



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

**EL REPERTORIO VOCAL PROFANO EN CASTILLA Y
LEÓN A TRAVÉS DEL TRABAJO DE CAMPO
REALIZADO PARA ELABORAR LOS PROGRAMAS
RAÍCES Y *EL CANDIL* DE RADIO NACIONAL DE
ESPAÑA. 1985-1994**

Directora: Dr^a. D^a. Matilde Olarte Martínez

Autora: María Dolores Pérez Rivera

Salamanca 2015



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

TESIS DOCTORAL

**EL REPERTORIO VOCAL PROFANO EN CASTILLA Y
LEÓN A TRAVÉS DEL TRABAJO DE CAMPO
REALIZADO PARA ELABORAR LOS PROGRAMAS
RAÍCES Y *EL CANDIL* DE RADIO NACIONAL DE
ESPAÑA. 1985-1994**

Salamanca 2015

Vª Bª

Directora del trabajo:

Matilde Olarte Martínez

Mª Dolores Pérez Rivera

A mi familia, a Gonzalo Pérez y, sobre todo,
in memoriam de Ramón Marijuán

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer muy especialmente a mi Directora de Tesis, Matilde Olarte, por su capacidad profesional y calidad humana porque sin su dedicación y predisposición no hubiera podido llevar a cabo este trabajo de investigación.

También tengo que agradecer la fuerza, la paciencia y el amor que me han otorgado Alberto y nuestros tres hijos –Andrea, Lucía y Mauro-. Ellos han mostrado un respeto continuo por el trabajo realizado y han sido mi apoyo y aliento para llevar a cabo esta tesis. También les debo todo a mis padres quienes siempre han confiado en mí y no han dudado en brindarme toda la ayuda necesaria para conseguir este logro.

Debo conceder, a su vez, toda mi gratitud a Gonzalo Pérez por mostrarme toda su sabiduría y experiencia, por animarme a embarcarme en esta investigación y por cederme gratuitamente toda una etapa de recopilación que no me pertenece pero que la he vivido, gracias a él, como propia. También quiero agradecer a Ramón Marijuán por seguir estando presente durante todo este proyecto.

Gracias a mi maestro Miguel Manzano por todas las enseñanzas que de él he recibido y sigo recibiendo, siempre impartidas con la maestría y la cercanía que le caracterizan. A mi compañero de Etnomusicología del COSCYL Eduardo Contreras por sus ánimos continuos y a mis colegas Julia Andrés, Susana Arroyo y José María Mezquita por su apoyo y confianza. También Vicente Gómez Monteagudo ha sido una persona clave para poder concluir esta investigación. Él ha hecho posible muchas cosas pero, sobre todo, ha conseguido que mantuviera una sonrisa continua durante todo el proceso de elaboración de este trabajo.

Por último, debo también mencionar que el trabajo que ha desembocado en esta tesis doctoral nunca hubiera sido posible sin los intérpretes que un día decidieron transmitir su cultura a los recopiladores de una manera desinteresada. Sin ellos el Patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León se hubiera perdido un tesoro irrecuperable.

Gracias a todos por vuestra ayuda, apoyo y dedicación.

ÍNDICE

TABLA DE ILUSTRACIONES	15
INTRODUCCIÓN	17
Justificación y viabilidad.	19
Hipótesis	20
Objetivos.....	22
Metodología	23
Estructura del trabajo	31
1. PROGRAMAS RAÍCES Y EL CANDIL.....	33
1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	35
1.2. SEMBLANZA DE LOS PROTAGONISTAS.	43
1.3. TRABAJO DE CAMPO REALIZADO.	49
1.3.1. El diseño de la investigación.....	49
1.3.2. El acceso	50
1.3.3. Realización de los viajes	52
1.3.4. Relaciones de campo.....	56
1.3.5. Los relatos nativos: escuchar y preguntar.	58
1.3.6. Registrar y organizar la información.....	61
1.3.7. El proceso de análisis y la escritura etnográfica.....	69
1.3.8. Ética.	70
2. INTÉRPRETES	73
2.1. CUESTIONES TERMINOLÓGICAS.	75
2.2. ZONA GEOGRÁFICA ABARCADA.....	76
2.3. PROCESO DE APRENDIZAJE, TRANSMISIÓN Y CREACIÓN.	90
2.4. VISIÓN ORGANOLÓGICA DE LOS INFORMANTES.....	95
2.4.1. Instrumentos rítmicos de percusión.....	96
2.4.2. Instrumentos de cuerda solistas.....	100
2.4.3. Conjuntos instrumentales.	101
3. GÉNEROS VOCALES PROFANOS COMPILADOS. CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN	105
3.1. GÉNEROS MUSICALES.	107
3.2. CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN.....	108
3.2.1. Clasificación.	109

3.2.2. Ordenación	115
3.3. SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN APLICADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN.	117
3.3.1. Sistema de clasificación general adoptado	117
3.3.2. Sistema de ordenación general adoptado.....	120
3.3.3. Sistemas de clasificación y ordenación específicos aplicados a los géneros vocales profanos compilados.	121
3.3.3.1. Cantos para el baile.....	121
3.3.3.2. Cantos narrativos.	124
3.3.3.3. Canciones del ciclo vital	125
3.3.3.4. Canciones vinculadas al ciclo anual	128
4. CANTOS PARA EL BAILE.	133
4.1. BAILE SUELTO EN RITMOS TERNARIOS.....	138
4.1.1. Jotas.....	138
4.1.2. Jotas “de estilo”	142
4.1.3. Seguidillas.....	143
4.2. BAILE SUELTO EN RITMOS BINARIOS.....	144
4.3. BAILE SUELTO EN RITMOS IRREGULARES	145
4.3.1. Subdivisión quántuple	145
4.3.2. Fórmulas rítmicas de base regular y agruación irregular	146
4.4. BAILE “AGARRAO”	147
4.5. BAILES <i>COREADOS</i>	148
4.5.1. El baile de las carrasquillas	149
4.5.2. Las agachadillas	149
4.5.3. La jerigonza.....	150
4.5.4. El terententén.....	150
4.5.5. Otras denominaciones menos difundidas	150
4.6. OTROS BAILES	151
4.6.1. El “careao”	151
4.6.2. El “punteao” o “punteado”	151
4.6.3. “Los Pollos”	151
4.6.4. “Los Corrucos” (nº 236)	152
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS PARA EL BAILE.....	153

5. CANTOS NARRATIVOS.....	407
5.1. Romances tradicionales.....	409
5.2. Romances “vulgares”	412
5.3. Romances “de cordel”	415
5.4. Coplas locales y de circunstancias.	416
5.5. Tonadillas tardías popularizadas.	418
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS NARRATIVOS.....	421
6. CANCIONES VINCULADAS AL CICLO VITAL.....	505
6.1. CANCIONES INFANTILES.....	507
6.1.1. Canciones de juego y entretenimiento	508
6.1.2. Cantos escolares (números 317 al 319).....	512
6.1.3. Cantos y bailes de primera mocedad	513
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES INFANTILES.....	515
6.2. RONDAS	538
6.2.1. Rondas con temática amorosa y de cortejo	543
6.2.2. Rondas con otras temáticas.....	554
DOCUMENTOS MUSICALES DE RONDAS	559
6.3. CANCIONES DE QUINTOS.....	700
6.3.1. Canciones de despedida	701
6.3.2. Canciones sobre la guerra de África	702
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES DE QUINTOS.....	704
6.4. CANTOS DE BODA	715
6.4.1. La víspera de la boda	717
6.4.2. Albadas de boda	718
6.4.3. Bendición de los padres.....	719
6.4.4. Acompañamiento de la novia hacia la iglesia.....	720
6.4.5. Al salir de la iglesia después de casados.....	720
6.4.6. En el convite	721
6.4.7. Después del banquete	721
6.4.8. Cantos de boda no vinculados a un momento preciso	723
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE BODA	725
6.5. CANCIONES DE CUNA	783
6.5.1. Canciones de cuna con temática específica	785

6.5.2. Canciones de cuna con temáticas de otros géneros	788
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES DE CUNA.....	789
6.6. CANTOS DE TRABAJO	798
6.6.1. Cantos de arada.....	799
6.6.2. Cantos de siega.....	800
6.6.3. Cantos de vendimia	802
6.6.4. Cantos de pregoneros.....	803
6.6.5. Vaqueiradas.....	803
6.6.6. Cantos de majar linos	804
6.6.7. Otros cantos de trabajo.....	805
6.6.8. Cantos durante el trabajo con oficios no especificados que se usan como acompañamiento de diversas faenas o momentos.....	808
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE TRABAJO	810
6.7. CANTOS DE DIVERSIÓN Y PASATIEMPO.....	849
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE DIVERSIÓN Y PASATIEMPO.....	855
7. CANCIONES PROFANAS DEL CICLO ANUAL.	890
7.1. NAVIDAD Y REYES	892
7.1.1. Cantos petitorios de Navidad	893
7.1.2. Otros cantos navideños no petitorios	896
7.1.3. Cantos petitorios de Reyes.....	897
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE NAVIDAD Y REYES.....	902
7.2. SANTA ÁGUEDA	929
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS EN LA FIESTA DE SANTA ÁGUEDA.....	931
7.3. CARNAVAL	933
7.3.1. Cantos de Carnaval.....	933
7.3.2. Cantos durante el Carnaval	940
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE CARNAVAL.....	941
7.4. MARZAS	962
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE MARZAS.....	971
7.5. MAYOS.....	983
DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE MAYOS.....	989
7.6. SAN JUAN.....	996

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS EN LA FIESTA DE SAN JUAN.	1001
7.7. ÁNIMAS.....	1006
DOCUMENTOS MUSICALES DE ÁNIMAS.....	1009
7.8. TORERAS.....	1012
DOCUMENTOS MUSICALES DE TORERAS.....	1016
CONCLUSIONES.	1024
BIBLIOGRAFÍA.	1040

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Certificado oficial del premio al mejor programa radiofónico de 1986.....	40
Ilustración 2. Certificado oficial del premio a la mejor labor continuada por la serie <i>Raíces</i> , año 1987.....	40
Ilustración 3. Arco temporal en el que se sitúan los programas de estudio.....	43
Ilustración 4. De izquierda a derecha: Santiago González (caja), Pérez Trascasa, Pedro Barcina (dulzaina) y González Jiménez en El Almiñé (Burgos) en 1986.	46
Ilustración 5. De izquierda a derecha: Mari Paz García y su esposo Adolfo del Río (tamborilero), Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso en Montes de Valdueza (León) en 1990.....	48
Ilustración 6a y 6b. Primeras fichas de la provincia de Ávila confeccionadas por los recopiladores.....	62
Ilustración 7. Tipos de cintas abiertas con las que se grababa en RNE. Archivo de RNE en Burgos.	63
Ilustración 8a, 8b, 8c. Ejemplo de uno de los programas de <i>Raíces</i> y dos de las cajas que hay en el Archivo de RNE en Burgos donde se almacenan todos los programas en cintas abiertas.	64
Ilustración 9. Organigrama de las cintas recopilatorias de los programas.....	65
Ilustración 10. Transcripción de lo más relevante del programa de Serranillos (Ávila).....	67
Ilustración 11. Letras de tonadas de Serranillos (Ávila) entregadas por los informantes al equipo de trabajo en el campo.	68
Ilustración 12a y 12b. Índice geográfico que abre las transcripciones de los detalles más importantes de los programas.	69
Ilustración 13. Gráfico que muestra el ámbito del repertorio vocal distribuido por provincias castellano-leonesas.....	77
Ilustración 14. Mapa que sitúa las localidades donde se recopilaron el repertorio vocal en Castilla y León.	78
Ilustración 15. Gráfico que muestra la edad de los intérpretes de música de tradición oral vocal en el momento de la compilación de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.....	87
Ilustración 16. Gráfico que muestra el protagonismo masculino o femenino en los cantos vocales compilados.....	88
Ilustración 17. Distribución de los géneros vocales profanos compilados en la investigación objeto de estudio.	108
Ilustración 18. Ejemplo de uno de los índices que conforman las compilaciones llevadas a cabo en las misiones recolectoras del Instituto Español de Musicología.....	110
Ilustración 19. Primera página del índice del cancionero de Teruel.....	112
Ilustración 20. Índice de la compilación que realizó Kurt Schindler en España y Portugal.....	112

Ilustración 21. Índice de la compilación realizada por Martínez Torner en tierras asturianas.....	113
Ilustración 22. Propuesta de Miguel Ángel Palacios para clasificar la música popular castellana.	118
Ilustración 23. Descriptivo de Crivillé i Bargalló de los bailes y danzas españoles..	122
Ilustración 24. Sub-clasificación de los cantos para el baile en la que se sigue un paradigma funcional.	123
Ilustración 25. Distribución de las especies narrativas.	125
Ilustración 26. Clasificación por géneros vinculados al ciclo vital.....	128
Ilustración 27. Clasificación por géneros vinculados al ciclo anual.....	130
Ilustración 28. Ejemplo de baile charro de la comarca zamorana de Aliste.....	146
Ilustración 29. Comparativa del orden textual del romance “La muerte del amigo tísico” entre la interpretación de Máxima Ramos y el orden lógico del mismo.	420
Ilustración 30. Comparativa entre las características principales de las rondas individuales y de las colectivas, según Pérez Trascasa..	541
Ilustración 31. Tabla comparativa que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temática amorosa y de cortejo sin estribillo.	551
Ilustración 32. Tabla comparativa que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temática amorosa y de cortejo con estribillo	552
Ilustración 33. Tabla que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temáticas variadas no vinculadas al amor ni al cortejo.	558
Ilustración 34. Comparativa entre los desarrollos textuales del poema “Canción para dormir a un negrito” de Emilio Ballagas y la canción de cuna “Duerme tú, mi nengre” recopilada en Ahedo del Butrón.	786
Ilustración 35. Desarrollo de los episodios que forman los cantos petitorios de Reyes.	897
Ilustración 36. Desarrollo de los episodios principales que conforman las marzas.	963

INTRODUCCIÓN

El pasado no ha muerto. El pasado vive en nosotros y con nosotros (Giuseppe Pitré)

En la sociedad actual en la que nos desenvolvemos corren nuevos aires tecnológicos que llevan una velocidad vertiginosa en cuanto a su actualización. Por un lado se tiene acceso a toda la información deseada de forma inmediata pero, por otro, nos estamos convirtiendo en una sociedad donde no damos cabida a toda aquella cultura inmaterial que nos pertenece por formar parte de un determinado grupo social. Esta cultura identitaria ha sido transmitida de generación en generación durante siglos y es lo que verdaderamente da vigencia a la conservación y mantenimiento y a la reafirmación de pertenencia a un determinado grupo. Tal es la importancia de estas afirmaciones que hasta la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura¹ se ha hecho eco de ello y, además de salvaguardar la cultura material y tangible, ve la importancia y necesidad de conservar la cultura inmaterial de las diversas comunidades mundiales. La rapidez evolutiva mencionada hace que la desaparición de este patrimonio no tangible sea inmediata.

Por lo expuesto, consideramos necesario contribuir a esta propuesta por parte de la UNESCO para conseguir una sensibilización por parte de las comunidades de la importancia que conlleva la preservación de las tradiciones orales musicales y etnográficas para poder transmitir las a las generaciones venideras.

Cuando en los años 80 Gonzalo Pérez decide realizar el proceso de recopilación de campo de la cultura inmaterial de Castilla y León, no lo hizo por un afán de mantenimiento cultural sino por disfrutar con los informantes y aprender de ellos, es decir, transmisión generacional cuyo uso se amplió a otras muchas personas quienes, utilizando un medio de comunicación de masas como la radio, escucharon, aprendieron y transmitieron a su propia descendencia, abarcando, de este modo, un amplio abanico intergeneracional comunitario. Así empieza *Raíces*, que posteriormente se denominará *El Candil* y sobre ambos se fundamenta este trabajo de investigación.

En 1985 comienza a emitirse, a través de Radio 1 de Radio Nacional de España² en Castilla y León, un programa dedicado al conocimiento y difusión de la cultura tradicional de esta Comunidad. El programa, realizado desde la emisora de Burgos, se presenta en un formato poco usual porque no se trata de grabar el programa en un estudio de radio con los habituales invitados, sino que cambiando los papeles, sean los conductores del programa los que asumen el papel de invitados. De este modo se efectúa la grabación en las casas de las personas, de avanzada edad en su mayoría, que son los protagonistas vivos de esa cultura tradicional.

La música toma un papel crucial en estos registros y así, son los intérpretes tradicionales los que se convierten en protagonistas del programa. La grabación de las músicas en sus propias casas hace

¹ En inglés United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. A partir de ahora UNESCO.

² A partir de ahora RNE.

que el resultado sea de una frescura y riqueza difícil de obtener en otras condiciones, ya que muchas de estas personas no han estado habituadas a tocar frente a un público distinto al de sus vecinos o familiares.

Este programa en una primera fase -1985, 1986 y 1987- fue realizado por Gonzalo Pérez Trascasa (jefe de Administración de la emisora de RNE en Burgos) y Luis González Jiménez (técnico de sonido contratado por obra para esta programación). Durante 1988 se efectuaron reposiciones de esta serie. A partir de 1989 el programa cambia de título, pero no de contenido, y pasa a denominarse *El Candil* con cuyo nombre se sigue emitiendo hasta 1994. En esta fase el equipo del programa queda formado por el anteriormente mencionado Gonzalo Pérez, Ramón Marijuán Adrián (oficial de Administración) y Néstor Cuñado Valdivielso (especialista en toma de sonido).

Tras estos nueve años de trabajo hay disponible una importante cantidad de material musical procedente del programa y del trabajo de campo que llevaron a cabo. Los realizadores del mismo han sido conscientes desde su comienzo de la importancia para el futuro de su conservación y por ello procedieron a archivar cuidadosamente los programas realizados y la documentación auxiliar (biografías de los intérpretes, datos de carácter etnológico, etc.). En general la calidad de las grabaciones llevadas a cabo es muy buena y aunque los recintos en los que se registraron (bares, cocinas, etc.) no reúnen las condiciones de un estudio de grabación, pero la frescura que aportan, por este mismo motivo, superan con creces estos problemas. Se realizaron con NAGRA estéreo en una primera fase y con DAT a partir de 1992 y el material archivado se encuentra en su totalidad en soporte de cinta abierta.

En los más de doscientos programas archivados participaron más de mil personas como intérpretes y las canciones grabadas rondan las dos mil.

En julio de 1994 los recopiladores, preocupados por el deterioro lógico del paso del tiempo de las cintas abiertas, deciden extraer todo el material musical existente en los archivos sonoros originales compilados en trabajo de campo para su conservación posterior. De esta manera se guardaron copias-también en cintas abiertas- de los programas completos por un lado y de los fondos musicales por otro. También se les ocurrió la idea de publicar una colección de música tradicional castellano—leonesa que mostrara la abundancia y diversidad de géneros musicales de estas tierras y que paliase, en alguna medida, la falta de un trabajo que contemple esta música de Castilla y León en su conjunto ^{porque, hasta estos momentos sólo existían algunos} trabajos discográficos realmente notables a nivel comarcal o provincial como una colección sobre Sanabria del Centro de Estudios de Folklore de Zamora o la Antología de la música tradicional salmantina de Ángel Carril pero faltaba un trabajo discográfico comunitario global. De este modo nace, en 1995, *La música tradicional en Castilla y León* formada por diez discos compactos que integran trescientas sesenta y cinco tonadas provenientes de ciento cuarenta localidades de las nueve provincias de la comunidad.

Es muy sorprendente que esta fuente primaria tan amplia e importante, con la calidad de las grabaciones que contiene, la amplia diversidad genérica y los intérpretes “estrella” seleccionados no haya sido objeto de estudio en los treinta años que lleva en vigencia.

El presente trabajo, por lo tanto, va a estar focalizado en los programas radiofónicos descritos, en el contexto que les rodea y en los fondos musicales que fueron registrados en trabajo de campo – tanto los inéditos como los que se muestran en la colección discográfica descrita-.

Justificación y viabilidad.

Hemos decidido embarcarnos en la investigación sobre la temática expuesta por motivos dispares pero, a su vez, complementarios.

En primer lugar, hasta el momento de la concepción de los programas objeto de estudio sólo contábamos con trabajos de grabación de campo generales a nivel de España como la *Magna Antología del Folklore musical de España* de García Matos, pero no a nivel autonómico. Sí conocemos la existencia –por la página *web* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas³ de ese proyecto- de algunos documentos escritos, aunque no las grabaciones, que se encuentran en la Institución “Milá i Fontanals”⁴ de Barcelona de las recopilaciones que se llevaron a cabo por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología –con el etnomusicólogo alemán Marius Schneider al frente- desde 1944 hasta 1961 y que, a día de hoy no están publicadas aunque poco a poco van saliendo a la luz en su página *web* las fichas de las transcripciones que llevaron a cabo los misioneros.

Por otro lado, desde el punto de vista de hacer trabajo de campo para realizar un programa de radio con fondos musicales de nuestra comunidad, hasta este momento de la investigación, sólo contamos con Alan Lomax quien, en 1952, estuvo seis meses recogiendo repertorio tradicional español por encargo de la BBC inglesa⁵.

La calidad de los programas -que incluso han obtenido premios periodísticos que serán citados en el capítulo primero de esta investigación- y de las grabaciones de campo permite obtener unos registros sonoros perfectos para sus posteriores transcripciones, una de las herramientas básicas para el desarrollo de este trabajo. Hay que tener en cuenta que se contaba con técnicos de sonido profesionales y con aparatos de grabación de la propia cadena radiofónica por lo que el resultado no podía ser mejor, a pesar de no llevarse a cabo en un estudio de grabación como indicábamos con anterioridad.

También concedemos valor a la importancia que requieren los intérpretes de toda la compilación. Los recopiladores cuentan con los más representativos o característicos de la tradición, maestros de maestros e informantes “estrella”⁶. Además, todos ellos son los verdaderos representantes de la tradición y, hasta hace muy poco, han sido personas a las que no se les ha dado el valor merecido por parte de los recopiladores porque, ni siquiera aparecen sus nombres en la mayoría de las compilaciones escritas ni en las grabadas. Si estas personas son tan generosas en transmitir su legado musical sin recibir estipendio alguno y, teniendo en cuenta que sin sus aportaciones nunca se podría haber llevado a cabo una obra de recopilación musical tradicional, creemos que merecen un reconocimiento por ello.

³ A partir de ahora CSIC.

⁴ Poco a poco van publicando en su página *web* las fichas de las transcripciones que llevaron a cabo los misioneros.

⁵ Se pueden escuchar los audios de estas sesiones de campo en la página *web* de la Asociación por la Equidad Musical (ACE) creada por el propio Lomax en 1983 (<http://www.culturaequity.org/>) donde además se detallan los nombres de los intérpretes y los lugares de recopilación.

⁶ Por ejemplificar lo expuesto debemos indicar que ya García Matos, Marius Schindler, Alan Lomax o Joaquín Díaz recogen a Dolores Fernández Geijo de Val de San Lorenzo, gran amiga de nuestros recopiladores.

La siguiente argumentación presenta un enfoque práctico para la formación de los etnomusicólogos dado que toda la información etnográfica que incluyen los programas y la música que se ha recopilado son básicos y necesario para el conocimiento de la música de tradición oral castellano-leonesa en esos años donde el trabajo de campo casi no se llevaba a cabo⁷ al existir otras modas como el folk americano. Además, todas las grabaciones *in situ* contienen testimonios muy valiosos que sirven de elementos identitarios de la cultura de esta comunidad.

Por último, dejamos los motivos personales como colofón de estas exposiciones. La amistad que compartimos con los realizadores de los programas y el gusto de haber conocido a muchos de los interpretes que cantan las tonadas compiladas hacen que concedamos a esta investigación una gran importancia. Por un lado, Gonzalo Pérez nos propuso la idea de estudio cuando andábamos por otras directrices temáticas para el proyecto de tesis y, por otro lado, la muerte de Ramón Marijuán el 5 de mayo de 2011 nos llevaron a no dudar en la elección y a enfrentarnos y desarrollar el trabajo con un cariño especial.

Respecto a la viabilidad del trabajo rescatamos las palabras de Umberto Eco relativas a las cuatro reglas obvias para que una tesis sea posible. En ellas asienta que el tema debe corresponder a los intereses del doctorando; las fuentes deben ser asequibles, es decir, que se encuentren al alcance físico del doctorando; también esas fuentes deben ser manejables o encontrarse en el alcance cultural del doctorando y, por último, señala que el cuadro metodológico de la investigación debe estar al alcance de la experiencia del doctorando (Eco, 1997: 23).

Ante estas premisas podemos confirmar que ha sido viable realizar este trabajo de investigación porque el tema elegido nos apasiona y necesita salir a la luz por la importancia que conlleva desde el punto de vista etnomusicológico. Sobre las fuentes principales elegidas para el desarrollo del mismo puntualizamos que se encuentran en nuestro poder gracias a la amistad que tenemos con los recopiladores y coordinadores de los programas y por la disposición que nos ofrece RNE en Burgos, donde podemos acceder sin problemas y donde se nos ha permitido usar sus estudios y sus aparatos de grabación y reproducción. También asentamos que las fuentes son manejables gracias a los años de trabajo de digitalización y catalogación que hemos empleado. Por último, el cuadro metodológico de la investigación está a nuestro alcance por la base y conocimientos de los que disponemos como docentes, dado que llevamos impartiendo clase de materias de la especialidad de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Castilla y León⁸ desde hace quince años.

Hipótesis

En España contamos con cancioneros o con colecciones de piezas populares con acompañamiento pianístico desde finales del siglo XIX. Desde el punto de vista histórico no podemos asegurar nada a ciencia cierta porque la oralidad era el basamento principal de la música tradicional y, por mucho que se intenten hacer trabajos de retrospección para buscar similitudes con la tradición escrita, sus resultados de estudio no dejan de ser conjeturas, por lo que debemos centrarnos en esta época

⁷ Las excepciones más notables de esta casuística las encontramos en Miguel Manzano y Joaquín Díaz quienes seguían haciendo trabajo de campo en la época objeto de estudio.

⁸ A partir de ahora COSCYL.

para empezar a conocer la realidad musical tradicional. Es precisamente este momento en el que Federico Olmeda recorre pueblos de Burgos y Soria realizando trabajo de campo y transcribiendo y apuntando detalles etnográficos que más tarde, concretamente en 1903, dará sus frutos con la publicación de su cancionero titulado *Folklore de Burgos*. En la obra, el autor recoge trescientas y una piezas bajo la premisa de que en Castilla no se canta negando tales ideas con su quehacer compilatorio. Aun así, asegura que las nuevas modas en cuanto a instrumentos y bailes van a provocar una desaparición del verdadero folklore popular (Olmeda, 1903: 8, 205-206).

Siendo conscientes que las hipótesis planteadas pueden ser variadas o desechadas tras el completo desarrollo de la investigación etnomusicológica propuesta, la exposición previa nos sitúa en el planteamiento primero, que dicta así:

- Casi un siglo después de la compilación de Olmeda ya no quedan testimonios vivos del folklore musical en las tierras castellanas y leonesas.

También nos surgen otras conjeturas más generales basadas en nuestra experiencia en grabaciones de campo y en la docencia reglada de esta materia; por eso podemos formularlas de la siguiente manera:

- Como Castilla y León es una comunidad autónoma de reciente creación en la época que nos compete -años 80-, no existen fronteras culturales entre provincias. Sólo se contemplan las fronteras naturales.
- La mujer y el hombre tienen diferente protagonismo en la interpretación de las tonadas derivado del tipo de canción que cantan, sobre todo en las de tipo funcional, por eso se puede constatar que el repertorio instrumental es más propio del hombre y la mujer se asocia más al tipo vocal profano.
- El contexto geográfico de los informantes se manifiesta, entre otros elementos, en diferencias lingüísticas. Dentro de Castilla y León se habla el astur-leonés y en determinadas localidades se manifiestan expresiones idiomáticas características.
- El tema político en el contexto histórico del momento del trabajo de campo no se refleja en los textos de las tonadas dado que Castilla y León no es una comunidad autónoma que manifieste esta preocupación como otras como Cataluña o Galicia.
- Las consecuencias de la inmigración a lo largo de la vida de los informantes se refleja en el intercambio de repertorio con otras comunidades autónomas e, incluso, con otros países en la diáspora de los años 60 y 70.
- La memoria, al ser el soporte de la música popular de tradición oral, plantea unos límites que hace que ciertas tonadas se modifiquen en función de los intérpretes y se utilice la contrafacta textual y las variantes melódicas como herramientas que apoyan la improvisación.
- Al usar la herramienta de campo de encuesta genérica se recopilan todos los géneros y especies característicos ya que los informantes recuerdan en la misma medida todas las tonadas propias del repertorio vocal profano.

Objetivos

Este trabajo se ha formalizado con un objetivo principal y varios objetivos relacionados de tipo secundario, todos ellos vinculados a los programas *Raíces* y *El Candil* de RNE. También se pretende concienciar de la necesidad de preservar el patrimonio inmaterial cultural de Castilla y León dado que los documentos sonoros con los que hemos trabajado para esta tesis doctoral son únicos e irrepetibles y, en la mayoría de los casos, no habían visto la luz hasta esta investigación, por lo que cuentan con el valor añadido de ser inéditos.

Como objetivo general se plantea aportar al conocimiento de la cultura musical y, en concreto, al Patrimonio cultural inmaterial el repertorio vocal profano recogido en trabajo de campo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en el contexto histórico, social y cultural de los años 1985 a 1994 en Castilla y León. También se pretende valorar y validar las actuaciones llevadas a cabo para la elaboración de los programas.

Por otro lado, con el propósito de desarrollar este objetivo y dar respuesta específica a los interrogantes de investigación planteados, hemos definido los siguientes objetivos como complementarios:

- Estudiar los aspectos que llevan al nacimiento y desarrollo de los programas de Radio Nacional de España *Raíces* y *El Candil*.
- Realizar una contextualización de los músicos tradicionales e informantes a través del análisis de los elementos musicales interpretados y los extramusicales expuestos en las entrevistas de campo.
- Identificar, clasificar y ordenar el repertorio musical vocal profano recopilado a través del análisis etnomusicológico de la documentación obtenida en estos trabajos de campo.
- Elaborar, con estos materiales, una nueva clasificación del repertorio más acorde con los géneros de música de tradición oral recopilados en función del ciclo vital y anual, de la temática, de la funcionalidad y de nuevos aspectos que puedan acaecer.
- Considerar y debatir el proceso de transformación textual y musical de ciertas tonadas donde la variabilidad entre algunas es plausible.
- Presentar el repertorio vivo en esos años gracias al trabajo de campo de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

En colación al objetivo principal hemos expuesto la acotación que vamos a llevar a cabo dentro de todo el repertorio compilado por los recopiladores. Esta selección se ha centrado en las canciones profanas vocales dejando, de esta manera, la música religiosa y la instrumental fuera de nuestro ámbito de investigación. La casuística de esta acotación se centraliza, por un lado, en que la mayor parte de los cantos religiosos que nos han llegado son claramente composiciones de autor -como se comprueba en los textos y las melodías- aunque no se conozcan los compositores por lo que reciben otras influencias no tradicionales y su tratamiento metodológico es muy diferente al del repertorio profano. Por otro lado, en lo referente a la música instrumental, hemos decidido no incluirlo porque todo el repertorio de dulzaina compilado ya fue estudiado y transcrito por la doctoranda en el libro *La música de dulzaina en Castilla y León* al poder acceder a las mismas

fuentes con las que vamos a trabajar. Sólo restarían los toques de flauta y de gaita de fole, que exceden al marco de esta investigación y que se verán resueltos en futuras líneas de investigación.

Las transcripciones de todo este repertorio vocal profano se van a insertar en cada uno de los apartados correspondientes del estudio para facilitar la lectura y la comprensión de los propios análisis que se van a llevar a cabo.

Metodología

En el presente trabajo se han empleado diversas metodologías para cumplimentar los diferentes apartados que engloban el corpus final de estudio. Aunque algunas de ellas ya son contempladas desde la musicología otras muchas no forman parte de las herramientas al uso porque “un problema fundamental para la investigación de la música popular es la ausencia de metodologías específicas para su estudio” (Viñuela, 2003: 63).

La fundamentación básica de este trabajo nos ha hecho decantarnos por una metodología donde el objeto, o hecho musical, sea la base de estudio pero sin dejar aparte el contexto sociocultural que rodea a la recopilación, ya que entendemos que una de las dos bases cojea si no se complementa con la otra. De este modo, se van a tener como referencia de esta dualidad lineal a etnomusicólogos como Nettl, Simha Arom o Miguel Manzano –enfoque musical- junto con Merriam y Blacking –visión antropológica y social-. Por lo tanto, vamos a embarcarnos en una investigación etnomusicológica no experimental -los hechos ya sucedieron- en la que se van a utilizar diseños transeccionales tanto descriptivos como correlacionales y/o causales.

Las fuentes básicas para el desarrollo de esta tesis doctoral son primarias inéditas y grabadas y disponemos de ellas, como ya hemos indicado, gracias al afecto y camaradería que compartimos con el promotor de los programas Pérez Trascasa⁹. Como ya señalábamos con anterioridad, dispondremos de los audios íntegros de los programas *Raíces* y *El Candil* los cuales, aunque fueron “escritos en el aire” al transmitirse por un medio radiofónico, los compiladores tuvieron a bien guardarlos en la emisora. También contamos con todos los registros musicales inéditos que recogieron en trabajo de campo de los cuales, ya que sólo un porcentaje pequeño de tonadas fueron editadas para formar la colección *La música tradicional en Castilla y León*¹⁰. Por lo tanto, la mayoría del fondo musical con el que hemos trabajado en esta investigación nunca hasta ahora había salido a la luz. Estas fuentes descritas son las que han condicionado los capítulos de desarrollo de esta investigación.

Debemos también puntualizar que la exposición de este trabajo integrará algunos tecnicismos propios del vocabulario etnomusicológico que no disponen de sinónimos adecuados y que son indispensables para la explicación de conceptos puntuales, por lo que se incorporan las descripciones y formulaciones pertinentes.

⁹ Lamentablemente el otro recolector, Ramón Marijuán Adrián, con el que también compartíamos una gran amistad, falleció el 5 de mayo de 2011, como ya expusimos previamente.

¹⁰ De cerca de las dos mil compilaciones musicales trescientas sesenta y cinco forman parte de los diez discos compactos editados por el sello discográfico RTVE Música.

Pasemos ahora a detallar cada uno de los sistemas de investigación que vamos a aplicar en este estudio deteniéndonos, sobre todo, en aquellos que no disponen de una línea metodológica específica generalizada, como los referentes al análisis y la transcripción de las músicas populares de la tradición oral.

Digitalización y catalogación.

En primer lugar se han aplicado principios metodológicos de digitalización de los documentos sonoros. Todo el legado recopilado se encontraba en sistemas de grabación obsoletos en la actualidad -como eran las cintas magnéticas abiertas- por lo que el primer encomendamiento para salvaguardar toda la información consistió en realizar un proceso de digitalización que permitiera su avance en el tiempo sin perder nada.

Para su consecución hemos llevado a cabo sucesivas visitas a la sede territorial de RNE en Burgos dado que es la entidad radiofónica que salvaguarda todos los programas de *Raíces* y *El Candil* y la totalidad de los testimonios y documentos sonoros compilados en el trabajo de campo que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián realizaron previamente a la puesta en antena de los programas. Pero no sólo hemos trabajado en el centro de RNE en Burgos por el motivo expuesto sino que también nos hemos visto obligados a acudir allí porque es el lugar donde se conservan los aparatos de grabación usados para la recolección de tonadas, objetos básicos e imprescindibles para su posible digitalización. Hemos también de señalar que todas las cintas analógicas se encontraban en un perfecto estado, por lo que no vamos a tener que aplicar procesos de restauración.

Paralelamente vamos a aplicar principios metodológicos de catalogación de los documentos sonoros compilados mediante procesos de vaciado y la anotación y clasificación de los propios registros. Por un lado se va a transcribir toda la información etnográfica contenida en los programas radiofónicos y, por otro lado, se catalogarán todos los audios musicales por pistas. Para este inventario vamos a tener que proponer un código que sitúe cada tonada en las cintas abiertas originales o en los discos compactos de *La música tradicional en Castilla y León* dado que las normas para la catalogación de fuentes musicales históricas o RISM¹¹ no contemplan el patrimonio inmaterial.

De esta manera debemos concretar el código que pondremos en práctica para la localización de las fuentes originales conformado bajo cuatro parámetros: la provincia donde fue compilado, si es una fuente inédita o grabada en la colección expuesta, el número de la cinta abierta donde se encuentra en el archivo de RNE en Burgos o el disco compacto editado y el número de pista. Para mostrar la provincia se utilizarán las siguientes abreviaturas: AV (Ávila), BU (Burgos), LE (León), PA (Palencia), SA (Salamanca), SG (Segovia), SO (Soria), VA (Valladolid) y ZA (Zamora). La diferenciación entre las fuentes inéditas o editadas quedará establecida mediante las abreviaturas ined. o MTCL respectivamente. Para ejemplificar esta propuesta de catalogación personal nos encontraremos con estos códigos en todas las partituras del grueso del trabajo tras el título y aparecerán insertados entre corchetes, de la siguiente manera: [provincia/ined./número de cinta abierta/número de pista] o [provincia/MTCL/número de disco/número de pista].

Por último, debemos apuntar que dada la calidad de las grabaciones, prácticamente todo el compendio profano ha sido transcrito para su posterior estudio. Sólo se han desechado algunas

¹¹ Répertoire International des Sources Musicales.

tonadas por tratarse de piezas instrumentales donde las cantoras tararean la melodía sin más; porque el texto -base principal de análisis del grueso investigado-, es incomprensible en la interpretación¹² o por ser piezas repetidas íntegra y exactamente.

Entrevistas

Esta herramienta etnomusicológica se ha utilizado como apoyo al desarrollo de la propia investigación.

La amistad compartida con Pérez Trascasa y su pasión por el trabajo llevado a cabo nos ha hecho acercarnos a Burgos para consensuar entrevistas personales que diluciden los aspectos necesarios para llegar a buen término con esta tesis doctoral. En esos momentos también aprovechamos para rescatar información de los técnicos de sonido Luis González y Néstor Cuñado.

A su vez, nuestro maestro Miguel Manzano también nos ha aportado su visión personal sobre el objeto de estudio por lo que nos hemos reunido con él en Zamora para clarificar conceptos y rasgos musicales y etnográficos de los que hace gala su sabiduría y experiencia.

Transcripción textual.

Para poder contextualizar todos los documentos musicales de un modo adecuado hemos puesto por escrito la información etnográfica básica que aportaron los informantes a los recopiladores en los programas *Raíces* y *El Candil*. Ya poníamos en entredicho que la visión antropológica y social de un determinado hecho musical es básica para su completo entendimiento, por eso hemos llevado a cabo este trabajo que se muestra en el Anexo III de esta tesis doctoral. Su ordenación viene expuesta siguiendo una correlación provincial por orden alfabético y, a su vez, los núcleos rurales visitados para la compilación siguen la misma disposición dentro de cada provincia y queda establecida por códigos específicos donde se muestran la provincia, la localidad y los intérpretes mediante siglas e iniciales cuya correlación queda planteada en las primeras páginas de cada una de las nueve provincias castellano-leonesas.

En todas ellas se establecen las preguntas de la encuesta de campo como referente y cada una de las aportaciones concedidas por los informantes quedará situada en las secciones pertinentes.

Transcripción musical y maquetación.

El proceso metodológico continúa con la transcripción musical de los fondos sonoros, herramienta etnomusicológica básica que nos permite el posterior análisis de los mismos. Queremos desde aquí asentar las bases de que si un número tan amplio de documentos musicales no se transcriben, es imposible poder llegar a conclusiones fidedignas sobre un determinado repertorio a estudio. La memoria humana no puede abarcar tantos datos sonoros a fin de concretar resultados. Desde esta

¹² Hay que tener en cuenta que en la época objeto de estudio no había disposición de dentistas en el mundo rural por lo que algunos de los cantores no disponen de piezas dentales y se ve su repercusión en la propia interpretación.

perspectiva consideramos que el método analítico-sintético es básico para un acercamiento efectivo al objeto de estudio.

Para el estudio de las músicas populares tradicionales los etnomusicólogos siempre han sido autodidactas, dictando sus propios enfoques metodológicos pero sin una línea compartida entre todos ellos. Nosotros nos centraremos en la figura del maestro Miguel Manzano por ser la persona que más ha estudiado esta tipología musical y porque compartimos con él los criterios que plantea respecto a la transcripción y al análisis. De esta manera, vamos a exponer los criterios metodológicos que vamos a llevar a cabo en ambas actuaciones.

Actualmente, a pesar de que hay una serie de etnomusicólogos que ven inútil el uso de esta herramienta musical y argumentan, para defender su afirmación, la infidelidad de la transcripción respecto a la realidad porque no refleja la totalidad de elementos que la música viva integra en el momento de su interpretación, nosotros estamos convencidos de que estas melodías populares sólo existen en ese instante de ejecución musical y se resuelven de la manera que el cantante o instrumentista desea en esa situación, por lo que siempre serán irrepetibles; por eso, si no se registran en un medio audiovisual que perdure en el tiempo, estarán destinadas al olvido y a su pérdida definitiva.

Nosotros otorgamos una valía inestimable a la escritura en signos gráficos musicales de las músicas tradicionales transmitidas por tradición oral –como las que forman el corpus musical de esta investigación- debido a que permite su pervivencia, su análisis para posteriores estudios etnomusicológicos, su interpretación, su aplicación pedagógica y compositiva, etc. De hecho, desde finales del siglo XIX en España los recopiladores decidieron pasar la oralidad al medio escrito y así llenaron las páginas de sus cancioneros con melodías transcritas que son el único e imprescindible medio de conocimiento y estudio de la tradición musical de nuestro país. Si no hubieran actuado de la manera predicha hoy no contaríamos con las decenas de miles de tonadas vinculadas a la tradición oral española.

Por toda esta justificación expuesta, la transcripción ha sido la herramienta básica para el conocimiento de la música vocal profana compilada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián durante los años 1985-1994 por tierras castellano-leonesas. Para autografiar musicalmente las seiscientos cuarenta y ocho tonadas que forman el corpus objeto de estudio se han puesto en práctica los criterios que vamos a especificar pero siempre combinando la fidelidad a lo que se escucha con la claridad en la representación por signos musicales. Ambas pautas son compatibles dado que las canciones tradicionales españolas son bastante similares -en cuanto a ritmos y material sonoro- a la música “de autor” y si fuera necesario algún tipo de signo complementario será explicitado en el apartado oportuno de esta línea metodológica particular, dado que “después de un siglo de recopilación en España, todavía no se ha redactado una metodología de transcripción en la que queden asentadas las bases y modelizados los procedimientos que regularicen la representación de las músicas populares de tradición oral en signos musicales” (Manzano, 2001a: 133).

El objetivo principal que buscaremos en las transcripciones es la sencillez en su desarrollo de manera que su acceso esté disponible a un mayor número de personas. Para ello no vamos a usar armaduras recargadas ni entonaciones muy agudas ni muy graves que compliquen la práctica cantora sino que emplearemos el recurso de la transposición melódica a una tesitura centralizada

en el pentagrama y con las menos alteraciones propias posibles¹³ porque cualquier sistema musical modal o tonal puede quedar de esta manera reflejado en el pentagrama.

La figuración rítmica de las tonadas vocales se plasmará unida –como siempre se han manifestado las instrumentales en la música de autor- permitiendo así su facilidad lectora y en el caso de toparnos con una pieza en ritmo libre se buscarán las agrupaciones que mejor defina su comportamiento melódico no estando sujetas, a su vez, a un compás establecido¹⁴.

Las pequeñas variaciones que se produzcan en el decurso melódico de una misma canción tras las interpretaciones de las diferentes estrofas serán dispuestas en notas entre paréntesis y con un tamaño de cabezas más reducido respecto a la melodía prevaleciente.

En lo referente a los signos de expresión no han sido reflejados dado que el estilo de canto no los exige porque los intérpretes ponen el dramatismo o lirismo que quieren en sus ejecuciones cantoras. Por otro lado, los signos diacríticos que hemos añadido a la grafía musical en uso reflejarán los sonidos ambiguos o neutros¹⁵ -mediante una flecha ascendente sobre el grado alterado-; los *portamentos* –con una línea ondulada entre las cabezas sobre las que se produce o con final al aire si no tienen una resolución sonora definida-; el *parlato*¹⁶ –utilizando para su representación un aspa en vez de cabeza-, o la doble barra punteada para separar, desde el punto de vista melódico, la estrofa del estribillo cuando éste último no coincide con la primera parte fuerte del compás.

Por último, debemos considerar la aplicación textual en la partitura ya que, aunque no suele presentar dificultades especiales, sí debemos mencionar los criterios específicos que hemos consensuado. En primer lugar, en los documentos musicales que siguen una formulación estrófica invariable se ha fijado el de la primera copla en la partitura y tanto el texto adscrito a la grafía musical como las estrofas restantes quedarán dispuestas tras la escritura musical con la ordenación poética correspondiente. Si la estructura conlleva un estribillo éste ha sido escrito en cursiva como distintivo de las propias coplas. En ambas circunstancias siempre que llevan jitanjáforas o muletillas añadidas¹⁷ se han marcado en cursiva y negrita en el desarrollo textual posterior a la grafía musical.

¹³ Debemos aclarar que la justificación para el uso de este transporte melódico se fundamenta en que la mayoría de los intérpretes registrados se encuentran en edades avanzadas, por lo que los rasgos musicales característicos en cuanto a tesitura se han perdido. Ya no conservan el mismo timbre vocal que tenían en la época propia de interpretación en cuanto a edad por lo que no consideramos oportuno mantener la altura real de entonación.

¹⁴ En estos casos indicaremos “ritmo libre” en la propia transcripción y anularemos su pertenencia a un compás fijo.

¹⁵ Son aquellos grados de la sucesión melódica cuya entonación no se ajusta a los intervalos de segunda mayor o menor desde el punto de vista temperado. Su caracterización en los sistemas modales de Mi y de La otorgan una sonoridad muy típica de las tierras castellano-leonesas. Se trata de supervivencias arcaicas que también conservan su reflejo en instrumentos tradicionales como la flauta salmantina y la gaita de fole de tierras zamoranas.

¹⁶ Llamamos *parlato* a una entonación no definida desde el punto de vista melódico. Refleja una aproximación sonora porque se encuentra a medio camino entre el habla y el cante.

¹⁷ Las muletillas o jitanjáforas son añadidos textuales a la concepción retórica y lingüística de las estrofas. Pueden ser de diferentes mensuras desde expresiones como “y olé”, por ejemplificar, a versos con un desarrollo más amplio.

Sólo en el caso de advenimiento de piezas formales de tipo *ostinato* o de forma acumulativa se escribirán las tonadas de un modo íntegro tanto musical como textualmente.

Una última consideración nos deriva al habla o dialecto de los intérpretes, que ha sido respetado en todo momento a sabiendas que, en ocasiones, no son formas lingüísticas apropiadas. Cuando alguna palabra o verso era incomprensible se ha marcado en la transcripción con tres puntos entre paréntesis.

En las normas que hemos seguido para la presentación final del documento musical o maquetación del mismo ha primado el plasmar una partitura por página de tal manera que la disposición de los elementos sea clara y en caso de necesitar más páginas para albergar las sucesivas estrofas interpretativas siempre, ante nueva tonada, se ha dispuesto de una nueva hoja para su reproducción escrita. A su vez, permanentemente, hemos respetado la integridad del documento colocando el texto completo registrado bajo cada melodía.

En todas las transcripciones también se fijará una numeración correlativa al comienzo, el código de catalogación seguido tras el título y el lugar de procedencia a la derecha encima del pentagrama y el *tempo* a la izquierda.

Respecto a la titulación se han establecido las siguientes pautas: en las canciones sin estribillo el primer inciso textual de la estrofa predecesora asume el papel mientras que en aquellas que conllevan un estribillo es el primer verso del mismo. En la situación de coexistir tonadas que son conocidas por los cantores de una manera determinada se ha respetado la nomenclatura. Uno de los casos más comunes que aplican los intérpretes al respecto es cuando hay una muletilla final o remoquete añadido a la estrofa y es ésta la que concede el título a la tonada.

En ocasiones la memoria de los intérpretes falla por falta de retentiva. En estos casos el título va entre paréntesis porque no se corresponde con el que debería haber sido cantado.

Por último, en el caso de los cantos narrativos, se ha predispuesto el título homologado por la Cátedra de Menéndez Pidal –sobre todo en los casos más antiguos- o se ha creado uno nuevo que describa la argumentación desarrollada en los mismos.

El nombre de los intérpretes irán dispuestos en el capítulo segundo y los comentarios concretos a determinadas tonadas se verán enclavados en las introducciones a los capítulos cuarto, quinto, sexto y séptimo.

Análisis

La metodología analítica que hemos utilizado en este trabajo de investigación se ha podido llevar a cabo gracias a la experiencia como docentes que nos ha hecho trabajar, desde el punto de vista analítico, todos los repertorios españoles de ámbitos y contextos diferentes. Sobre esta base previa, la línea metodológica se ve fundamentada en seis aspectos generales: el género musical, los sistemas melódicos, el ámbito, las variantes y versiones, las estructuras de desarrollo melódico y la mensura poética de las piezas.

La vinculación genérica de las tonadas se ha descrito y aplicado en el capítulo tercero de esta investigación al tratar de la clasificación de las mismas por lo que aquí sólo la mostramos como herramienta analítica.

En cuanto a los sistemas melódicos hemos asumido el planteamiento propuesto por el etnomusicólogo y catedrático Miguel Manzano quien, además de contemplar las tonalidades mayores y menores se centra en el estudio de las sonoridades modales y los sistemas en evolución, ambiguos y mixtos (Manzano, 2001a: 165-182). El autor, teniendo el conocimiento de que en algunos comentarios y análisis de la música popular tradicional se emplea, para la designación de los sistemas modales, la nomenclatura de los antiguos modos griegos o tonos gregorianos plantea prescindir de ellos porque no está comprobada la relación entre los repertorios y, sobre todo, porque la utilización de las distintas denominaciones en el paso del sistema griego al gregoriano es causa de confusión¹⁸. Ante este hecho ofrece un nuevo sistema denominativo de las sonoridades modales tomando como base cada una de las siete notas naturales y cuya distinción radica en la posición de los dos semitonos en la escala formada. De esta manera cada uno de los siete modos se designará por el nombre de la nota o sonido de la serie natural que le sirve de base, a partir del cual se forma la sucesión modal siguiendo el orden ascendente y descendente de los sonidos, obteniendo el modo de Do, de Re, de Mi, de Fa, de Sol, de La y de Si. Todos estos sistemas melódicos son diatónicos pero hay dos –modo de Mi y modo de La- que también pueden manifestarse desde un punto de vista cromatizado, con algunos de sus grados alterados ascendentemente de una manera continua o inestable¹⁹. Esta alteración de la sucesión natural indica una evolución de las melodías hacia otro ambiente sonoro. A su vez, también el modo de Fa puede presentar una desviación de la escala natural pero, en este caso, de manera descendente²⁰.

Otras consideraciones que tenemos que tener en cuenta es la relación entre el Sol y el Do modales cuando no aparece el séptimo grado en el desarrollo melódico. En este caso se va a primar la importancia de su segundo grado jerárquico, que en el caso del Sol es el cuarto y en el de Do el tercero.

Por último puede ocurrir también que no se manifieste el sexto grado en una tonada que, por distancias interválicas, puede pertenecer al modo de La o al de Re. En este caso debemos conocer lo suficiente ambas sonoridades tradicionales para poder decantarnos por una u otra aunque baste decir que el sistema melódico modal sobre La es más común en el uso tradicional español que el de Re.

En referencia al ámbito melódico hemos descrito esas amplitudes melódicas que desarrollan las melodías con el fin de discernir las hechuras de las músicas y poder otorgar un orden lógico evolutivo a las tonadas compiladas por los recopiladores.

Sobre las variantes y versiones melódicas debemos centrarnos en qué es un tipo melódico para su entendimiento y diferenciación. Tipo melódico equivale a invento melódico es decir, una canción con unos rasgos definitorios musicales específicos –decurso melódico y estructura rítmica- que la hacen única y la distinguen de otras y que Béla Bartók denominaba “melodías-matriz” (Bartók, 1979: 108). Bajo esta concepción podemos definir las variantes melódicas como “las diferentes fisonomías de un mismo tipo melódico en sucesivas interpretaciones” (Manzano, 2001a: 190) que

¹⁸ Podemos ejemplificarlo de la siguiente manera: cuando alguien señala “modo frigio” nunca se sabe si se refiere al modo griego que se forma sobre la nota Re o al modo que designa al tercer tono gregoriano y cuya final se centra en Mi.

¹⁹ En el modo de Mi pueden aparecer alterados el segundo, tercero y/o sexto, y en el modo de La el tercer, el sexto y el séptimo.

²⁰ En el modo de Fa el cuarto grado se puede manifestar rebajado para evitar el tritono.

pueden estar más o menos alejadas de los caracteres del tipo originario. Por contra, las versiones melódicas se producen cuando un mismo texto es cantado según varias melodías no emparentadas musicalmente entre sí. En esta investigación no pretendemos llevar a cabo un estudio comparativo de variantes y/o versiones con otras recopilaciones sino que se tendrán en cuenta sólo las que se muestran en la compilación objeto de estudio.

Otra concepción analítica que hemos utilizado en esta investigación son las estructuras de desarrollo melódico, término que empleamos para referirnos a “la forma en que se organizan los sucesivos incisos o tramos de una melodía para dar sentido de discurso musical a una secuencia de sonidos, articulándose en incisos que inician, desarrollan y concluyen lo que, no sin cierta imprecisión, suele denominarse frases musicales” (Manzano, 2001a: 203). Bajo estos parámetros formales haremos uso de un análisis global distinguiendo dos tipos generales: las estructuras simples y las compuestas. Las primeras aparecen en las tonadas cuyo texto se reduce a sucesivos dísticos o cuartetos sin estribillo, que son entonadas sucesivamente con la misma fórmula y las segundas son las integradas por estrofa y estribillo y la variedad de combinaciones entre ambos elementos es muy numerosa y variada. Podemos añadir una sección especial dentro de las compuestas y estará formada por aquellas piezas que hacen uso de un estribillo imbricado en la estrofa formalizándose cuando el primer inciso del verso del estribillo queda absorbido por el último inciso de la melodía de la estrofa, no dándose un reposo entre ambos.

A estas dos combinaciones estructurales básicas podemos sumar otras menos comunes como las estructuras repetitivas –formadas por la repetición insistente, tipo *ostinato*, de un mismo inciso melódico-; las acumulativas –cuyo texto va creciendo con un nuevo inciso a cada repetición de la fórmula desde el comienzo-; litánicas –cuando un grupo responde a un solista con una breve frase o exclamación-; las responsoriales –cuando un grupo responde a un solista repitiendo el último inciso que éste acaba de cantar o cuando un grupo responde a otro turnándose en el canto de dos incisos-; las circulares –las que finalizan en una semicadencia sobre el quinto grado necesitando la entonación del comienzo de la tonada para su resolución musical- y las arquetípicas recitativas o protomelódicas –aquellas en las que un texto prevalece sobre una melodía en estado elemental, sirviendo ésta de soporte sonoro a un recitado rítmico de la palabra-.

El último criterio analítico expuesto se fundamenta en la mensura poética de las tonadas porque no pretendemos hacer un análisis exhaustivo en cuanto a relación texto-música sino que sólo se han tenido en cuenta los parámetros pertinentes básicos para cumplimentar los criterios de ordenación que estableceremos y en ellos tienen cabida las mensuras poéticas de las tonadas. Para su consecución tendremos en cuenta exclusivamente la medida textual de las coplas o estrofas dado que los estribillos de las tonadas tradicionales poseen, en general, mensuras dispares para adecuar la acentuación textual con la musical²¹. En este aspecto debemos asentar que tras un análisis exhaustivo realizado de los cancioneros que recogen repertorio popular español podemos asegurar que las mensuras poéticas más comunes en España son la cuarteta octosilábica y la seguidilla²².

Todas estas concepciones analíticas servirán como herramientas imprescindibles para la clasificación y ordenación de las tonadas compiladas, cuyos criterios serán desarrollados al detalle en el capítulo tercero de este estudio.

²¹ Esta adecuación se conoce como isorritmia.

²² La seguidilla se forma con la sucesión de cuatro versos de siete, cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.

Estructura del trabajo

La presente investigación está dividida en siete capítulos que desarrollarán aquellos aspectos que cubren el contexto en el que nacen los programas radiofónicos, el papel de los intérpretes y la música vocal profana resultante del magnífico trabajo de campo realizado por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

En el primer capítulo se describe brevemente la contextualización histórica de RNE en Burgos y el nacimiento de los programas *Raíces* y *El Candil*. Además, se muestra la semblanza de los protagonistas de los mismos y se aborda el modo de llevar a cabo el trabajo de campo previo a su puesta en antena.

El segundo capítulo integra toda la información y datos referentes a los intérpretes e informantes quienes dispusieron de su sabiduría y su cultura para la confección de los programas radiofónicos objeto de estudio. También se ubica geográficamente el ámbito de estudio y se aborda la visión organológica que tienen los intérpretes de sus localidades oriundas y cercanas.

En el tercer capítulo se plantean los diversos enfoques que se han llevado a cabo en cuanto a clasificación y ordenación genérica y se especificará el método seguido para la investigación.

Los cuatro últimos capítulos afrontan el estudio etnomusicológico de los géneros compilados estructurados por canciones para el baile –bloque cuarto-, cantos narrativos –bloque quinto-, canciones del ciclo anual –bloque sexto- y cantos vinculados al ciclo anual –bloque séptimo-.

Las conclusiones aportan una visión general de los aspectos tratados en las secciones precedentes y resolverán las hipótesis y objetivos planteados en esta introducción.

En definitiva, el desarrollo de los siete capítulos que englobarán este trabajo de investigación integrarán todos los aspectos necesarios para llevar a cabo un estudio sobre los repertorios vocales profanos tradicionales en un ámbito comunitario y en unos años determinados.

1. PROGRAMAS RAÍCES Y EL CANDIL

Dada la idiosincrasia que implica la elaboración de los programas radiofónicos objeto de esta investigación nos vemos en la necesidad de trabajar con una amplia diversidad temática como la contextualización histórica de los mismos, los perfiles de los recopiladores y sus objetivos, el trabajo de campo, etc. Es algo diferente de una catalogación de fuentes archivísticas ya que se trata de un trabajo de tradición oral viva, lo que implica que en ocasiones no se pueda planificar.

Por otro lado, debemos puntualizar que gracias a la amistad que une a la doctoranda con los realizadores de los programas estudiados se han conseguido las fuentes fundamentales de estudio de esta tesis doctoral –tal y como dejamos constancia en el apartado metodológico de la introducción- y parte de la información que abarca este capítulo gracias a las entrevistas realizadas a Pérez Trascasa –promotor del proyecto- en varias ocasiones. Lamentablemente, su compañero Marijuán Adrián nos dejó el 5 de mayo de 2011, por lo que debemos contar con los hechos que Pérez Trascasa nos describe como fidedignos. Respecto a los técnicos de sonido González Jiménez y Cuñado Valdivielso hemos optado por plasmar sólo los datos personales vinculantes a los programas radiofónicos.

El contacto asiduo con Pérez Trascasa y Marijuán Adrián durante los últimos veinte años se origina gracias al maestro Miguel Manzano Alonso, quien nos presenta. A partir de ahí comienza una gran relación fraternal enfatizada por la pasión compartida que tenemos por la música tradicional española. Con Cuñado Valdivielso la vinculación se debe a su inestimable ayuda en la digitalización de los fondos sonoros de dulzaina recopilados por el equipo para el desarrollo del libro de la doctoranda titulado *La música de dulzaina en Castilla y León*. Por último, con González Jiménez hubo un contacto directo hace unos años porque tuvimos que recurrir a RNE en La Rioja –donde trabaja- para intentar digitalizar unos fondos que recogió Felipe Magdaleno en León dado que en RNE en Burgos no disponían de los medios adecuados para la reproducción de las cintas abiertas en los que estaban registrados.

1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.

Todo proyecto se germina a partir de una idea –normalmente enfocada desde una perspectiva individual- pero sobre todo a partir de la viabilidad en cuanto a su ejecución. Nuestra investigación se basa en la recopilación, en el análisis y en el estudio del trabajo llevado a cabo por recopiladores y técnicos de sonido cuyo objetivo se centra en la recopilación de información etnográfica y fondos musicales para la consecución de los programas radiofónicos *Raíces* y *El Candil*. Si observamos una generalización del proyecto podemos concretar que fueron cuatro personas -Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán Adrián junto a los técnicos Luis González Jiménez y Néstor Cuñado Valdivielso²³- quienes durante nueve años intervinieron en su realización aunque sólo se mantuvo en el mismo de principio a fin Pérez Trascasa, *alma mater* de los programas. Es en el estudio de esta figura en quien nos vamos a

²³ A partir de ahora se les nombrará con los dos apellidos, muy acorde con el medio radiofónico en el que se mueven

basar principalmente dado que gracias a su plan y a su empeño las emisiones de los programas se llevaron a cabo durante nueve años.

Para centrarnos en el medio radiofónico en el que trabaja nuestro recopilador -RNE- y desde el que se elaboran y retransmiten los programas objeto de estudio debemos contextualizar los antecedentes que permiten que, en los comienzos de radiación de los mismos, se sitúe en Burgos la sede central regional.

No podemos olvidar de que estamos hablando de RNE, la radio pública que nace al estallar el conflicto de la Guerra Civil; desde unos camiones que Hitler regala a Franco, empieza a emitir en Salamanca la noche del 19 de enero de 1937. En esos momentos se trata de una emisora franquista que debía acompañar al nuevo Estado mediante sus servicios de prensa y propaganda y donde todo se graba en directo. Al año de su nacimiento el Gobierno de Franco se traslada a Burgos el 11 de febrero de 1938 y dos días después –el 13 de febrero de 1938- la emisora se instala en Burgos con Antonio Tovar (posteriormente rector de la Universidad de Salamanca) al mando²⁴. “Miguel Calvo, responsable de la actual delegación en Burgos de RNE, explica que mientras el locutorio se instaló en el Hospicio, la redacción se situó primero en el Palacio de la Diputación y posteriormente en el Palacio de la Audiencia²⁵”. Desde allí Fernando Fernández de Córdoba emitió el famoso “Parte” del fin de la guerra: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares... La guerra ha terminado”.

A partir del fin de la guerra RNE –en el otoño de 1939- abandona Burgos y se instala en Madrid. Poco a poco en el tiempo se van creando emisoras regionales –nunca locales- que tenían la obligación de conectarse con la sede central de Madrid –única emisora nacional- para poder radiar ciertos programas.

Al principio, un 99% de la programación era nacional con alguna pequeña conexión con las emisoras regionales aunque, gracias a la ampliación de cobertura mediante la instalación de antenas o postes, poco a poco, van abarcando más tiempo de emisión porque intentan incorporar la Radio Televisión democrática al Estado de las Autonomías que marcaba la Constitución. La desconexión con Madrid iba siendo progresiva en el tiempo.

Además de RNE, en esta España democrática, existían otra serie de emisoras que también eran estatales y que formaban Radio Cadena Española²⁶. Era la agrupación de estudios radiofónicos locales que habían formado parte de diferentes organismos vinculados al régimen y que tenían unos servicios centrales en Madrid muy pequeños porque prácticamente su programación entera era local. Esta cadena se fundó con la implantación de la Constitución Española en 1978. De esta manera, en los años 80 España contaba con una emisora -propiedad del estado- que era RNE y otra red de emisoras -también públicas- que integraban RCE. Todas formaban

²⁴ Orozco, J. (2009). *Radio Nacional de España. Nacida para ganar una guerra*. Madrid: Manuscritos, p. 177.

²⁵ Jiménez, H. (20 de marzo de 2012). 75 años, Radio Nacional. *Diario de Burgos*. Recuperado de <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZC4529253-B519-129D-A0355AB395DE8309/20120320/75/a%C3%B1os/radio/nacional>

²⁶ A partir de ahora RCE.

parte de Radio Televisión Española (abarcaba RNE, RCE, Televisión Española, Orquesta y Coros de Radio Televisión y el Instituto Oficial de Radio Televisión). En el año 1989 se produce la fusión de ambas porque se vertebró una radio pública que integre la programación nacional con la regional y local.

RNE en Castilla y León.

Castilla y León se desvincula poco a poco de la sede nacional madrileña a partir de los años 80 y es Burgos quien asume la responsabilidad de centralizar la cadena radiofónica en la comunidad aunque ya venían funcionando las emisoras de otras ciudades como León, Valladolid y Salamanca. Esta ciudad “contó con una delegación de RNE a partir del 1 de enero de 1982, domiciliada en el edificio Edinco de la calle Vitoria, número 17”²⁷. A partir de este momento se empieza a contratar la plantilla para constituir la emisora oficial. Nuestro recopilador Pérez Trascasa –licenciado en Derecho- saca la oposición en 1983 como Jefe de Administración para llevar la gestión de una emisora en plena etapa de formación y preparar la programación y emisiones.

“El nacimiento del centro territorial de la Comunidad de Castilla y León se produjo el 5 de marzo de 1984, fecha en la que se iniciaron las emisiones en fase de pruebas. Sin embargo, la inauguración oficial de sus nuevas instalaciones, situadas en el número 34 de la avenida del General Yagüe –un espacio de 350 metros cuadrados cedido por el Ayuntamiento y la Diputación burgaleses-, no tuvo lugar hasta 10 días después, el jueves 15, a las ocho de la tarde, en un acto presidido por el titular de la Junta de Castilla y León, Demetrio Madrid, y el director de RNE, Fernando G. Delgado. De esta manera, RNE, que había empezado a emitir desde aquellas tierras en 1937 y 1938 –los tiempos históricos de Salamanca y Burgos-, volvía, de alguna manera, a sus orígenes (geográficos) <<con el propósito de completar la cobertura de la región de una forma definitiva>>. (Así se ponía de manifiesto en el pequeño tríptico editado para la ocasión)”²⁸.

Las emisiones oficiales echan a andar en abril de 1984. Empieza una programación que, en principio, sólo consiste en transmitir el informativo o boletín oficial regional que se radiaba de 1 a 2, pero todavía seguían manteniendo colaboraciones con Madrid. Poco a poco los programas regionales van teniendo más cabida en la emisora recién inaugurada y los contactos con la sede central madrileña van disminuyendo. No podemos olvidar que Pérez Trascasa entra a trabajar en aquella RNE que pretendía vertebrar la España de las autonomías.

En 1986 se van creando delegaciones informativas de RNE en capitales de provincia y grandes ciudades con el fin de dar cobertura a más poblaciones y en 1987 contaban con 5 (León, Ponferrada, Salamanca, Soria y Valladolid), pero Burgos seguía vertebrando la cadena territorial hasta que en el año 1989 la sede de RNE en Castilla y León pasa a Valladolid porque las instituciones políticas ya estaban centralizadas en la capital vallisoletana.

²⁷ Munsó J. (1988). *Escrito en el aire*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores E.P.RTVE, p. 297.

²⁸ Ídem nota al pie anterior.

Contextualización de los programas Raíces y El Candil²⁹.

Como ya hemos indicado los programas objeto de estudio nacen en un medio de difusión modernizado de la mano de la democracia, en esa RNE enclavada en la capital burgalesa como sede central regional en los años 80. Es una época nacionalista en la que políticamente interesaba la manipulación del folklore de manera directa para validar y reconocer el autonomismo como seña identitaria. Esto implicaba que las instituciones apoyaban a todo lo relacionado con nuestras manifestaciones populares y surgen sedes que reafirman el grandísimo esfuerzo de recopilación de materiales que llevaron a cabo etnógrafos como Joaquín Díaz –a quien le concedieron el Centro Etnográfico que lleva su nombre en la localidad vallisoletana de Urueña- o Ángel Carril – a quien la Diputación de Salamanca le otorgó el Centro de Cultura Tradicional. Por un lado había que renunciar a esa herencia franquista de la Sección Femenina pero por otro lado respaldaban y patrocinaban a los grupos post-Sección Femenina porque interesaba tener una manipulación folklorista para crear un nuevo estatus que confirmara que somos de Castilla y León como autonomía y como unidad.

En esos momentos, y desde la ubicación señalada, Pérez Trascasa tenía la ventaja de trabajar como funcionario en el único centro territorial de RNE en la comunidad. Como desde allí se decidía la programación no le fue difícil convencer a sus superiores para poner en práctica sus estupendas ideas. Al fin y al cabo reafirmaban esa identidad regional que tanto buscaban los políticos porque su planteamiento era hacer un programa dedicado a la tradición castellano-leonesa que se inicia en 1985. Pero antes de su puesta en marcha -recordando que las emisiones de RNE se inauguran en 1984- empieza a elaborar un programa desde los estudios de Burgos llamado *En clave de folk* que durará unos meses. Se trata de una emisión radiofónica que daba noticias de todo lo que pasaba en la comunidad en cuanto a tradiciones (se hablaba de discos, de fiestas populares, de costumbres...) El tiempo en antena era de media hora a la semana y su contenido se encuadraba más en un tema etnográfico que musical.

Para la preparación de esas temáticas festivas de diferentes localidades castellano-leonesas se mueve a nivel de consultar información local en los Ayuntamientos y Diputaciones provinciales y también cuenta con informantes en diferentes provincias. Gracias a que RNE era un medio muy potente en esos momentos -llegaba a casi todas las localidades- a Pérez Trascasa le va conociendo mucha gente y le van enviando libros con información etnográfica o musical (Luis Díaz Viana le envía su *Romancero soriano*, Ángel Carril su libro de canciones de Salamanca, Joaquín Díaz su *Cancionero de la provincia de Valladolid*, etc., y todas las Diputaciones y Ayuntamientos le remitían los libros que iban publicando). Todas ellas acaban teniendo una amistad con él y serán claves para posteriores trabajos de campo en los que se verá embarcado nuestro recopilador.

Pero esto a Pérez Trascasa no le interesa por lo que traza su propio proyecto radiofónico. Una de las motivaciones que le impulsan a ello es el panorama musical –vinculado al folklore- en el que se encuentra la comunidad en esos momentos. Aparentemente todos los grupos *folk* trabajaban por nuestra cultura, por lo nuestro, realizaban mucho trabajo de campo, conocían a muchos informantes y mucho repertorio, pero en el fondo no es así, no disponen de esos

²⁹ Los datos que se aportan se obtuvieron de la entrevista realizada a Pérez Trascasa en la emisora de RNE en Burgos el 19 de junio de 2013.

documentos sonoros de lo que tantas veces se habían jactado. Sólo investigadores como Miguel Manzano o Joaquín Díaz publican cancioneros y como recopilaciones sonoras tradicionales grabadas en trabajo de campo sólo se cuenta con la *Magna antología del folklore musical de España* de Manuel García Matos³⁰. Pérez Trascasa llevaba ya unos años con el Colectivo Yesca recopilando a informantes en la provincia de Burgos.

Gracias a las entrevistas que hemos realizado a este recopilador, él ha manifestado que sabía, de primera mano, que existían intérpretes muy buenos en esos momentos y que eso es lo que quería mostrar a los radioyentes. Por todo ello, su propuesta para RNE consiste en elaborar un programa de música y de viaje por Castilla y León con dos intereses principales:

1º Para difundirlo, porque políticamente era conveniente (les parecía bien que hubiese un programa de tradición, de lo nuestro, de Castilla y León, que creara sentimiento autonómico).

2º Para descubrir y conocer la música tradicional castellano-leonesa de un modo más abierto y amplio porque entonces, por ejemplo, un burgalés no sabía qué era una charrada interpretada con flauta y tamboril o un soriano nunca había escuchado unos titos de León.

Bajo los parámetros previos propone el proyecto al director de la emisora, Alfonso Olaso Hernández. Pérez Trascasa lo tenía muy claro y así lo relata: “La idea era facilísima: necesito un aparato de grabación, alguien que lo sepa manejar que esté en perfecta simbiosis conmigo, que sepa lo que es el trabajo de campo y cómo trasladar esa maravilla que es viajar por ahí y conocer a las personas al oyente”³¹. La propuesta es aceptada y se busca a una persona que no esté en plantilla de RNE como técnico de sonido porque no pueden desprenderse de ninguno para que la programación siga funcionando. De esta manera llega la contratación –por obra- de González Jiménez y su incorporación al proyecto que dará como fruto el programa *Raíces*.

Raíces mantuvo su emisión durante dos temporadas: 1985-1986 y 1986-1987³². Dentro de la programación regional de Radio 1 se retransmitía todos los domingos a las 15:00 horas y estaba en antena durante media hora aproximadamente³³ (la duración debía ser de 21 o 22 minutos de palabra porque los informativos podían prolongarse más o menos y siempre dejaban cola de música para completar o poder cortar en caso necesario).

Con esta serie radiofónica “sus autores (...) obtuvieron en 1986 el Premio Francisco de Cossío de Periodismo (en la modalidad radiofónica) y el correspondiente al mejor programa del

³⁰ Aunque esta compilación sonora se comercializa a mediados de los años 80 todas las grabaciones que incluye pertenecen a los años 50.

³¹ Entrevista realizada a Pérez Trascasa en RNE en Burgos el 7 de septiembre de 2012.

³² Las temporadas radiofónicas no son anuales sino que comienzan tras el periodo estival y finalizan antes del mismo pero del año siguiente (en verano se efectúan reposiciones de programas ya emitidos). En concreto *Raíces* empieza su andadura el 30 de septiembre de 1985 y finaliza el 26 de junio de 1987.

³³ Se grababan en trabajo de campo *in situ* de 2 horas y media a 3, y de ahí se seleccionaban fragmentos hablados y musicales que cumplimentaran la media hora que duraba el programa. El modo de registro era en cinta abierta por lo que su selección se efectuaba a corte de tijera en la propia emisora, invirtiendo muchas horas para su montaje.

Certamen Nacional de Prensa, Radio y Televisión sobre artes y tradiciones populares del Ministerio de Cultura”³⁴.



Ilustración 1. Certificado oficial del premio al mejor programa radiofónico de 1986. [Fotografía realizada por la doctoranda en la sede de RNE en Burgos]

También consiguieron el Premio a la mejor labor continuada *ex aequo* (también en la modalidad radiofónica) de difusión de la cultura tradicional en el Certamen Nacional de Prensa, Radio y Televisión sobre artes y tradiciones populares del año 1987 por parte de la Dirección General de Cooperación cultural del Ministerio de Cultura.



Ilustración 2. Certificado oficial del premio a la mejor labor continuada por la serie *Raíces*, año 1987. [Fotografía realizada por la doctoranda en la sede de RNE en Burgos]

34

Munsó J. (1988). *Op. Cit.* p.299.

En octubre de 1987 –tras las reposiciones veraniegas de *Raíces* Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y el técnico Cuñado Valdivielso se embarcan en otra serie radiofónica denominada *A lo ligero y a lo pesado*. Son programas de estudio o “quesitos”³⁵ de unos 8 minutos de duración que se emitían dos días a la semana en Radio 1. Abordaban noticias sobre nuevos discos o publicaciones o presentaban monográficos sobre instrumentos o bailes tradicionales de un modo muy ligero, con ciertas notas de humor y salpicados de voces sacadas del material de archivo de otros programas radiados con anterioridad. Finaliza su andadura el 14 de abril de 1988.

En 1989 -momento en el que se fusiona RNE y RCE- la sede regional cambia su ubicación de Burgos a Valladolid. Desde allí les ofrecen – al mismo equipo de *A lo ligero y a lo pesado*- volver a hacer el programa *Raíces* pero con otra nomenclatura que transmita esa “renovación radiofónica regional” en la que se encontraban. De este modo y sin previo aviso, un día llaman a Marijuán Adrián a la emisora burgalesa y le fuerzan a poner un nuevo nombre en ese preciso instante. Ante la duda puso *El Candil* como podía haberlo denominado de otra manera... Por lo tanto, a partir de 1989, el programa *Raíces* cambia de título -pero no de contenido- y pasa a denominarse *El Candil*. Con este nombre se sigue emitiendo semanalmente –los domingos- hasta el año 1994, estando cinco temporadas en antena³⁶ (1989-1990, 1990-1991, 1991-1992, 1992-1993 y 1993-1994).

Durante el período de 1994 al 1995 se dedican a extraer todo el material para hacer la colección discográfica *La música tradicional de Castilla y León* formada por 10 CD’s que contienen trescientos sesenta y cinco audios recogidos para el desarrollo de los programas *Raíces* y *El Candil*.

El último cometido en Radio 1 se produce en la temporada 1996-1997 con la difusión de una serie de emisiones sobre Instrumentos tradicionales de Castilla y León. En esta ocasión también fue reconocido su trabajo por la Junta de Castilla y León, quien les otorgó el Premio Francisco de Cossío del año 1997.

A la par –desde 1994- se efectúan colaboraciones con Cristina Argenta en Radio 5 hasta que ésta se desplaza a Radio Clásica y conecta con ellos semanalmente para tratar en directo temas relacionados con la música popular tradicional.

En abril del año 2000 comienzan un nuevo programa para Radio Clásica llamado *Todo lo cría la tierra*³⁷ que durará hasta septiembre de 2005. Las emisiones del mismo se producían un día a la semana con una hora de duración y la temática consistía en músicas de tradición oral tanto de España como de otras partes del mundo. En octubre de este mismo año los directivos de la cadena les piden que cambien de nombre al programa, que busquen uno más acorde con los contenidos o los tipos de músicas que se emiten en él, por lo que eligen *Músicas de tradición oral*, nomenclatura que se mantendrá hasta hoy. Sólo hubo 2 temporadas –de septiembre de 2008 hasta junio de 2010- en los que Fernando Palacios les propuso el desdoblamiento del

³⁵ Se conocen así, en el argot radiofónico, a breves espacios o micro-espacios radiables.

³⁶ El período anual de emisiones ha oscilado entre seis y diez meses.

³⁷ Esta nomenclatura se corresponde con el título de una tonada de siega integrada en el libro *Folklore de Burgos* del maestro Federico Olmeda, concretamente en la página 48, nº 1.

programa, e hicieron uno nacional –de nuevo retomaron la designación de *Todo lo cría la tierra*- y otro internacional –*Músicas de tradición oral*- de una hora de duración a la semana, pero cuando Marijuán Adrián enferma se decide volver a radiar sólo uno que abarcara los dos ámbitos.

PROGRAMA	AÑOS	DURACIÓN	TEMA	COMPONENTES DEL EQUIPO
<i>En clave de folk</i>	Finales de 1984	Media hora semanal	Etnográfico	Pérez Trascasa
<i>Raíces</i>	2 temporadas: 1985-1986 1986-1987	Media hora semanal	Música y viaje por Castilla y León	Pérez Trascasa y González Jiménez
<i>A lo ligero y a lo pesado</i>	Desde octubre de 1987 hasta abril de 1988	8 minutos 2 días a la semana	“Quesitos (<i>sic.</i>)” monográficos	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso
<i>El Candil</i>	5 temporadas: 1989-1990 1990-1991 1991-1992 1992-1993 1993-1994	Media hora semanal	Música y viaje por Castilla y León	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso
<i>Todo lo cría la tierra</i>	Desde abril de 2000 hasta septiembre de 2005	1 hora semanal	Músicas de tradición oral nacionales e internacionales	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso
<i>Músicas de tradición oral</i>	Desde octubre de 2005 hasta junio de 2008	1 hora semanal	Músicas de tradición oral nacionales e internacionales	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso

Músicas de tradición oral	Desde septiembre de 2008 hasta junio de 2010	1 hora semanal	Músicas de tradición oral internacionales	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso
Todo lo cría la tierra		1 hora semanal	Músicas de tradición oral nacionales	
Músicas de tradición oral	Desde septiembre de 2010 hasta hoy	1 hora semanal	Músicas de tradición oral nacionales e internacionales	Pérez Trascasa y Carlos Crespo.

Ilustración 3. Arco temporal en el que se sitúan los programas de estudio. Elaboración propia³⁸.

1.2. SEMBLANZA DE LOS PROTAGONISTAS.

En el punto anterior ya especificamos que los cuatro protagonistas que consiguieron llevar a cabo la elaboración de los programas *Raíces* y *El Candil* fueron Pérez Trascasa, Marijuán Adrián, González Jiménez y Cuñado Valdivielso. Todos fueron partícipes del proyecto en mayor o menor medida pero, a su vez, sin la colaboración de alguno de ellos podemos asegurar que no se hubiera podido llevar a cabo con el magnífico resultado del que somos testigos. No sólo nos interesa la semblanza de estos profesionales sino también los motivos y circunstancias personales que acabaron llevándoles a viajar más de cien mil kilómetros por tierras de Castilla y León en busca de músicas de otros tiempos.

Tras la búsqueda de estos datos nos centramos en la figura de Pérez Trascasa -promotor del nacimiento de los programas-, quien nos deleita con sus propias experiencias vitales:

“Lo cierto es que es una pregunta que en mi caso, podría contestarte de distintas maneras, pero que cuando me la hago sinceramente -y respondo de corazón- compruebo con asombro que la respuesta es tan solo una: es la consecuencia del trabajo que los que vinieron antes que yo hicieron por la música tradicional de mi entorno” [Entrevista 08-07-2014].

Cuando alguien hace una afirmación categórica como la plasmada sabe muy bien de qué está hablando. Conoce a la perfección esas culturas musicales que invaden su entorno gracias – posiblemente- a la educación musical recibida o a la escucha atenta de todo repertorio tradicional o popular que llega a sus oídos desde diferentes ámbitos. Pérez Trascasa nos reafirma estos planteamientos de la siguiente manera:

³⁸ Como se puede observar es algo que sigue vivo, por lo que no descarto desarrollar futuras investigaciones

“A riesgo de parecer una digresión de abuelito diría que la culpa de todo la tuvo mi madre, que tenía una peluquería en casa –en Burgos- donde trabajaba todo el día. Para no molestar en casa, con cinco años, me mandaba varios días a la semana a las clases de música y piano que en mi colegio de Saldaña, daba Sor Cecilia (¡que mejor nombre para una profesora de música!). De su mano y sin tener aún uso de razón, acudía a examinarme de los primeros cursos al conservatorio de Valladolid. A esa misma edad los días que tenía libre, mi madre me enviaba a aprender a tocar guitarra y bandurria a la sede de una rondalla popular (La Peña Guitarrista Burgense, que fundara Maese Calvo, con el guitarrista Francisco Espiga– de quien fui alumno- y Pedro Gil) y que estaba a cien metros de mi casa a la izquierda.

A esos mismos 100 metros pero a la derecha, estaba por entonces la sede del conservatorio de Burgos. A los 8 años -de nuevo para que no diera guerra en casa- me mandaron allí para continuar estudiando con quien sería mi maestro Ángel Juan Quesada, con quien practicaríamos constantemente el canto de canciones populares que se me antojaban hermosísimas y desconocidas.

En aquellos tiempos ignoraba que Ángel Quesada había sido subdirector y colaborador estrecho del que fuera -hasta su fusilamiento al inicio de la guerra civil- el director del Orfeón Burgalés, el insigne músico Antonio José. Curiosamente también el padre de Ángel Quesada, había sido en tiempos anteriores colaborador habitual de Federico Olmeda. Pues bien, las canciones que constantemente entonaba entusiasmado en clase, no sabía entonces que unas pertenecían a un cancionero agotado desde principios del siglo XX,- el de Olmeda- y otras al de otro aún sin publicar entonces -el de Antonio José-.

Por otra parte mi profesor de piano en aquellos años de infancia sería Jacinto Sarmiento, autor de un cancionero burgalés y transcriptor del cancionero de Justo del Río, persona especialísima que siempre me animó a compatibilizar conservatorio y rondalla popular.

Vuelvo la vista atrás, y veo cómo esa unión dio distintos frutos curiosos: El quinteto de laúdes Padre Soler dedicado a la música barroca, la formación de grupos *folk* a comienzo de los 70, incursiones en el mundo del *jazz*, etc.

Y sin embargo el reencuentro con las viejas canciones que de niño cantaba con Ángel Quesada vino a sorprenderme con la reedición del agotado Cancionero de Olmeda en 1976 donde volví a encontrarlas. Más tarde, con mi incorporación al Colectivo Yesca de canción tradicional en 1979 y la realización de los primeros trabajos de campo (que miembros de ese colectivo ya venían haciendo desde su fundación en 1977), o con hechos como la publicación en 1980 del inédito Cancionero de Antonio José, tuve claro que el material publicado era precioso pero que el sin publicar seguía siendo inmenso. También comprobé que en el ambiente musical del *Folk* de aquellos años, el entusiasmo era mucho, pero los conocimientos musicales para el estudio de la música popular de tradición oral eran en general muy escasos, y que aunque se hablaba mucho de recopilar, se hacía con criterios muy dispersos.

Pero mi incorporación al Colectivo Yesca, tuvo además otras consecuencias personales muy importantes: la oportunidad de conocer a amigos, algunos de los cuales serían más tarde imprescindibles en este proyecto radiofónico, como es el caso de Luis González Jiménez y Ramón Marijuán.

Así pues creo que desde Federico Olmeda, hasta Antonio José, Ángel Quesada o Jacinto Sarmiento. Desde Paco Espiga hasta mis compañeros del Colectivo Yesca (e incluida la peluquería de mi madre, claro) todos están detrás de este proyecto que a algunos nos tocó llevar a cabo” [Entrevista 08-07-2014].

La trayectoria que Pérez Trascasa sigue desde la niñez va puliendo y formando a un gran músico y folklorista porque pocos pueden jactarse de tener semejante “currículum infantil y juvenil”. Parece que estaba predestinado a emprender y a abarcar un proyecto como el estudiado en esta investigación, de tal magnitud y con tan buenos resultados pero, ¿cuáles son los motivos y hechos concretos que le motivan e incitan a realizar los programas radiofónicos? y ¿qué circunstancias son las que le llevan a contar con el técnico González Jiménez en una primera fase del mismo y con Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso en la siguiente etapa?

En el libreto que preside la colección discográfica de RTVE *La Música tradicional en Castilla y León* Pérez Trascasa desvela el planteamiento que hizo al entonces director de la recién creada RNE en Castilla y León, Alfonso Olaso:

“Cuando en 1985 nos propusimos, desde Radio Nacional de España, la realización de un programa radiofónico sobre la cultura tradicional en Castilla y León, el planteamiento fue sencillo: la cultura tradicional está en trance de desaparición; las manifestaciones que se mantienen se encuentran, mayoritariamente, en los núcleos rurales; son las personas mayores quienes las conservan en su memoria y para que ellas acepten contar y cantar aquello que ha formado parte de su vida hace falta un marco adecuado, que no puede encontrarse entre las frías paredes de un estudio de grabación. Si el planteamiento fue sencillo, la respuesta era obvia: vayamos a sus casas, seamos nosotros los invitados en sus hogares y prestemos atención a lo que nos cuentan, rodeados de los objetos comunes que han compartido su existencia”³⁹.

Aunque el planteamiento fue sencillo el desarrollo de la propuesta no lo fue. Cada programa semanal llevaba implícito los trabajos previos de información, elección, contactos con los intérpretes -la mayoría de las veces a través de los teléfonos públicos-, viajes a todos los extremos de la comunidad -en 1985 no había ningún kilómetro de autovía en estas tierras-, grabación, realización, montaje y emisión del programa. El coste horario que esto suponía era altísimo y no podía ser asumido por una plantilla técnica ajustadísima de RNE en Castilla y León, que entonces debía cubrir en solitario la actualidad informativa de toda la región desde su única sede en Burgos.

“Así pues, y dado que yo planteé que realizaría los cometidos del programa al margen de mis tareas profesionales, se propuso la contratación (como suele decirse *gratis et amore*) de Luis González, compañero de Yesca que unía a sus conocimientos de trabajo de campo, los de

³⁹ Pérez, G. y Marijuán, R. (1995). *La música tradicional en Castilla y León* [10 CD's]. Madrid: RTVE Música, p. 13 del libreto.

técnico de sonido. Los dos años que realizamos juntos el programa fueron una enorme escuela de descubrimientos. En 1985-1987, el número de intérpretes instrumentales tradicionales de calidad (dulzaineros, tamborileros, gaiteros etc.) aún era muy alto. Luis González supo unir su calidad técnica con su calidez personal en el trato con los intérpretes” [Entrevista 08-07-2014].



Ilustración 4. De izquierda a derecha: Santiago González (caja), Pérez Trascasa, Pedro Barcina (dulzaina) y González Jiménez en El Almiñé (Burgos) en 1986. [Fotografía cedida por Pérez Trascasa]

A finales de esta primera etapa de emisión de *Raíces* –desde 1986- Marijuán Adrián, administrativo en la emisora de RNE y compañero también del Colectivo Yesca, comienza a colaborar con el equipo pero desde la oficina. Su cometido era hacer todo tipo de tareas de archivo y selección de los materiales que cada semana registraban sus compañeros en trabajo de campo. Al terminar la temporada de 1987, González Jiménez comunicó a sus compañeros que no podría continuar con los programas al llevarle sus obligaciones laborales a tener que asentarse en La Rioja. En esos mismos momentos Marijuán Adrián se ofreció a colaborar en la realización de los programas de un modo directo, in situ, y comienza una nueva etapa radiofónica con nuevo equipo humano.

Sabemos que hay muchas emociones encontradas cuando se nombra a Ramón⁴⁰. Él sigue estando presente en todos nosotros pero sobre todo en Pérez Trascasa, con el que tantas

⁴⁰ En primer lugar nos pusimos en contacto con Carmen Antolín Sebastián, viuda de Marijuán Adrián –con la que mantenemos también muchísima amistad- pero nos fue imposible concretar una cita donde poder hablar de su marido sin emociones encontradas. No queriendo insistir más en el encuentro “forzoso” decidimos obtener una información más enfocada desde el ámbito profesional contando para su consecución con la persona que más horas compartió con él, su compañero Pérez Trascasa.

horas ha compartido todo tipo de vivencias. Su mesa, su silla y su ordenador siguen intactos en el despacho que compartían nuestros recopiladores. Somos conscientes que preguntar por esta etapa cuesta y duele pero a su vez debe servir para reconocer la magnífica labor que realizó nuestro equipo. Por todo ello le pedimos a Pérez Trascasa que nos detalle la semblanza de Marijuán Adrián desde el ámbito profesional que compartían.

“A partir de 1988 Ramón Marijuán y yo comenzaríamos nuevos espacios ahora desde estudio, usando los materiales del archivo que habíamos venido creando.

En el caso de Ramón Marijuán se uniría a su capacidad musical formada también en el conservatorio de Burgos, su extraordinaria capacidad humana de relación con los intérpretes populares. Sin embargo ni Ramón Marijuán ni yo teníamos las aptitudes técnicas necesarias para llevar a buen puerto las grabaciones que en aquellos momentos aún se hacían con magnetófonos de cinta abierta.

Fue en 1989 cuando decidimos retomar de nuevo el programa de viajes, que a partir de ese momento cambiará de nombre pasando a denominarse *El Candil*. Para ello contaríamos con otra figura imprescindible, Néstor Cuñado, jefe de Medios técnicos de RNE en Castilla y León, y uno de los técnicos de sonido más sensatos –y de las mejores personas- que hemos conocido. Néstor se ofrecería a trabajar y viajar con nosotros como técnico de sonido añadiéndose al compromiso de Ramón y mío de que las horas trabajadas de más para el programa, no tendrían la consideración de horas laborales sino de ocio.

Esto a pesar de lo que pueda pensarse, no fue nunca para nosotros ningún sacrificio sino un privilegio. Sin esta postura desde el primer momento, tanto con Luis González al principio, como con Ramón Marijuán y Néstor Cuñado en esta segunda etapa el programa simplemente no se hubiera hecho, por falta de medios. Y así hasta 1994” [Entrevista 08-07-2014].



**Ilustración 5. De izquierda a derecha: Mari Paz García y su esposo Adolfo del Río (tamborilero), Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso en Montes de Valdueza (León) en 1990.
[Fotografía cedida por Pérez Trascasa]**

Hoy podemos agradecer la dedicación de estas cuatro personas por consolidar el proyecto en el que estamos embarcados en esta investigación. Con un medio tan potente como la radio consiguieron que miles de personas de nuestra comunidad conocieran todo tipo de repertorio musical y datos etnográficos de lugares más lejanos de lo que hasta ese momento podían llegar a saber. En múltiples ocasiones en las que la doctoranda ha podido entablar conversaciones con los integrantes del equipo siempre han manifestado que estos proyectos para RNE han sido un premio, nunca un trabajo como tal. Saben perfectamente que tuvieron la suerte única e irrepetible de conocer de primera mano -en su ambiente y en su casa- a muchos de los mejores músicos tradicionales que constituyeron los últimos eslabones de transmisión de una parte importante de la música tradicional en estas tierras de Castilla y León y además, tuvieron el privilegio de llamarlos sus amigos. De nuevo nuestro reconocimiento y gratitud hacia ellos.

1.3. TRABAJO DE CAMPO REALIZADO⁴¹.

En el aspecto del trabajo de campo etnográfico son múltiples los manuales y las referencias de diferentes autores que, sobre experiencias personales o rescatando las de otros investigadores, enfocan el modo de llevarlo a cabo. No existe un modelo metodológico genérico para el tipo de estudio que aquí realizamos porque parte de la base de un enfoque novedoso dentro del ámbito etnomusicológico: la compilación de materiales musicales y datos etnográficos con el objetivo de realizar un programa de radio. Aunque todos asientan las pautas principales de desarrollo hemos elegido el de Hammersley y Atkinson⁴² -uno de los más utilizados dentro del campo de la etnografía- como referencia general básica para describir el modus operandi de nuestros recopiladores.

1.3.1. El diseño de la investigación

Para llevar a cabo una investigación etnográfica no contamos con reglas metodológicas universales dado que la práctica en el contexto social en el que se desarrolla hace que se siga una dirección u otra *in situ*. En ocasiones se trazan unas líneas predeterminadas que se desmoronan al poco tiempo de comenzar el desarrollo de la misma.

Siguiendo la concepción del naturalismo de que “la etnografía consiste en una observación y descripción abierta”⁴³, podemos enfrentarnos al trabajo de campo sin ninguna noción previa sobre lo que vamos a inquirir ni sobre el entorno sociológico que abriga al hecho en sí, pero siempre nos resultará más fácil contactar con los informantes del medio rural si muestras un interés por su pueblo y los aspectos etnográficos del mismo. El equipo compilador sí parte de estas premisas pero no se plantea desarrollar una investigación etnográfica al uso. El objetivo primario es encontrar músicos tradicionales con los que poder llenar un programa de radio de media hora de duración, no el cumplimentar encuestas de campo. Les interesa un dulzainero, un gaitero de fole, un tamborilero, una panderetera..., personas representativas que llevan la base musical en los bailes, que se acuerden de cómo estos se llevaban a cabo y tengan argumentos y discursos –a la par que repertorio instrumental- para llenar la emisión radiofónica.

En la primera recolección de tonadas sólo participan Pérez Trascasa junto a González Jiménez, que acceden al campo para llevar a cabo los programas de *Raíces*. El primero nos cuenta que “al principio no tenían una idea especializada⁴⁴ pero, lógicamente, con la consecución y grabación de los programas van aprendiendo cómo hacerlo” [26-10-2012]. Es evidente que no

⁴¹ Los testimonios que se aportan se obtuvieron de las entrevistas realizadas a Pérez Trascasa en la emisora de Radio Nacional de España en Burgos el 7 de septiembre de 2012 y el 26 de octubre de 2012.

⁴² Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

⁴³ Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Op. Cit.*, p.40.

⁴⁴ Aunque Pérez Trascasa ya había realizado trabajo de campo desde 1979 hasta 1984 con el Colectivo Yesca, sobre todo en la provincia de Burgos, el objetivo no era el mismo que en el objeto de nuestro estudio.

es lo mismo recopilar en los años 80 que en los años 90, cuando ya llevan ciento cincuenta viajes realizados. Obviamente entonces no había internet, pero ellos se informan previamente sobre las localidades donde van a investigar leyendo libros de los que pueden disponer que, en los años 80, eran pocos y consultando noticias locales en los Ayuntamientos de los núcleos rurales donde se iban a desplazar. Ante la pregunta por parte de la doctoranda sobre ¿cómo conseguíais información sobre los pueblos donde se iban a realizar la compilación musical y etnográfica? Pérez Trascasa relata:

“Cuando se inauguró la emisora se piden libros a Diputaciones y Ayuntamientos y se empieza a crear una pequeña biblioteca con lo que nos mandan. También, gracias a que RNE era un medio muy potente que llegaba a casi todas las localidades, me va conociendo mucha gente y me van enviando libros con información etnográfica o musical. Así, Luis Díaz Viana me remite su Romancero soriano, Ángel Carril su libro de Canciones de Salamanca, Joaquín Díaz su Cancionero de la provincia de Valladolid, etc. Todos los libros locales que, en general, interesa a muy pocas personas, eran remitidos a la radio y los componentes del equipo nos los leíamos porque era la única fuente de información de la que podíamos disponer. Aun así nos sorprendíamos constantemente al llegar a los lugares” [Entrevista 26-10-2012].

Por otro lado, al ser la radio un medio de difusión masiva, también contaban con una fonoteca pero en ese momento sólo estaba formada por discos de los grupos de moda que poco habría de valerlos para su empeño. De lo que sí disponían era de personas cercanas que servían de puente para enlazar con los informantes.

1.3.2. El acceso

Uno de los problemas etnográficos más frecuentes es conseguir el acceso a la información requerida. La mayoría de los investigadores declaran que la experiencia previa es la base resolutoria de sus posteriores estudios porque insisten en la problemática inicial de acceso al campo. Con el tiempo van utilizando nuevas estrategias y procedimientos aprendidos sobre la práctica, pero los comienzos son muy duros.

Focalizando los recursos emprendidos por nuestros recopiladores podemos concretar que para entrar en el campo inicialmente buscan *porteros*⁴⁵ que les abran puertas en las diferentes localidades a fin de encontrar los *portadores* musicales más representativos. De este modo inician un barrido de personas conocidas desde la andadura del Colectivo Yesca –al que pertenecen- en los años 70. Al ser este un grupo de folklore, coincidían con muchas otras agrupaciones que se movían en el mismo ámbito que ellos. Además, Pérez Trascasa va afianzando la relación al incluirles en el programa precursor de nuestro objeto de estudio, *En clave de folk*⁴⁶. De esta manera, además de contar para la emisión radiofónica con grupos reconocidos como El Mester de Juglaría o Candeal, se entera de otras noticias destacables en el ámbito etnomusicológico como que Miguel Manzano ha hecho el *Cancionero de folklore*

⁴⁵ En el ámbito etnomusicológico se denomina así a las personas que facilitan el acceso al campo.

⁴⁶ Recordemos que eran programas etnográficos emitidos desde el estudio de RNE en Burgos, que comienzan a radiarse a finales de 1984 y duran unos meses.

zamorano y va manteniendo contacto con personalidades como Ángel Carril y Alonso Ponga. También descubre a unos jovencísimos chavales que comienzan su andadura por el mundo de la música tradicional con una ilusión tremenda como José Ramón Cid, José Manuel González, Alberto Jambrina, Pablo Madrid, los hermanos Silva, Pablo Zamarrón, etc.

Nuestro recopilador piensa que estas celebridades tenían que conocer a los “mejores” intérpretes de sus zonas y les usa como *porteros* “de la tradición musical”⁴⁷. Es consciente que todos le pueden facilitar el acceso al campo y se pone en contacto con ellos para conseguir su objetivo. Así, en Salamanca tiene muy buena relación con Ángel Carril –del que ha presentado libros suyos en el programa *En clave de folk-* y con José Ramón Cid⁴⁸, al que Pérez Trascasa apoyó desde un primer momento -año 1984- para la celebración del “Día de la charrada”. En Zamora mantiene contacto, sobre todo, con José Manuel González Matellán pero también con Alberto Jambrina y Pablo Madrid, quienes habían comenzado a hacer varias cosas para *Habas verdes*. En Valladolid, si hay alguien del que poder obtener información sobre intérpretes es Joaquín Díaz, etc. Con ellos mantiene una gran amistad hasta el día de hoy porque fue mucha su ayuda en estos comienzos.

En relación con los grupos *folk* más conocidos del momento comprobaron que no tienen información sobre intérpretes de la zona y se plantea que quizás la causa sea una falta de trabajo de campo o un acercamiento al mismo más desde un contexto familiar que local, por lo que enseguida los desestima como enlaces.

En otras provincias Pérez Trascasa utiliza “porteros amigos”⁴⁹ que no tienen una relación con la música tradicional tan estrecha como los previos, aunque le sirven de enlace para el fin pretendido. Entre ellos destaca Miguel Ángel Barrientos el cual, aunque trabajaba en una oficina de una Caja de Ahorros, tenía mucha relación con los grupos de folklore y de danzas de la zona de Velilla de donde era oriundo, zona fronteriza interprovincial entre León y Palencia. Posteriormente también cuenta con colegas de otras emisoras de radio que le abren puertas en la búsqueda de informantes.

Podemos añadir un nuevo grupo de porteros que vamos a denominar “oficiales”. Bajo esta terminología propia incluimos a personas de organismos e instituciones con las que nuestro recopilador contacta para conseguir referencias musicales locales.

Todos ellos fueron claves para el primer encuentro con los intérpretes porque, tras la práctica *in situ*, se dan cuenta que unos te vinculan a otros de la misma localidad o cercana e incluso, les acompañan para facilitar el encuentro.

⁴⁷ Nomenclatura propia que abarca a personas inmersas en la música popular de tradición oral siendo intérpretes o investigadores de la misma.

⁴⁸ José Ramón Cid fue un portero clave en los comienzos. Gonzalo busca personas que tuvieran empatía con los intérpretes y él fue uno de ellos porque era un Cid Cebrián. Ciudad Rodrigo era la capital de toda la zona, desde la Sierra de Francia hasta Béjar y era hijo de un rico del pueblo, muy conocido, un comercial con Portugal. De ese modo, José Ramón fue el primer contacto al que Pérez Trascasa recurrió, poniéndole en comunicación con Tío Frejón.

⁴⁹ Nomenclatura propia.

Los bares rurales o de carretera eran recintos que propiciaban el obtener la información precisa sobre dónde ir a compilar o con qué personas contactar. Hay que tener en cuenta que nos encontramos en la última época en la que todavía había músicos tradicionales y el folklore estaba vivo por lo que el conocimiento local al respecto era pleno. Por eso, cuando nuestro equipo de trabajo no contaba con enlaces o mediadores previos, no dudaban en realizar paradas en cantinas y conseguir los datos oportunos para llevar a cabo el trabajo de un modo más directo y seguro.

“Un día se quedaron sin programa en Soria. Ramón debía desplazarse a Madrid y cuando le llevaban a Aranda para poder coger el autobús pararon a tomar un café y consiguieron información de que en Santa María de las Ollas se cantaba “El Reinado”. Fueron allí y quedaron con el concejal que en dos horas reunieran a la gente para cantarlo en el Ayuntamiento (mientras iban y volvían de Aranda). Al volver había treinta personas esperándoles. De esta manera hicieron un programa divertidísimo y quedó recogido todo el testimonio” [Entrevista 07-09-2012].

Pérez Trascasa explicita este amplio abanico de posibilidades con el que contaron en la recopilación etnográfica de la siguiente manera:

“Cuando íbamos a grabar siempre “echábamos la caña”. Toda recopilación se debe hacer con oficio. No puedes presentarte en un pueblo sin más e intentar grabar o conseguir información. El oficio consiste en lo siguiente: primero vas a recoger con gente conocida, después unos intérpretes te llevan a otros, por último, hacían paradas en bares de carretera donde conseguían información de intérpretes de la zona con la “facilidad” o ventaja de llevar un coche de Radio Nacional que ya producía confianza a la gente. En los pueblos también indagaban sobre cantores y cantoras. Es ir sembrando e irse enterando poco a poco” [Entrevista 07-09-2012].

1.3.3. Realización de los viajes⁵⁰

Lejos queda la etapa de los primeros recopiladores que, a finales del siglo XIX, se embarcan en la labor recolectora para encontrar las tonadas que el pueblo interpretaba. En esta primera época los medios de comunicación no tenían nada que ver con los que disfrutamos en la actualidad. Como muestra, recuperamos las palabras que el propio Federico Olmeda dejó inscritas en su cancionero y que muestran una descripción muy reveladora del modo de hacer los viajes en ese momento:

“Y héteme aquí caminando á pie, montando á caballo; unas veces en carros, en coches otras; por caminos extraviados y por espaciosa carreteras; albergándome en modestas posadas ó en la casa del señor Alcalde o del señor Cura, en donde siempre hallé la más excelente acogida y buena voluntad: así fui de pueblo en pueblo, de villa en villa, hasta que he acopiado los

⁵⁰ Esta sección no se muestra referenciada en el manual que Hammersley y Atkinson con la que partimos. Su inclusión se debe a la importancia que tuvieron los viajes en el caso que nos ocupa. Su desarrollo es básico para el entendimiento de cómo se encontraba la España rural en los años 80 y 90.

materiales necesarios, un gran número de canciones ya próximos á desaparecer; porque como los viejos que las saben las cantan poco, los jóvenes no las aprenden”⁵¹.

Casi treinta años son los que pasan cuando Antonio José emprende su labor recopilatoria por la provincia de Burgos para culminar su nuevo cancionero burgalés⁵². La idea preconcebida era que la canción burgalesa se conociera en toda España⁵³, justificación imprescindible para recoger todas las canciones y danzas que escuchaba en sus numerosos viajes por la provincia. De este modo, el autor, en ocasiones acompañado por su amigo Justo del Río, “recorre la provincia anotando cientos y cientos de coplas, tonadas y cancioncillas, acá de unas mozas, allá de un pastor, o esa otra del albañil impertinente que, al otro lado de la calle, causa disturbios en su trabajo. Al tiempo que confraterniza con su pueblo, como tanto le gustaba”⁵⁴.

En 1952 Alan Lomax llega a España para realizar el trabajo de campo como encargo de la BBC inglesa. Viene acompañado por su ayudante, Jeannette Bell, y juntos recorren durante siete meses diversos lugares de la geografía española, “(...) miles de kilómetros, por carreteras muchas veces casi impasables, buscados con cierta frecuencia por la Guardia Civil (...)”⁵⁵

Algo habíamos cambiado -en cuanto a infraestructuras de comunicación- desde finales del siglo XIX cuando empieza la recopilación sistemática en España, pero Lomax se queja de una España con carreteras intransitables y difíciles, con localidades y regiones aisladas por los sistemas montañosos. Parece ser que nuestro país poco evoluciona en estos cincuenta años expuestos.

Si damos un salto en la historia y nos centramos en los desplazamientos para la recogida de material necesario para realizar y radiar el programa *Raíces* nos remontamos a los años 80, concretamente a 1985. El concepto con el que parten Pérez Trascasa y el técnico de sonido González Jiménez es que si quedan músicos tradicionales están en el medio rural, por lo que, a pesar de las malas comunicaciones, son ellos los que deben ir a su encuentro.

El técnico trabajaba como *disc-jockey* en una discoteca de Medina de Pomar, a 90 km al norte de Burgos. Cuando finaliza su jornada laboral, al despertar el alba, se dirige a la capital, llegando en torno a las 11 ó 12 de la mañana. Ya Pérez Trascasa había establecido todos los contactos y dónde iban para hacer el programa, había preparado la información y la documentación.

⁵¹ Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora, pp. 10-11.

⁵² Martínez Palacios, A. J. (1980). *Colección de cantos populares españoles*. Madrid: Unión Musical Española.

⁵³ Palacios Garoz, M. A. (2002). *En tinta roja. Cartas y otros escritos de Antonio José*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura, p. 55.

⁵⁴ Barriuso, J., García, F., Palacios, M. A. (1980). *Antonio José, músico de Castilla*. Madrid: Unión Musical Española, p. 39.

⁵⁵ Cohen, J. (2010). “Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España en 1952”. *Alan Lomax in Asturias. Novembre 1952*. Gijón: Muséu del Pueblu d’Asturies, p.158.

RNE siempre les ha dejado uno de los coches de los que disponía para la realización de los viajes, además de todos los aparatos de grabación. Para esta primera etapa se embarcan en un viejo Seat 127 con un agujero en el suelo por el que se veía la carretera. “Estaba hecho un cascajo, con ciento y pico mil kilómetros que, para la época, era una barbaridad. No pasaba de 90 km/h y en la matrícula aparecían las letras PMM (Parque Móvil de Ministerios). Era el que les dejaban. Con él han recorrido miles y miles de kilómetros: unos cien mil kilómetros fue la aventura de esos años” [Entrevista 07-09-2012].

Hay que tener en cuenta que en esta Castilla y León de los años 80 no había ningún kilómetro de autopista ni de autovía. Por este motivo, el ir a cualquier sitio que ahora nos puede parecer fácil hay que multiplicarlo, al menos, por dos. Además, hay que sumar que con el vehículo con el que se desplazaban sacaban una distancia media de 70 km/h por carreteras nacionales debido a las dificultades circulatorias que conllevaba la red vial comunitaria.

Si nos emplazamos en el punto de salida, que es Burgos, desde donde parte nuestro grupo de trabajo, lo normal era tardar una hora y tres cuartos a Valladolid, entre tres horas y cuarto o tres horas y media a Salamanca o entre cuatro horas y media y cinco a Ciudad Rodrigo. Si, a partir de aquí, se adentran en carreteras secundarias las horas siguen sumando en mayor medida. Valga de ejemplo el viaje a la Sierra de Francia, que desde Ciudad Rodrigo se acrecienta en casi dos horas más, o si se plantean como destino final El Payo, que implica un aumento horario de hora para recorrer los tan solo 34 km que distan ambas poblaciones. Esto Salamanca, pero no anda muy lejos si nos vamos a la zona de El Bierzo, o al sur de Ávila.

Esto sucede porque, si visualizamos el mapa de Castilla y León, observamos que toda la zona interna es un terreno mocho y la externa montañosa. En la meseta reina la dulzaina como instrumento tradicional pero lo que buscan para los programas es la diversidad musical para un mayor conocimiento, por parte de los oyentes, de esta nueva comunidad recién creada. Por eso, deben dirigirse a los bordes donde pueden grabar lo más original de la tradición: a estupendas pandereteras en su vertiente norte, a intérpretes de flauta y tamboril, a gaiteros de saco o fole en la franja fronteriza con Portugal, o a rondallas en la parte de Soria y sur de Ávila. Como no iban a realizar un cancionero (justo el extremo contrario del *Cancionero de Burgos*⁵⁶, que son seis tomos dedicados a música vocal y uno a la instrumental) intentan buscar documentos radiables que presenten, sobre todo, sonidos instrumentales como acompañamiento, o no, de la música vocal. Por todo lo expuesto iban a buscar, sobre todo, en los bordes de la meseta. Esto lo que hacía era que, independientemente que no había un solo kilómetro de autopista, las distancias eran muy largas y las carreteras no estaban en buenas condiciones, motivo suficiente para que muchas veces necesitaban varias horas para ir y otras tantas para volver y además, trabajar ese día por la mañana.

Pero no sólo debemos plantearnos las horas necesarias para recorrer las distancias kilométricas, sino que hay que considerar también que en aquella época empezaban a grabar en los pueblos al anochecer porque no había pensiones y los informantes trabajaban en el campo con animales hasta el anochecer (7-8 de la tarde). Llegaban al destino y no podían permitirse, después de tanto esfuerzo, recopilar con prisas y obviar la hospitalidad de los

⁵⁶ Manzano, M. (2001-2006). *Cancionero popular de Burgos. Tomos I-VII*. Burgos: Diputación Provincial.

informantes. Necesitan más tiempo para conocer el pueblo, coger la confianza de la gente, preguntar y grabar. Cuando finalizan, el acogimiento y la nobleza de las gentes castellano-leonesas brota a raudales no faltando las ocasiones en las que la señora de la casa les invita a cenar antes de retomar la vuelta. Dos horas más entre el refrigerio, las largas conversaciones y las despedidas nocturnas.

Sobre la una de la mañana inician el regreso a Burgos. En ocasiones debían parar a dejar a los contactos que les acompañaban (véase José Ramón Cid Cebrián en Salamanca o Alberto Jambrina en Zamora, entre otros), llegando a sus localidades de origen sobre la una y media o dos de la mañana. El equipo de trabajo se plantea en ese momento qué hacer. Son dos jóvenes que no tienen más compromiso que el propio trabajo y, en múltiples ocasiones, deciden ir a tomar algo en algún lugar que encontraban abierto. La causa radica en que había que estar trabajando a las 8 de la mañana, por lo que lo mismo le daba a Gonzalo llegar a las 6 de la mañana para ir a la Radio, descargar el material, coger el coche, llegar a casa a las 7, ducharte y volver a la Radio, que desayunar e ir directo desde el viaje, sin dormir. Si los viajes eran más cortos llegaban sobre las 4 ó 5 de la mañana a Burgos.

Como se puede comprobar, fueron momentos de grandes sacrificios y de cansancio acumulado, pero con una grandísima recompensa de conocer, de primera mano, el repertorio de música tradicional de Castilla y León en una época en la que aún seguía vigente. Pérez Trascasa nos cuenta que han sido épocas también muy divertidas como el día que quedaron con José Ramón Cid Cebrián en Ciudad Rodrigo:

“Luis y yo salimos de Burgos a las 12 de la mañana, paramos en Valladolid a comer, llegamos a Salamanca a las cinco y pico y a las seis y media llegamos a Ciudad Rodrigo. Tomamos algo en el bar de la plaza y fuimos a recoger a José Ramón para ir a Peñaparda, la Alberca, Miranda del Castañar, etc. Llegamos a las 7 y media a la primera localidad. Hay que esperar a que lleguen los intérpretes del campo y mientras, vamos cogiendo información del pueblo y nos vamos enterando quiénes son las personas que cantan y tocan. A las 8 y media o 9 llegan los intérpretes de trabajar, graban y nos dan las 23 horas tras dos horas de grabación. Te invitan a tomar algo porque te han hecho sentir como de la familia, además, vas con José Ramón (al principio, luego ya solo... son muchos años...) y te sacan la matanza, el vino, los orujos... La noche va avanzando: las 12 y media. Acercan a José Ramón a Ciudad Rodrigo (la 1 y media) y ahora tienen 5 horas hasta Burgos. Como todavía nos sobraba una hora y media para entrar a trabajar a las 8 de la mañana a la Radio, nos quedamos tomando algo en Ciudad Rodrigo y a las 2:30 horas retornamos a Burgos. Esto era posible y viable porque teníamos veintiocho o treinta años y, además, estábamos solteros. Llegamos a las 8 de la mañana a Burgos, café y a trabajar. Yo salía a las 15 horas de trabajar, comía y me quedaba dormido a las 17 horas hasta la mañana siguiente que volvía al trabajo. Las horas no trabajadas debían ser recuperadas por las tardes o fines de semana. El jueves por la tarde escuchaba lo que habíamos grabado y el viernes montaba el programa. Los viajes eran semanales. El viernes por la tarde volvíamos a buscar contactos para el martes siguiente” [Entrevista 07-09-2012].

Todo esto fue lo que trajo la contratación de González Jiménez como técnico de sonido para acompañar a Pérez Trascasa en el trabajo de campo porque éste necesitaba a alguien de su edad, dignidad y gobierno, alguien joven con el que compartir juergas sin que pasase nada, que tuviese ilusión y amistad. No podía contar con un técnico de radio porque este ritmo de

vida no lo aguanta nadie y, además, sin retribuciones económicas, ya que ni él mismo cobró nunca dinero alguno por la realización de los programas. González Jiménez es camarada y colega del Colectivo de música tradicional Yesca desde el año 1979, por lo que conoce a la perfección cómo trabajar en temas relacionados con el folklore y es un técnico buenísimo. Comparten el proyecto hasta el año 1987, momento en el que deja este cometido porque saca las oposiciones de técnico de sonido para Radio Nacional de España en Calahorra (La Rioja).

En la época de *El Candil*⁵⁷ el nuevo equipo de trabajo, formado por Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y el técnico de sonido de RNE Cuñado Valdivielso, tardaba mucho menos en recorrer distancias por la comunidad debido a las nuevas y mejores infraestructuras de las carreteras y a la disponibilidad de llevar mejores coches. La hora de comenzar la grabación se adelanta porque las personas mayores tienen derecho a una jubilación y pueden estar en casa cuando llegan los recopiladores al pueblo. Entonces la gente no era tan ociosa como ahora. Ha habido veces que han grabado hasta por la mañana, sobre todo en la última época del programa radiofónico.

1.3.4. Relaciones de campo

Cuando un recopilador de campo se enfrenta por primera vez a su objetivo todo lo que va a experimentar es nuevo y debe aprender y cometer errores que le van a dar la experiencia personal para solventar problemas en futuras investigaciones. En el caso que nos atañe, nuestros compiladores llegan a los pueblos con un gran conocimiento previo, dado que con el Colectivo Yesca llevaban desde los años 70 en contacto con informantes tradicionales. Por ello, conceden mucha importancia a la relación personal con los mismos. No sólo registran la información etnográfica y musical sino que son partícipes activos in situ en algunas de las tonadas recolectadas porque también son músicos. Nos comenta Pérez Trascasa al respecto: “Si además tocas, ven que eres de los suyos y que has entendido, sabes y te apañas con lo que te están enseñando” [Entrevista 07-09-2012].

En los primeros años de la compilación, como ya hemos dejado dicho, no participa de modo activo Marijuán Adrián quien, en su estreno en el campo vivió una tensa situación con la hija de una panderetera soriana:

“Un día que se quedaron sin programa Ramón contactó en San Leonardo de Yagüe con una señora que sabía tocar la pandereta. Quedó con ella sola a las 12 ya que Ramón se marchaba por la tarde a Madrid, por lo que había que grabar por la mañana. Llegaron allí, abrió la hija y dijo que su madre no tocaba la pandereta porque estaba de luto por la muerte de su marido. Se disculpan al no saber nada y comenta: - No, si se murió hace ocho años. - A ver si se van a reír de mi madre, que canta horteradas de esas de pueblo” [Entrevista 07-09-2012].

El *acceso* fue bloqueado por la sucesora directa de la protagonista quien no valoró sus raíces ante la vergüenza de ser de pueblo y de que todo el mundo supiera que su madre era gañana.

⁵⁷ Recordemos que *El Candil* se mantiene en antena desde noviembre de 1989 hasta 1994.

Tras abandonar el campo hay muchos recopiladores que pierden el contacto con los informantes, pero no es el caso que nos ocupa, ya que los dos recopiladores lo siguen manteniendo:

“Después de grabar cada uno de los programas siempre avisábamos por teléfono -el único que había en el pueblo- y “mandaban recado”, que era como se denominaba. Llamábamos a la centralita, que ya estaba sobre aviso, ya estaba prevenida, y decíamos: -“Oiga, que le llamo de la radio. Avise usted al señor Francisco que este domingo, le recuerda, que a las tres, en la Radio va a salir el programa. Que le diga a su hijo que sale en el 90.1 de FM, que se acuerde”. También, después de salir el programa, siempre hacíamos copia en casete para los intérpretes” [Entrevista 07-09-2012].

Debemos plantearnos que en aquellos momentos un intérprete tradicional era la última escala social casi siempre. Se contaba, sobre todo, con pastores y gente que tenía tiempo para practicar con el instrumento y esto, socialmente, en la escala de los pueblos era la escala baja. Por ello, estas personas eran muy poco valoradas por los demás habitantes locales.

Pero RNE llega como emisora nueva y con potencia a todos los pueblos y gracias a la misma estos personajes se convierten en “famosos” para sus vecinos. Hay que tener en cuenta que no había tantos medios de comunicación como ahora y de repente, en el pueblo, se empezaba a saber que el pastor -u otro intérprete de esta escala social- había hecho un programa y que salía en la radio. El casete que se le envía lo oyen los hijos y, de repente dicen: “¡Qué importante es mi padre!”, y se convierten, en su entorno, en personas muy relevantes. Para los intérpretes, es tal el reconocimiento que se aprenden los programas de memoria.

Debemos sumar también la llegada de las pensiones al mundo rural a finales de los años 80 porque, aunque oficialmente se instauran en España a finales de los años 70 con la democracia, no es hasta esta fecha cuando se activa en el ámbito rural. Este *boom*, conseguido por el gobierno socialista, fue muy importante porque permite que la gente sin recursos tuviera una pensión universal. Este sistema español de pensiones se instauró siguiendo un modelo *Bismarckiano* en el que la administración pública era la encargada de recoger las financiaciones aportadas por trabajadores y empresas y gestionar el reparto posterior a los pensionistas⁵⁸. “Por poner un ejemplo, a un señor como el Tío Frejón le daban una pensión mínima de 30.000 pesetas, lo que le convierte en “millonario”. Ya tenía dinero para vivir sin agobios e, incluso, podía dar algo a sus hijos” [Entrevista 07-09-2012].

Con ello también consiguen más tiempo libre porque pueden dejar de trabajar a una edad merecedora de tal descanso.

En las vacaciones de los años en los que se emiten los programas Pérez Trascasa –solo, junto a Marijuán Adrián o, en ocasiones, con los componentes del Colectivo Yesca- recorre la comunidad “a ver a sus viejecitos -como él les llama- porque coges mucho cariño a esa gente” [Entrevista 26-10-2012]. Además, estos reencuentros estivales le servirán como enlace de búsqueda de nuevos músicos para el siguiente viaje.

⁵⁸ .Cfr. Arza, C. (2009). El sistema español de pensiones en el contexto europeo: estructura institucional, reformas e impactos sociales. En V. Navarro (ed.), *La situación Social en España*, volumen III, capítulo 4 (p. 10). Madrid: Biblioteca Nueva.

De esta manera, pongamos un ejemplo clarificador de estas relaciones entre los intérpretes tradicionales y los que buscan y recogen la información y la música de los mismos. Cuando Pérez Trascasa y el Colectivo Yesca vuelven, al cabo de un año en sus vacaciones de Semana Santa a Zamora, se acercan a la zona de Sayago o Aliste donde, antaño, no iba nadie. En el camino se detienen para ver a Julio Prada, en Cerezal a ver a Dominica, etc. Además les llevan un saco de patatas, un queso... y el planteamiento, después de un año de no estar por allí y haber recorrido tantos lugares, era que no se acuerdan cómo era Dominica -a la que sólo vieron una vez- ni dónde vivía en concreto pero, cuando por fin la localizan, ella se acuerda de todo, de todas las preguntas y respuestas que año atrás había contestado a “los señores de la radio”, cada palabra está memorizada en su cabeza. Hay que considerar que esta gente ha cogido a nuestros recopiladores un cariño tremendo porque les han valorado. No sólo escuchan insistentemente el programa en el que han participado como protagonistas sino, que semanalmente, para ellos la convocatoria de RNE es un acontecimiento.

Para Pérez Trascasa estos diez años de trabajo de campo es una beca como la Universidad, una beca que no tiene nadie. Está muy orgulloso de poder asistir semanalmente a grabar en directo y aprender de “los mejores” intérpretes de la tradición. Sobre ellos declara que “suelen tener mucha paciencia y te repiten, las veces que sea necesario, toda la información que te ofrecen. Así, a base de repeticiones se te va quedando todo” [Entrevista 26-10-2012]. Como ya hemos descrito con anterioridad, utiliza las vacaciones y fines de semana para recorrer los lugares donde aún quedan dudas por resolver sobre géneros, interpretación instrumental, etc. Esto es un lujo de formación que no te la da el haber leído todos los cancioneros del mundo porque, además, te resuelve las claves de la interpretación, información que no te da la transcripción de documentos musicales.

1.3.5. Los relatos nativos: escuchar y preguntar.

Toda investigación social implica el estudio de los “sujetos” enfocado desde una variabilidad de ámbitos demarcados por el propio investigador. El caso que nos ocupa sigue dos delimitaciones concretas: la música tradicional y los relatos vinculados a fiestas y costumbres del entorno rural de los informantes. Son testimonios de vida particulares que deben verse como información válida para el fin perseguido por nuestros recopiladores: transmitir y expandir -a través de la radio- las músicas y tradiciones de pequeños municipios castellano-leoneses para su conocimiento a nivel comunitario.

Las aspiraciones que Pérez Trascasa tiene al respecto van experimentando cambios desde que se propone realizar este proyecto pero parte con una idea muy clara: no busca una entrevista con los intérpretes de folklorista “de pipa”, de apariencia intelectual, que acuda como un entomólogo al que los cantores miran con respeto y espera que le cuenten cosas interesantes. Lo que pretende es conseguir una relación personal, que es lo que puede transmitir en un programa de radio. “Tan importante como la música o más es que salga una señora que el oyente puede identificar con su abuela, con sus orígenes, con su madre y que le tratemos en un ambiente de tú a tú” [Entrevista 26-10-2012].

En esta época –mediados de los años 80- comienza a estilarse el realizar programas de televisión donde los compiladores acudían a los estudios con los informantes y planteaban

entrevistas en directo. La misma propuesta, pero en el ámbito radiofónico, fue propuesta a Pérez Trascasa pero se negó a llevarla a cabo porque tiene pleno conocimiento del miedo que les puede producir los focos y micrófonos de la emisora. Además, es salir de su ambiente vital y no van a poder cantar, tocar o narrar circunstancias etnográficas de la misma manera que si eres tú, como recopilador, el que te acercas a su casa. Por lo tanto, dejando a un lado las ideas preconcebidas relacionadas con la calidad técnica de las grabaciones, se opta por obtener la frescura propia de cantores e intérpretes al encontrarse en su medio habitual.

El espacio donde se realizan las entrevistas es de lo más variopinto. Generalmente buscan aquellos lugares del hogar o del pueblo donde el informante estuviese más cómodo u otros más propicios para la calidad sonora de los cantos y toques. Se grabaron tonadas en una cocina, en una panadería, en la escuela, en la iglesia, en una bodega, en un garaje, al aire libre, etc.

A su vez, los compiladores conceden mucha importancia al estado emocional de los informantes. Quieren que estén tranquilos y que se olviden de los micrófonos para conseguir la empatía entre entrevistador y entrevistado y fluyan testimonios de vida y canciones que puedan interesar a ambos y se puedan radiar. Bajo estas pesquisas Pérez Trascasa nos comenta que “tienes que ser tú el que te vayas a su casa e intentar que se olviden de los micrófonos e intentar olvidarte tú mismo. Es una pantomima la que haces, pero una pantomima que me creía y me creo” [Entrevista 26-10-2012].

Para llevar a cabo este objetivo -en el inicio recopilatorio- se plantea esconder el aparato de grabación, pero el tamaño que tenían los de entonces no permitió alcanzar el fin pretendido. Entonces se dio cuenta que lo que había que hacer era “que entre el técnico, ponga los micrófonos y decir: - Bueno, a este no le hagas caso, este se dedica a otra cosa, sin que el técnico tenga una empatía con lo que hacemos. Por eso, una vez que lo dejó Luis yo no quise trabajar con nadie hasta Néstor, que era de pueblo. Tienes que dedicar un tiempo a que los informantes se olviden de los micrófonos porque no puedes empezar: -Estamos, sí, estamos, tres y dentro... porque la has fastidiado. Es no dar importancia a los micrófonos hablando de otras cosas con las que coger confianza con ellos y se olvidan de los micros” [Entrevista 26-10-2012].

El proceso de recolección de datos se lleva a cabo mediante dos técnicas complementarias entre sí: la entrevista y la observación participativa. Para la primera utilizan preguntas abiertas en las que no se delimitan las alternativas de respuesta ya que éstas pueden ser infinitas, con un cuestionario por entrevista personal semiestructurada⁵⁹.

El número de preguntas que integran un formulario es variable y siempre se enfocan al fin pretendido. Cada investigador plantea las suyas y no hay normas que respalden metodológicamente las propuestas. Enrique Cámara traduce la empleada por McAllester para el estudio de los indios Navajos⁶⁰ cuyo planteamiento integra treinta y nueve preguntas, pero

⁵⁹ Se trata de una guía de preguntas con las que el entrevistador tiene la libertad de introducir otras adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados.

⁶⁰ McAllester, D.P. (1954). *Enemy way music: a study of social and esthetic values as seen in Navaho music*. Cambridge: The Museum.

asegura al respecto que es sólo un ejemplo porque “su aplicación literal carece de sentido, ya que cada circunstancia condicionará la determinación de las directrices generales de un cuestionario”⁶¹.

En el caso que nos ocupa las preguntas que forman el cuestionario son indirectas, abiertas a respuestas amplias y casi siempre las mismas, aunque no cerradas a la exclusividad. Son los recopiladores los que se encargan de dirigir la entrevista en función de las pretensiones buscadas. El cuestionario básico conllevaba seis preguntas:

1. ¿De dónde eres? y ¿a qué te dedicas o qué profesión tienes?
2. ¿Cómo fueron tus inicios como músico⁶²?
3. ¿Qué era lo que tocaba?
4. Desarrollo de las costumbres: ¿Qué fiestas hay en el pueblo?
5. Fabricación de los instrumentos: Cómo se fabrican los instrumentos y cómo tenían el suministro organológico de los mismos⁶³
6. Vida cotidiana⁶⁴.

Aunque aparentemente son pocas preguntas, mediante las mismas consiguen la información necesaria para cubrir los programas de radio desde el punto de vista etnográfico y aprovechan cada momento relevante para invitar a los intérpretes a cantar o ejecutar tonadas y toques que quedan, a su vez, registrados como audios. Son planteamientos ineludibles que no se desarrollan de un modo literal tipo encuesta, sino que los integran en el desarrollo del encuentro con los informantes⁶⁵.

La naturalidad con que son llevadas a cabo las entrevistas, el entorno donde se desarrollan y la empatía entre recopiladores e informantes consiguen, en más de una ocasión, que los nativos describan y relaten cuestiones no preguntadas en las mismas de un modo espontáneo. Ante

⁶¹ Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, p. 377.

⁶² Con esta pregunta entras en la memoria del intérprete que no duda en relatar quiénes fueron sus maestros, de quién aprendió, cuál era el ambiente en el que él había vivido musicalmente rodeado de otros músicos, quiénes eran los mejores y los peores, etc.

⁶³ Puede parecer muy sencillo si tomamos como ejemplo una pandereta, porque los informantes te explican perfectamente cómo se hace ya que son ellos los propios fabricantes, pero también conocen a los mejores constructores de instrumentos solistas como dulzainas, gaitas o flautas).

⁶⁴ Con esta cuestión se engloban aspectos vinculados al ciclo vital del intérprete o al ciclo anual de la localidad donde se recoge la información.

⁶⁵ Véase el Anexo I donde se transcribe literalmente el programa *Raíces* emitido el 28/04/1986 [se adjunta CD con la grabación del mismo]. Fue grabado en Peñaparda a Máxima Ramos (Tía Máxima) y Juan Hernando (Tío Juan). Todos los interrogantes planteados fueron contestados por los informantes pero no necesariamente siguen el orden planteado. Los recopiladores buscan las respuestas, pero no de un modo inmediato.

estos nuevos testimonios, los investigadores muestran su respeto mediante una escucha atenta y van valorando la relación con el objetivo principal de estudio, vinculando los nuevos datos con nuevos interrogantes.

1.3.6. Registrar y organizar la información

Notas de campo.

Las notas o cuadernos de campo constituyen el método básico de registro de datos en disciplinas como la etnografía, la antropología, la sociología y la etnomusicología. Son una de las fuentes principales para entender el contexto social rural y son fuentes principales para extraer conclusiones en cualquier trabajo de investigación.

Para estructurar estas notas se debe partir del o los objetivos que los investigadores quieren cumplir para, a partir de ahí, elaborar fichas que describan con más o menos detalle, según necesidades, los datos más relevantes para el propio estudio. Para describir el proceso seguido en el caso que nos ocupa debemos partir con la premisa ya expuesta de que el objetivo de buscar músicas tradicionales que puedan llenar un programa de radio para su conocimiento, por parte de los oyentes, es la prioridad con la que los compiladores emprenden las labores de recopilación. De este modo los cuadernos de campo se componen de fichas donde la música popular de tradición oral es la prioridad.

ESTADO NACIONAL DE ESPAÑA EN BURDOS		ARCHIVO DE FOLKLORE		PROVINCIA: AVILA		X = SI Y NO ESTO EN CATEGORÍA	
NÚM. FOLIO	CONTENIDA	DURACION	FECHA DE GRABACION	LOCALIDAD	NOMBRE DEL INTERPRETE	NOMBRE DE LA CANCIÓN	INSTRUMENTOS
1	2' 00"	4' 26"	32-2-86	CUEVAS DEL JALE	SILVESTRE SANCHEZ GONZALEZ Y ROMANITA DE CUEVAS	JOTA	GUITARRAS - LAJO BANDA CALDERILLO NO ESTAN
2	4' 36"	3' 07"	"	"	"	"	NO ESTA
3	8' 18"	2' 52"	" X	"	SILVESTRE SANCHEZ GONZALEZ	JOTA DEL ARRABOL	HARTEL + JOP
4	11' 15"	2' 06"	"	"	"	JOTA DEL ARREDON	"
5	16' 16"	7' 04"	"	"	"	ROMANCE LA LOBB PARAY	"
6	21' 25"	0' 42"	33-2-85	BURGO MONDO	FLORENCIO ULLARÉS "FLORE"	ESTA NOCHE HA LLOVIDO	CALDERILLO - JOP
7	22' 12"	2' 02"	30-4-86	AVILA	CAMINO CAJERES (A) ESTRENA MARTIN (A) LOS CARLOS CAJERES (B)	¿NO SERA HOLA? ENTRABALLA	DULZAINA CABA SACHERO
8	24' 18"	3' 35"	"	"	"	CHARRADA DE LOS DE PEZARANDA	"
9	27' 34"	2' 10"	"	"	"	CHARRADA DE MACOTERO	"
10	30' 14"	2' 13"	"	"	"	TANGO "CARNITA"	"
11	32' 32"	3' 04"	"	"	"	ENTRABALLA	"
12	35' 41"	1' 47"	"	"	"	JOTA DE ALICA	"
13	37' 33"	1' 57"	"	"	"	CEBUIDO O RUEJA O CARRADA	"

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA EN BURGOS

ARCHIVO DE FOLKLORE

1312-2

CINTA NÚMERO: 1

PROVINCIA: ÁVILA

UN. (PES)	CONTENIDA	DURACION	FECHA DE GRABACION	LOCALIDAD	NOMBRE DEL INTERPRETE	NOMBRE DE LA CANCION	INSTRUMENTOS
11	39'35"	4'46"	3-2-87	MONBELTRAN	RONDALLA DE MONBELTRAN	JOTA "DE MONBELTRAN"	RONDALLA
12	44'26"	3'32"	"	"	"	JOTA "DE CARMEN"	"
13	47'43"	3'38"	"	"	"	JOTA "VERATA"	"
14	51'26"	2'38"	"	"	"	JOTA "SALIR A BAILAR"	"
15	54'09"	2'30"	"	"	"	JOTA "JOTITA ANEJA" ¿(DE BODAS)?	"
16	EN	36'47"			en DDT acordado el sistema ante de la Cinta 13-2		

Ilustración 6a y 6b. Primeras fichas de la provincia de Ávila confeccionadas por los recopiladores. [Materiales de RNE, fotografías propias]

Como podemos observar el procedimiento llevado a cabo ha consistido en la elaboración de fichas generales seccionadas por provincias. En cada una de ellas consta de un número no fijo de hojas vinculadas a la cantidad de tonadas recopiladas. Genéricamente aparece el número de cinta abierta donde se graba, el número de orden dentro de la misma, la duración de la pieza, la fecha de grabación, la localidad donde se lleva a cabo la recogida, el nombre o nombres de los intérpretes, el título que los mismos dan a la canción o, en caso de que no exista se incluirá una referencia genérica a la especie del tema y los instrumentos con los que se acompañan en la ejecución. Pocas notas más añaden, pero si en el campo se plantean dudas sobre algún género o les conceden información sobre la funcionalidad de alguna pieza lo indican en el apartado que conlleva el nombre de la canción. Cada hoja también lleva una indicación numérica secuencial en el extremo superior derecho. Todo debe quedar ordenado y registrado con detalle porque si no, con un volumen de tonadas como el que tenemos entre manos, sería un caos utilizar la información a posteriori.

En las fichas vemos también códigos de símbolos y colores en el margen derecho que han añadido los recopiladores después⁶⁶. Son elementos que implican un análisis de cada tonada en relación a la calidad de grabación y de interpretación y que referencian las piezas seleccionadas o desechadas para la digitalización posterior o aquellas que forman parte de la colección *La música tradicional en Castilla y León*⁶⁷.

Además de las músicas recogidas también registran la información etnográfica más relevante de toda la que los intérpretes les narran. Para ello no emplean cuadernos ni notas de campo

⁶⁶ Hemos decidido insertar la fotografía de la primera página de Ávila porque añaden la leyenda de los mismos. Posteriormente ya no referencian estos signos en las hojas iniciales de las demás provincias.

⁶⁷ Pérez, G. y Marijuán, R. (1995). *La música tradicional en Castilla y León* [10 CD's]. Madrid: RTVE Música.

pues se basan en la grabación in situ como herramienta. La ventaja de no estar tomando notas radica en la espontaneidad de los informantes y en la tranquilidad del entrevistador porque no está sometido a la presión que implica anotar todos los testimonios sin perder ningún detalle que pudiera ser importante.

Registros permanentes.

Lo que se recopila y el modo en llevarse a cabo depende de los propósitos de una investigación. Pérez Trascasa sabe que la prioridad al enfrentarse al campo es confeccionar un programa de radio por lo que bajo esa premisa lo primero que hace es buscar a un buen técnico de sonido que consiga una buena calidad de grabación. Por ello elige a González Jiménez y, posteriormente -una vez que Marijuán Adrián se suma al proyecto- a Cuñado Valdivielso. Son técnicos profesionales cercanos al mundo rural, que cuentan con los mejores aparatos de grabación que hay en el momento por su vinculación a RNE, para quien trabajan.

Para registrar el trabajo de campo utilizaron un aparato portátil de grabación y reproducción de la marca NAGRA que usaba cintas de carrete abierto⁶⁸ medianas con las que podían registrar media hora de grabación aunque, añadiendo otro aparato complementario, permitía el uso de cintas abiertas grandes de una hora de duración. Las de tamaño medio son las que emplea el equipo de compilación quien graba, en cada localidad a la que acceden, 3 cintas con información, conversaciones y música en bruto (cintas 1, 2 y 3). De todo el material compilado seleccionan 25 minutos para cada programa radiofónico (cinta 4), cuyas cintas se conservan en el Archivo de RNE en Burgos.



Ilustración 7. Tipos de cintas abiertas con las que se grababa en RNE. Archivo de RNE en Burgos. [Materiales de RNE. Fotografía realizada por la doctoranda]

⁶⁸ Hasta hace poco tiempo eran el soporte principal de grabación para registrar audios profesionales y al contar RNE con los “modernos” medios de grabación estos formatos de carrete abiertos fueron los únicos utilizados en la recopilación de campo adscrita a esta investigación.

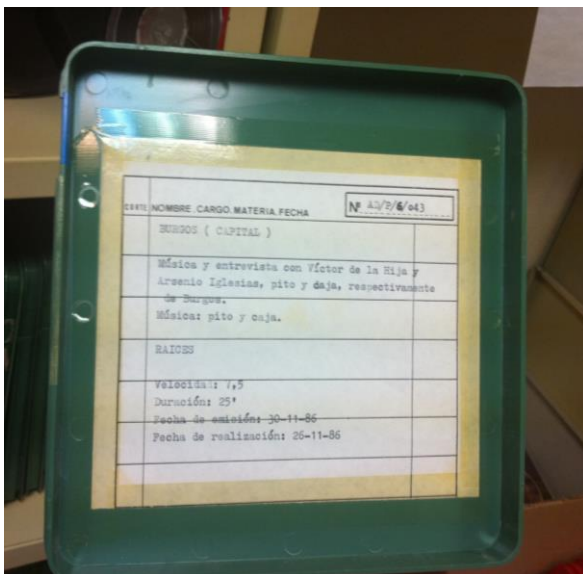


Ilustración 8a, 8b, 8c. Ejemplo de uno de los programas de *Raíces* y dos de las cajas que hay en el Archivo de RNE en Burgos donde se almacenan todos los programas en cintas abiertas.
[Materiales de RNE. Fotografía realizada por la doctoranda]

Posteriormente hacen un vaciado de los toques instrumentales y tonadas cantadas para la ocasión y los graban en otra cinta nueva para su mantenimiento (cinta 5).

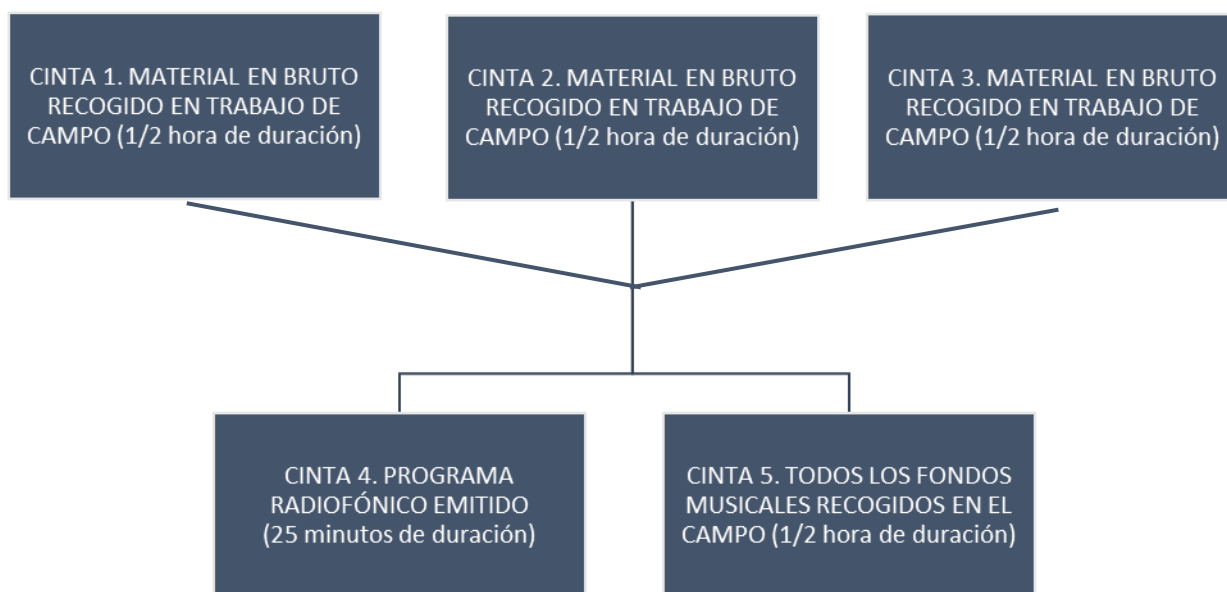


Ilustración 9. Organigrama de las cintas recopilatorias de los programas. Elaboración propia.

Las cintas de carrete eran muy caras por lo que RNE concede el beneplácito de su mantenimiento durante los treinta días siguientes a su uso, siendo reutilizadas después para nuevas grabaciones. Esto es lo que sucede con las tres cintas originales, pero antes de borrar los recopiladores tomaban nota de cualquier incidencia.

Con posterioridad, el equipo de trabajo se plantea la vulnerabilidad del formato de grabación porque saben que “para poder reproducir un registro sonoro es necesario que el soporte original esté en buenas condiciones, contar con un equipo de reproducción compatible y en perfecto estado de conservación y poseer todas las nociones necesarias sobre el equipo, los tipos de soporte, formatos, etc.”⁶⁹. Por eso, aquellas cintas que contenían el total de los materiales musicales grabados son registradas en DAT⁷⁰ para su preservación, sin perder la calidad sonora original.

⁶⁹ Díaz-Emparanza, M. (2012). La digitalización de los soportes sonoros en archivos de Radio. Adaptación de las normativas internacionales a la recuperación de Patrimonio cultural de carácter local. Director, Dr. Enrique Cámara de Landa. (Tesis Doctoral inédita). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, p.176. Disponible en <http://www.uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1776/1/TESIS225-121115.pdf> [Consulta 12-XI-2012].

⁷⁰ Digital Audio Tap, creado a mediados de los años 80 por Sony. Es el primer formato de casete digital comercializado.

Sin el trabajo descrito no contaríamos con la cantidad de tonadas que engloba esta investigación ya que la mayoría de ellas no fueron radiadas en ninguna ocasión⁷¹. Gracias al interés particular por la música de tradición oral del equipo de trabajo hoy podemos realizar esta investigación teniendo un número importante de piezas que nos muestra un amplio abanico de sonoridades, ritmos y funciones del folklore musical de nuestra comunidad en los años 80 y 90.

La recogida de material fotográfico y visual no fueron herramientas primordiales para las pretensiones del equipo de trabajo. De los cuatro primeros años de recopilación sólo cuentan con una fotografía en blanco y negro⁷² y en los años restantes con unas ochenta pero no pretendemos en este estudio realizar un análisis de las mismas. La cámara de vídeo no ocupó lugar en la compilación de campo.

*Documentos*⁷³.

La cultura tradicional en la que estamos inmersos como objeto de estudio tiene su fundamento en la oralidad, lo que implica que los recopiladores no disponen de documentos escritos previos. Elaboran los suyos a partir de la información etnográfica rescatada de las jornadas de campo y elaboran la historia vital de los informantes y su contexto social sin pretender verificar conjeturas históricas ya que se basan en el presente, en el mismo momento de la recopilación. De este trabajo se encarga Marijuán Adrián quien, pacientemente y oyendo todos los materiales en bruto, va redactando en la sede de Radio Nacional de Burgos las declaraciones más destacadas –las que se usaron y las que no se emplearon en los programas- a las que tuvieron acceso⁷⁴. Durante los primeros cuatro años de compilación él no estuvo físicamente en los pueblos pero con este cometido aprende todo sobre intérpretes, géneros, tradiciones, etc., que le servirán como base para su incorporación –en 1989- al proyecto. Debemos aclarar que estos documentos no son transcripciones completas ni literales porque no tenía sentido realizar un trabajo tan monumental para conseguir el objetivo del trabajo de

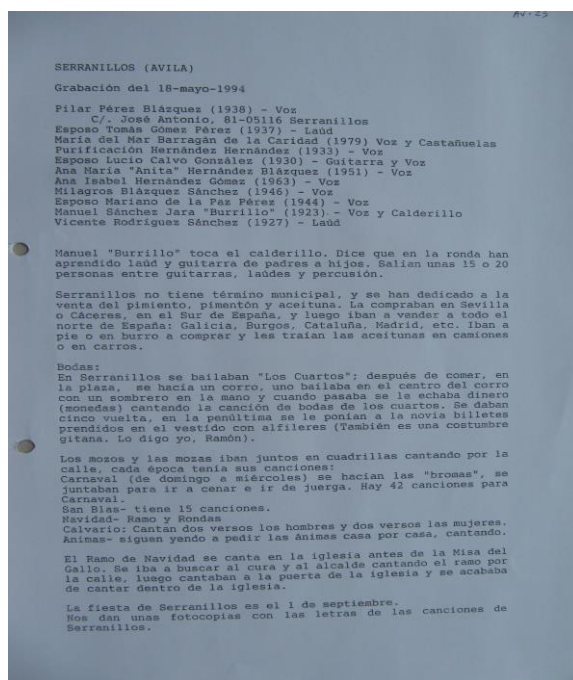
⁷¹ Por ejemplificar lo expuesto: se grabaron dos programas en Peñaparda el 28-04-1986 y el 2-04-1987. En ellos se registraron 10 y 20 tonadas respectivamente de las cuales sólo salieron en antena 5 fragmentos en cada uno. Si sólo se hubiera mantenido permanentemente lo englobado en los programas radiofónicos no tendríamos ahora en nuestras manos veinte piezas musicales de un valor inestimable.

⁷² Véase Ilustración 4.

⁷³ Nuestra monografía de referencia inserta un capítulo anterior con la misma titulación, aunque en el apartado en el que nos encontramos también está presente. Hemos optado por incluir todos los datos en *Registrar y organizar la información* porque forman parte del grueso de la compilación que se describe en el mismo.

⁷⁴ Como ejemplo insertamos -en Anexo II- los testimonios más relevantes que Pérez Trascasa y González Jiménez recogieron en Peñaparda a Tía Máxima y Tío Juan en 1986. La transcripción literal del programa *Raíces* del que son rescatados se adjunta en el Anexo I ya reseñado.

campo: realizar programas de radio que describan tradiciones y músicas de los pueblos castellano-leoneses⁷⁵.



**Ilustración 10. Transcripción de lo más relevante del programa de Serranillos (Ávila).
[Fotografía realizada por la doctoranda]**

Esta metodología es una de las vigentes en el campo de la antropología, sobre todo cuando se estudian culturas que, sin necesidad de ser ágrafas, carecen de documentaciones que describan sus actividades. La mayoría de los informantes saben leer y escribir pero no encuentran necesidad de anotar lo que mantienen vivo en la memoria.

Aun así, en determinados núcleos rurales, surgen personas que de motu proprio transcriben los textos de las tonadas que se cantan en los mismos. El repertorio colectivo de los pueblos suele ser amplio en cuanto a número de piezas y más si tenemos en cuenta el número de estrofas o coplas que componen cada una de ellas. Al ser la memoria un medio de transmisión efímero no quieren que se pierda nada de las raíces locales y dejan su legado por escrito. De esta manera nuestros recopiladores reciben innumerables fotocopias de letras de tonadas. Algunas de ellas fueron cantadas por los intérpretes pero otras muchas no. Son, por lo tanto, documentos inmersos en el contexto pero conseguidos fuera del propio trabajo de campo.

⁷⁵ Bajo este paradigma se adjuntan los datos etnográficos más importantes en el Anexo III. Están distribuidos por provincias y ordenados por respuestas relativas a cada una de las preguntas que engloban la encuesta planteada en el punto anterior de este trabajo.

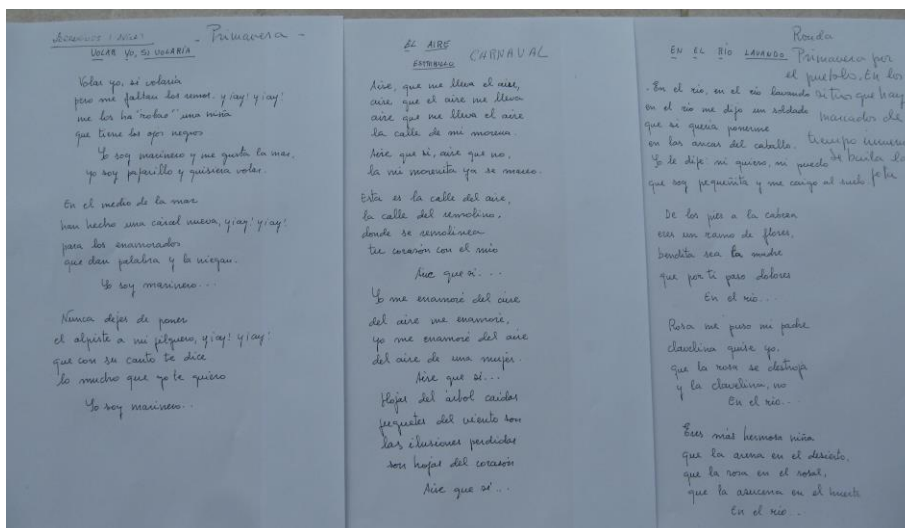


Ilustración 11. Letras de tonadas de Serranillos (Ávila) entregadas por los informantes al equipo de trabajo en el campo. [Fotografía realizada por la doctoranda]

Almacenaje y consulta de la información.

Tras un proceso de recogida de datos éstos se deben almacenar para su futura consulta y evitar su pérdida. Lo común, en el campo de la etnografía, es seguir una ordenación por fecha de recopilación, pero nuestro equipo de trabajo decidió dar prioridad al aspecto geográfico antes que al cronológico. De este modo, guardan los testimonios más relevantes⁷⁶ siguiendo el orden alfabético provincial y, a su vez, aplican la misma pauta para el almacenamiento por pueblos dentro de cada una de ellas. Ellos organizan así las notas de campo -redactadas a partir de lo grabado en la emisora de RNE en Burgos-, las codifican siguiendo esas categorías mediante un registro selectivo. De este modo se convierten en funcionales y prácticas para el objetivo perseguido.

Para su acopio emplean un método de organización o clasificación manual con folios perforados y páginas completas por núcleo rural, lo que facilita la posterior ordenación siguiendo la línea expuesta. La información contenida se redacta en WordPerfect⁷⁷ y le antecede –provincialmente- dos páginas que usan como listado o índice donde quedan identificados los núcleos rurales a los que accedieron.

⁷⁶ En ningún momento van enfocadas a un análisis posterior, por eso insistimos en que el equipo de trabajo rescata exclusivamente lo pertinente, lo que consideran más interesante de los testimonios recibidos en las entrevistas.

⁷⁷ Programa informático de procesamiento de textos que tuvo su auge en los años en los que se desarrolla el trabajo de campo.

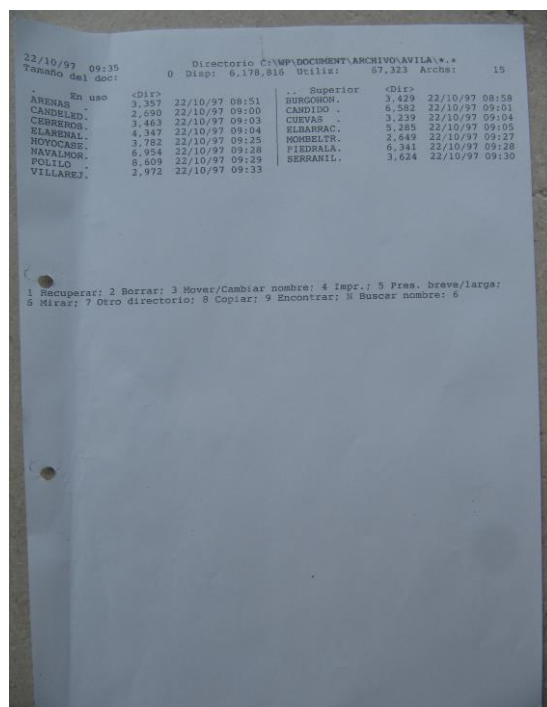
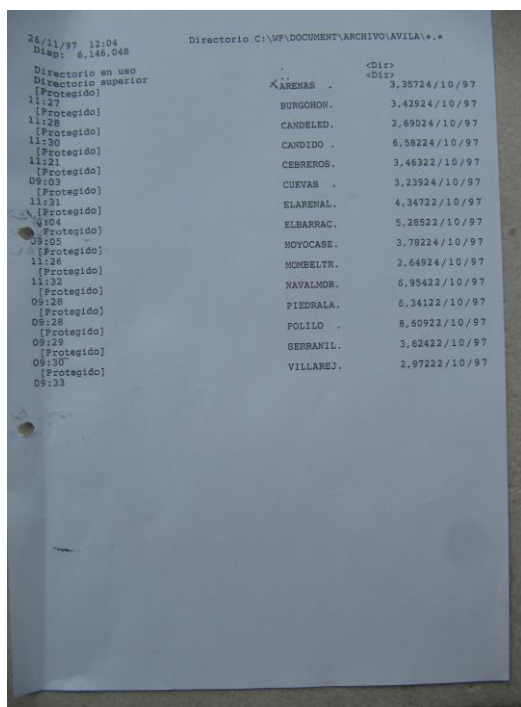


Ilustración 12a y 12b. Índice geográfico que abre las transcripciones de los detalles más importantes de los programas. [Fotografías realizadas por la doctoranda]

Los códigos insertados junto al listado no tienen un motivo referencial específico. Derivan del propio programa usado para la redacción documental.

Todo este compendio testimonial –como ya indicábamos- ha sido informatizado y ordenado, por parte de la doctoranda, siguiendo una categorización personal vinculada a los interrogantes básicos con los que los recopiladores acuden al campo. La finalidad de esta indexación se debe a la pretensión de poder consultar los testimonios bajo un prisma musical que refleje la visión de la década trabajada por provincias⁷⁸.

1.3.7. El proceso de análisis y la escritura etnográfica⁷⁹

Reiteramos que el trabajo realizado por los investigadores no implica la búsqueda de un análisis ni durante el proceso de recopilación ni después del mismo. No pretenden estudiar lo recogido sino descubrir y mostrar las características etnográficas y musicales castellano-leonesas del momento a todos los habitantes comunitarios mediante un potente medio de

⁷⁸ Véase Anexo III.

⁷⁹ En el manual usado como referencia para el desarrollo de este apartado considera la escritura etnográfica la elaborada a partir de los resultados del trabajo de campo, pero debemos aclarar que otros autores hablan del término como el proceso llevado a cabo desde el campo (documentos que Hammersley y Atkinson integran en el apartado *Registrar y organizar la información*).

comunicación de masas: la radio. Por lo tanto, no basan su estudio en una aplicación teórica sino en transmitir reflexiones y descripciones del mundo rural.

Aun así, en cualquier descripción siempre hay parte de análisis, ya que la misma implica una valoración o un sesgo por parte del investigador en el propio trabajo campo, en la interacción entre entrevistador-entrevistado y el objeto de estudio.

Al no plantearse un proceso analítico como tal, tampoco se da el caso de redactarlo. Ellos no van a emplear una escritura etnográfica de los resultados sino que van a “escribir en el aire”, van a transmitir desde la oralidad pero desde un segundo plano. Es lo que Walter Ong denomina *secondary orality* o segunda oralidad. El autor reflexiona sobre la transmisión del lenguaje hablado mediante las nuevas tecnologías –entre las que se encuentra la radio- en contraposición al documento escrito y formula este término bajo el enfoque del tipo de audiencia:

“Secondary orality is both remarkably like and remarkably unlike primary orality. Like primary orality, secondary orality has generated a strong group sense, for listening to spoken words forms hearers into a group, a true audience, just as reading written or printed texts turns individuals in on themselves. But secondary orality generates a sense for groups immeasurably larger than those of primary oral culture—McLuhan’s ‘global village’”⁸⁰.

La idea de Ong va muy acorde con el propio objeto de estudio ya que los recopiladores registran entrevistas y músicas transmitidas por la vía de la oralidad y de persona a persona. A su vez, ellos retransmiten los testimonios de los intérpretes a un público amplio mediante la radio, lo que conforma la segunda oralidad.

1.3.8. Ética.

Estamos estudiando una investigación abierta en la que los recopiladores nunca usan un método encubierto. Siempre existe consentimiento informado y libre, no forzado y, a su vez, respetan la voluntad del informante-intérprete actuando, de esta manera, de un modo ético aceptable.

En ningún momento se firmó ningún tipo de contrato entre los recopiladores e intérpretes ya que el equipo de trabajo pedía el consentimiento vía oral, nunca escrita. Antes del viaje hablaban directamente por teléfono o a través del contacto correspondiente con la gente, explicando qué se pretendía. Una vez allí, antes de sacar los equipos, les aclaraban otra vez todo -a veces con dificultad- y les explicitaban que era para RNE en Castilla y León. Hay que tener en cuenta que en los primeros años de recopilación es el momento de formación de nuestra comunidad como tal y muchos habitantes de núcleos rurales no eran conscientes aun de este acontecimiento político, por lo que la mayoría de ellos no sabían a qué se referían con lo de Castilla y León, pero sabían perfectamente qué era la radio.

⁸⁰ Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge, p. 133.

Antes de emitir el programa radiado avisaban a los informantes por teléfono concretando el día y la hora en el que se iba a emitir y el dial donde poder escucharlo. Con posterioridad, los recopiladores les enviaban un par de copias en casete con la grabación íntegra del mismo⁸¹. Años más tarde, cuando se elaboró la colección *La música tradicional en Castilla y León* de RTVE Música, también se pidió telefónicamente el consentimiento a todos los que figuran en la misma y se les envió el CD -en el que quedaba registrada su participación- a cada participante o grupo de participantes.

Absolutamente en todos los casos las relaciones han sido magníficas y duraderas, manteniendo hasta hoy contacto con informantes de hace más de 30 años aunque, lamentablemente, la mayoría ya han fallecido.

Los intérpretes nunca cobraron dinero por la información transmitida y quienes realizaron el trabajo de campo tampoco. Al contactar con Pérez Trascasa y preguntarle sus inquietudes sobre el tema declara lo siguiente:

“Siento una consecuencia: gente que ha acabado encantada con nosotros se ha abierto a otras personas que no han sido merecedoras de su atención. La constitución de los equipos humanos es una de las cosas más delicadas de todo proceso de recopilación. Yo creo que estas cosas no se aprenden, si hay que explicar la empatía o el cariño hacia quien te abre su casa y sus recuerdos... casi es mejor dejarlo” [Entrevista 26-10-2012].

⁸¹ En muchas ocasiones les han pedido -aun recientemente- copia de aquel programa porque lo habían prestado y se les había perdido.

2. Intérpretes

La compilación llevada a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián de 1985 a 1994 les llevaron a recorrer más de doscientas localidades castellano-leonesas para grabar a unos mil intérpretes con un propósito principal: hacer un programa de radio sobre música tradicional en una época en la que el nacimiento de una España autonómica necesitaba de productos “regionales”. Para ello debían seleccionar intérpretes escogidos con cierto nivel de calidad en la interpretación.

Una parte considerable de los mismos fueron, si no músicos “profesionales”, sí músicos de cierto “oficio”. Comenzando por los dulzaineros, tamborileros y gaiteros que obtuvieron alguna recompensa económica en sus tiempos por ejercer este trabajo a tiempo parcial y continuando por pandereteras, rondallas y personas “afamadas” en su entorno, que si bien no recibían estipendio, sí eran requeridas para bailes o rondas por su calidad o memoria como intérpretes en su tiempo.

Como ya dejamos expuesto en el capítulo anterior, el equipo de trabajo vela por el bienestar de los transmisores, de modo que son ellos los que acuden al entorno vital de los mismos. Al respecto y en la búsqueda de qué significó este acercamiento y primer contacto con cada uno de los intérpretes Pérez Trascasa nos lo describe así:

“Con el paso el tiempo, veo que entre los planteamientos iniciales hubo uno que fue un acierto indudable por encima de todos los demás, y que nos deparó posteriormente satisfacciones inesperadas: Todas las grabaciones se hicieron *in situ*, en las casa de los intérpretes y no en estudios de radio. En todos los casos primamos el “ir con tiempo”, no comenzando a grabar hasta llevar unas horas con los intérpretes y hasta que ellos se encontraran a gusto, prefiriendo volver en otra ocasión a grabar antes de forzar una situación. Esto, que parece una obviedad, es -junto a la selección de los equipos humanos con los que he trabajado-, lo que más recompensas personales (y también musicales) acabaría dándonos, proporcionándonos complicidad y relaciones de amistad con los intérpretes, que hemos seguido conservando con los años”⁸².

Desde el recuerdo de los 30 años transcurridos desde el comienzo de aquellos programas, prácticamente ningún informante está ya entre nosotros. Fueron momentos imborrables de otro tiempo y de otras músicas que han permitido dejar un valioso y exhaustivo legado musical a las generaciones posteriores.

De toda la herencia musical recibida, vamos a focalizar el objeto de estudio en un apartado del mismo: el repertorio vocal y mixto⁸³. De este modo, se van a seleccionar exclusivamente los intérpretes que transmitieron este tipo de tonadas.

2.1. CUESTIONES TERMINOLÓGICAS.

El utilizar un término que defina a los verdaderos representantes de la tradición oral musical resulta muy complicado a las personas que nos dedicamos a estudiar su legado. Podemos

⁸² Entrevista realizada a Pérez Trascasa el 13 de marzo de 2015 en Aranda de Duero (Burgos).

⁸³ Véase la justificación en la Introducción metodológica de esta investigación.

denominarlos *intérpretes*, pero siempre nos va a derivar a la percepción musical occidental de personas que ejecutan una determinada obra compositiva no transmitida por tradición oral, sino escrita. Esta misma apreciación es la contenida en la expresión “músico popular tradicional” en contraposición a músico culto. También podemos pensar que *músicos instrumentistas* es una expresión apropiada para nombrar a aquellos que tocan un instrumento, pero en la tradición se les conoce directamente como gaiteros, dulzaineros, pandereteras, tamborileros, etc., quedando reflejado, en el propio vocablo, el instrumento que ejecutan.

Hablando de música vocal y remitiéndonos a las encuestas de campo realizadas por Gonzalo Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en el periodo aquí estudiado, las personas que cantan se autodenominan cantores y cantoras. También es como se les conoce en el mundo rural cuando se pregunta por personas que se sepan tonadas locales.

Por último, el vocablo informante, que tanto se usa en ámbitos como la Etnografía, Antropología o Sociología, no deja de ser un término incompleto e impropio en el caso que nos ocupa. “Cantar” nos dice mucho más que “informar” pero se usará como palabra alternativa, sobre todo al hacer referencia a la información etnográfica obtenida mediante entrevistas y contenida en los programas de radio *Raíces* y *El Candil* radiados entre los años 1985 y 1994.

Compilando todas las acepciones expuestas y aplicando sus concepciones a las personas que transmitieron su legado a nuestros recopiladores hemos decidido usar el término intérprete⁸⁴ porque no sólo se basan en el canto sino que la mayoría de ellos ejecutan algún instrumento como acompañamiento al mismo. Además, todos expresan sus testimonios de vida por lo que no podemos quedarnos con la idea de que son simples cantores. Aun así, no descartamos la utilización de los restantes términos en nuestra investigación, pero siempre como sinónimo de cantor-músico-transmisor.

2.2. ZONA GEOGRÁFICA ABARCADA.

De todos los intérpretes seleccionados para la elaboración de los programas de radio sólo los pertenecientes a noventa y una poblaciones cantan tonadas vocales. Los demás son músicos instrumentistas que –como ya hemos señalado- quedan fuera de nuestro presente ámbito de estudio pero no se descarta una futura investigación al respecto. Todos estos datos nos llevan a pensar que todavía en los años 80 e, incluso, en la década posterior, en Castilla y León se mantienen infinidad de tonadas en la memoria de nuestros protagonistas sin que el tiempo ni los nuevos medios de comunicación de masas hayan hecho que desaparezcan en su totalidad. Al fin y al cabo estos cantores han convivido con la música tradicional desde su infancia y esas raíces son muy difíciles de romper y olvidar porque forman parte de su propia vida.

Estas noventa y una localidades se distribuyen en la comunidad de una forma más o menos homogénea en cuanto a su reparto provincial –entre diez y doce- exceptuando Segovia y Valladolid con cinco y tres respectivamente, debido al interés particular de los recopiladores por su amplio repertorio de dulzaina.

⁸⁴ Siempre aplicado desde fuera de su concepción en el ámbito de la música culta.

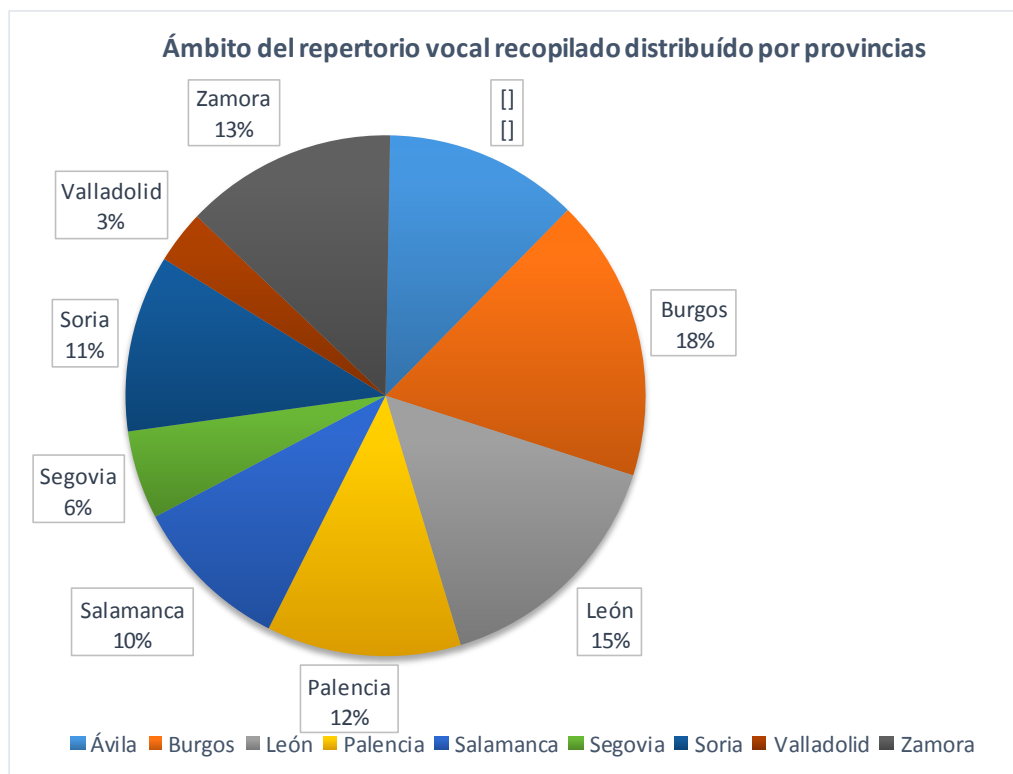


Ilustración 13. Gráfico que muestra el ámbito del repertorio vocal distribuido por provincias castellano-leonesas. Elaboración propia.

Concretando las poblaciones y siguiendo un orden alfabético provincial y local, se recopila en:

ÁVILA: El Arenal, Arenas de San Pedro, El Barraco, Burgohondo, Candeleda, Cebreros, Cuevas del Valle, Mombeltrán, Navalmoral de la Sierra, Piedralaves y Serranillos.

BURGOS: Ahedo del Butrón, El Almiñé, Castrillo de la Vega, Cebrecos, Mahamud, Neila, Peñahorada, Pesadas de Burgos, Población de Arriba, Puentearenas, Puentedura, Quintana del Pidio, Salas de los Infantes, Soncillo, Tórtoles de Esgueva y Tudanca.

LEÓN: Benllera, Boisán, Castrocalbón, Corporales de Truchas, Montes de Valdueza, Noceda del Bierzo, Piedrafita de Babia, Quintanilla de Somoza, Rabanal del Camino, Santa Catalina de Somoza, Sosas de Laciana, Val de San Lorenzo, Velilla de la Reina y Villablino.

PALENCIA: Acera de la Vega, Arbejal, Nestar, Rebanal de las Llantas, San Martín de los Herreros, Terradillos de los Templarios, Tremaya, Vallespinoso de Cervera, Velilla del Río Carrión, Villaumbrales y Villaviudas.

SALAMANCA: Aldea del Obispo, Aldeadávila de la Ribera, El Cabaco, El Payo, Peñaparda, Retortillo, Robleda, San Felices de los Gallegos, Villamayor de la Armuña.

SEGOVIA: Lastras de Cuéllar, Matabuena, Pinarnegrillo, Segovia y Zarzuela del Monte.

SORIA: Almajano, Fuentearmegil, Monteagudo de las Vicarías, Narros, Peñalba de San Esteban, San Leonardo de Yagüe, San Pedro Manrique, Santa María de las Hoyas, Soria y Rejas de San Esteban.

VALLADOLID: Campaspero, Cogeces del Monte y Piñel de Abajo.

ZAMORA: Cerezal de Aliste, Codesal, Domez de Alba, Ferrerueta de Tábara, Fresno de la Ribera, Muga de Sayago, Nuez de Aliste, Palazuelo de las Cuevas, Pobladura de Aliste, La Torre de Aliste, Ungilde y Villaseco del Pan.

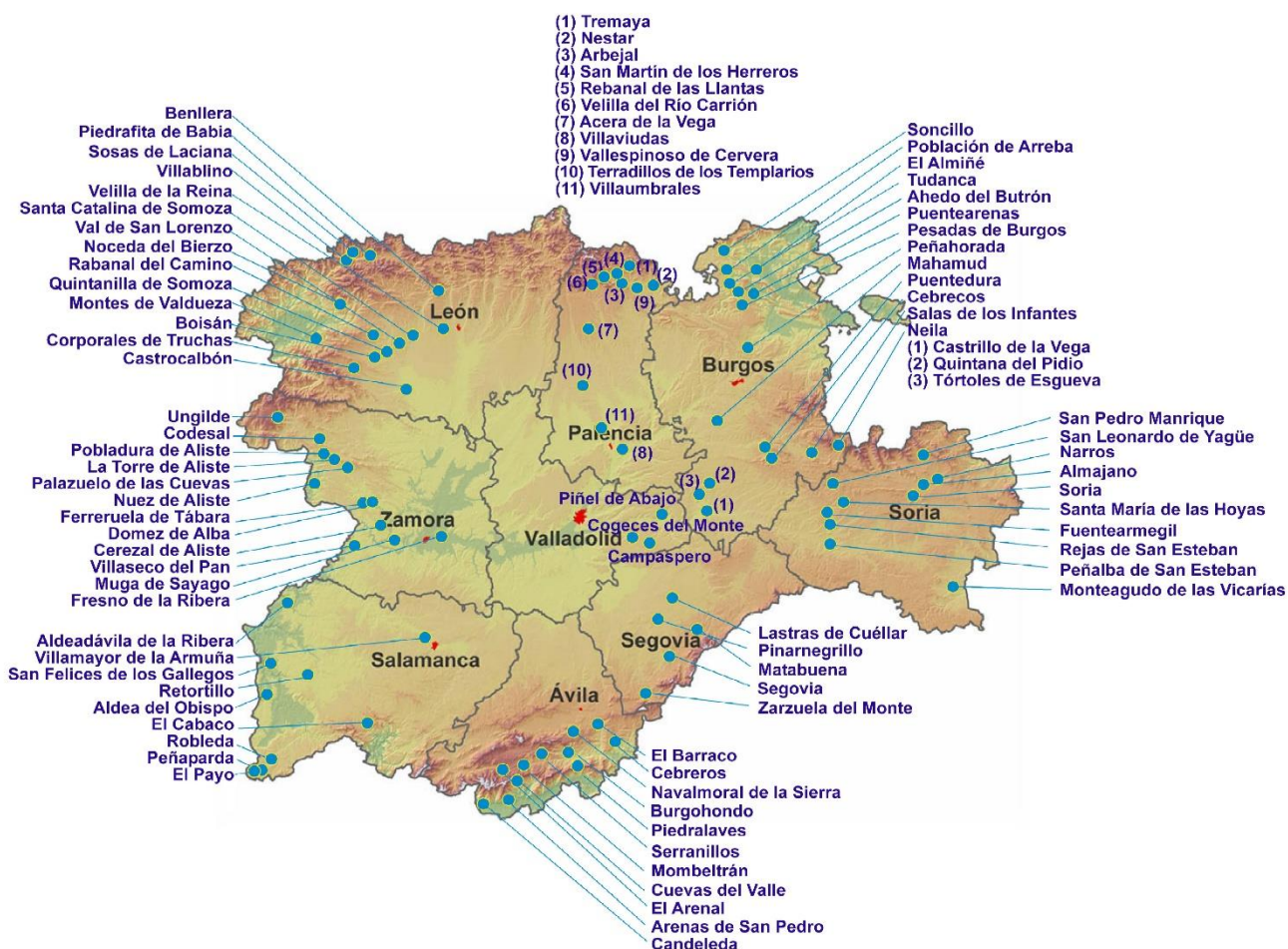


Ilustración 14. Mapa que sitúa las localidades donde se recopilaron el repertorio vocal en Castilla y León. Elaboración propia.

Cuando recorren estas poblaciones castellano-leonesas los recopiladores son conscientes de que pueden realizar su trabajo gracias a todos los cantores que se ofrecieron -sin pedir nada a cambio- a transmitir su legado musical. Ellos son los verdaderos representantes de la tradición musical y etnográfica de una comunidad recién formada, por lo que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián siempre les concedieron la importancia requerida.

A continuación mostramos todos los datos que fueron registrados en las entrevistas de campo al respecto, detallando las localidades donde se grabaron los fondos sonoros vocales –siempre siguiendo un orden alfabético provincial y local-, la fecha de grabación y los datos más relevantes que fueron tomados de los intérpretes que cantaron las tonadas. Todos los testimonios compilados se adjuntan en el Anexo III de esta tesis doctoral pero aquí recogemos las referencias más significativas vinculadas a los intérpretes en cuanto a edad, sexo,

instrumentos, etc., que nos permitirán sacar conclusiones en la temática establecida en el presente capítulo.

ÁVILA		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
EL ARENAL	10/03/1990	Cecilio Casado “Chorizo” (s.f. ⁸⁵) – laúd; Elisa (niña) (s.f.) – laúd; Félix Cortázar “Alcagüesero” (79 años) – guitarra y voz; los niños Alejandro (s.f.), Beatriz (s.f.), Añés-Nélida (s.f.) – guitarras; María Cortázar (s.f.) – voz; Vicente Salgado “Tío Trucho” (s.f.) – calderillo; Daniel Serrano (s.f.) – triángulo.
ARENAS DE SAN PEDRO	05/05/1992	Coro del Hogar del Jubilado Don Álvaro de Luna. Alfonsa Sánchez López (directora del coro). CORO: Dionisio (s.f.), Gerardo (s.f.), Lucas (s.f.), Santos (s.f.), Joaquín (s.f.), Gloria (s.f.), Felisa (s.f.), Balbina (s.f.), Ángeles (s.f.), María (s.f.), Gloria (s.f.), Matilde (s.f.), Ángeles (s.f.), Regina (s.f.), María (s.f.), Victoria (s.f.), Magdalena (s.f.), Carmen (s.f.), Josefa (s.f.), Piedad (s.f.), Alfonsa (s.f.)
EL BARRACO	06/04/1994	Antonio Jiménez González (58 años) – voz y castañuelas; Ángel “Colores” García González (63 años) – voz y triángulo; Teodoro Somoza Sánchez (71 años) – poeta; Francisco Somoza Jiménez (44 años) – guitarra; Sonsoles García Pérez (17 años) – guitarra; José Ricardo García Pérez (19 años) – acordeón; Raúl “Tapapozas” Candil Miján (24 años) – voz.
BURGOHONDO	11/12/1985	Florencio Villarejo “Flores” (55 años) – canta, toca el calderillo y “organiza” la rondalla.
CANDELEDA	17/02/1993	Antonio Sánchez (s.f.) – violín y director de la Rondalla del Centro de Pensionistas del Insero de Candeleda; Julián Guzmán (s.f.), Demetrio, Valentín (s.f.), Bienvenido (s.f.), Victoriano (s.f.), Samuel (s.f.), Luciano Blázquez Velasco (s.f.)- bandurria; Félix (s.f.), Crescencio Ferreiro Trampal (s.f.) – guitarra y voz, Faustino (s.f.), Pedro (s.f.), “El Pitocho” (s.f.), Juan P. (s.f.), Elena (s.f.), Valentina (s.f.), Alejandra Sánchez Vaquero (80 años) – voz; Juana Díaz Rodríguez (78 años) – voz.
CEBREROS	15/02/1994	Ricardo Alonso Sánchez (48 años) – guitarra y voz; Isabel del Monte Rodríguez (32 años) – guitarra; Juan Bautista Álvarez García (30 años) – guitarra; Domingo Alonso Sánchez (42 años) – cuatro; Fernando Alonso Sánchez (31 años) – laúd; Enrique González Lorenzo (33 años) – pandereta y percusiones; Tomás González Robledo (50 años) –laúd; Adolfo Díaz Díaz (54 años) – bandurria; María Azucena Rosado Lastras (29 años) – voz. También interviene en la grabación, como aficionado, Marino González Pascual (69 años).
CUEVAS DEL VALLE	12/02/1986	Silvestre Sánchez González (s.f.) – rabelista y miembro de la Rondalla.

⁸⁵ La abreviatura s.f. –sin fecha- la empleamos para referenciar a aquellos intérpretes que no indicaron su año o fecha de nacimiento en las encuestas de campo y se verá aplicado también en el Anexo III.

MOMBELTRÁN	03/02/1987	Fausto Cimbrón Navarro (61 años) – bandurria; Demetrio Fernández Hernández (s.f.) – bandurria; Jerónimo Torralba Rodríguez (s.f.) – guitarra; Antonio Blanco (s.f.) – guitarra; Victorino Muñoz Sánchez (s.f.) – laúd; Manuel Rivero López (s.f.) – laúd; Pedro González (s.f.) – voz y triángulo; Jesusa Crespo (s.f.) – voz; Antonio Hernández Hernández (75 años) – caña.
NAVAMORAL DE LA SIERRA	05/05/1993	Marcelo Martín San Román (70 años) – voz y guadaña; Marcelina Aparicio Peral (67 años) – voz y almirez de metal, esposa de Marcelo; Rosalía Sánchez Hernández (56 años) – voz; Fidelia Alonso San Román (66 años) – voz; Dionisio Martín García (67 años) – voz, esposo de Fidelia; Ciriaco Alonso Herranz (101 años) – voz, padre de Fidelia. Ángel Herranz Alonso (s.f.) – guitarra y voz; León Herranz Alonso (s.f.) – guitarra; Eutiquio Herranz Alonso (s.f.) – laúd; Teodoro Herranz Alonso (s.f.) – bandurria (los cuatro son hermanos); Lorenzo Herranz Martín (s.f.) – calderillo y primo de los anteriores; Mariano Sansegundo Meneses “Caraba” (s.f.) – triángulo.
PIEDRALAVES	22/11/1989	“Ronda del Cántaro”. Integrantes: Eustaquio Ulloa Izquierdo “El Bailares” (71 años) – voz y triángulo; Pedro José Díaz “El Capi” (69 años) – guitarra; Félix Ulloa Izquierdo “El Pintorro” (56 años) – laúd; Manuel Ulloa Palacios “Toli, el Remoquete” (57 años) – cántaro soplado; Máximo López Herranz (65 años) – bandurria; María del Carmen López (39 años) – guitarra y voz, hija de Máximo.
SERRANILLOS	18/05/1994	Pilar Pérez Blázquez (56 años) – voz; su esposo Tomás Gómez Pérez (57 años) – laúd; María del Mar Barragán de la Caridad (15 años) – voz y castañuelas; Purificación Hernández Hernández (61 años) – voz; su esposo Lucio Calvo González (64 años) – guitarra y voz; Ana María “Anita” Hernández Blázquez (43 años) – voz; Ana Isabel Hernández Gómez (31 años) – voz; Milagros Blázquez Sánchez (48 años) – voz; su esposo Mariano de la Paz Pérez (50 años) – voz; Manuel Sánchez Jara “Burrillo” (71 años) – voz y calderillo; Vicente Rodríguez Sánchez (67 años) – laúd.

BURGOS		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
AHEDO DEL BUTRÓN	10/10/1991	Anunciación García Fernández (75 años) – voz y pandereta.
EL ALMIÑÉ	26/06/1986 y 02/06/1987	Pedro Barcina “Pedrito” (60 años) y “Vitorino” (s.f.) – voz y pandereta.
CASTRILLO DE LA VEGA	13/02/1992	Federico “Quico” Martínez Arranz (68 años) – dulzainero; Narcisa Muñoz (50 años) – introductora y directora del grupo de danzas; Crescencia Criado (69 años) – voz; Amelia Revenga (58 años) – voz; Felisa Rojo (62 años) – voz; Baltasara de la Fuente (77 años) – voz; Alejandra de Perosanz (77 años) – voz; Amparo Llorente (66 años) – voz.
CEBRECOS	29/01/1990	Son dos grupos de hombres que cantan alternándose pero no se especifica el nombre ni edad de cada uno de ellos.
MAHAMUD	13/04/1993 y 20/04/1993	Celia Aranzana (72 años), Pilar Campo (60 años), Soledad Campo (66 años), Consuelo Urbaneja (70 años), Patricia Alonso (47 años) – jueza de paz -y Marciana Aparicio (80 años). Se graba sólo a Marciana Aparicio.

NEILA	08/05/1986 y 14/01/1987	Guadalupe González (86 años) – panderetera, Alejandro (<i>s.f.</i>)–alguacil del ayuntamiento y pregonero. Julia Sánchez (<i>s.f.</i>) – pandereta.
PEÑAHORADA	03/01/1993	Purificación Conde Fernández (67 años), Asunción Conde Fernández (65 años) y Florentina “Florita” Conde Fernández (<i>s.f.</i>).
PESADAS DE BURGOS	29/04/1992	Eleuteria Alonso (92 años), Ponciano Huidobro (93 años) – marido de Eleuteria, nacido en Tubilla del Agua, Antonio Hernández Gordo (78 años).
POBLACIÓN DE ARREBA	31/12/1993	Carmen Iñiguez Gómez (68 años) y Begoña García Bocos (56 años).
PUENTE ARENAS	29/04/1992	Julia Corrales Sedano (82 años) – pandereta y voz, y su marido Federico Martín Cambarro (74 años) – voz.
PUENTEDURA	25/02/1993	Paco (64 años) – alcalde, José Luis (49 años), Plácido (63 años), Gregorio (49 años), Ricardo (48 años), Isidro (63 años), Venancio (52 años), Jacinto (52 años), María Ángeles (<i>s.f.</i>), Amparo (<i>s.f.</i>), María Carmen (<i>s.f.</i>), María Carmen (<i>s.f.</i>), María Ángeles (<i>s.f.</i>), Juana (<i>s.f.</i>), Maura (<i>s.f.</i>), Violeta (<i>s.f.</i>), Ángela (<i>s.f.</i>), Lorenza (<i>s.f.</i>).
QUINTANA DEL PIDIO	24/10/1991	Carmen Cuesta (<i>s.f.</i>) – voz, Dolores Calvo (<i>s.f.</i>) – voz, Lucrecia Carazo (<i>s.f.</i>) – voz, Pilar Casas (<i>s.f.</i>) – voz, Carmen Calvo (<i>s.f.</i>) – voz.
SALAS DE LOS INFANTES	03/03/1994	Encarnación Ibáñez Cámara (62 años) – de Jaramillo Quemado; Ángel Heras Camarero (78 años) – de Salas de los Infantes; Esperanza Bernabé Paniego (64 años) – de Jaramillo de la Fuente; Juan Arribas Contreras “El Pinto” (84 años) – de Castrovido.
SONCILLO	03/05/1993	Donato González Martino “El Zamorano” (<i>s.f.</i>)– natural de Espadañedo (Zamora) y gaitero de fole; Alejandro Fernández (<i>s.f.</i>)– de Castrillo de Bezana; Manoli Estébanez (<i>s.f.</i>)– Presidenta de la Junta Administrativa y teniente de alcalde de Soncillo; Teresa Peña (<i>s.f.</i>)– de Virtus.
TÓRTOLES DE ESGUEVA	03/06/1993	RONDA DE MOZOS: Bernardo Moreno Sanz “El Tarrañuelero” (66 años) – castañuelas; José Esteban Esteban (64 años) – voz y almirez; Javier Cancho Rodrigo (49 años) – voz y botella. VECINAS: Victorina Niño Rodrigo (82 años); Elisea Parra Ruiz (77 años); Elisa Gutiérrez Esteban (69 años); María Cancho Sanz (58 años); Angelina Higuero Hebrero (62 años); Lourdes Cancho Rodrigo (47 años); Goyita Alejos Alejos (47 años); Montserrat Moreno Prada (25 años); Olga Niño Cancho (24 años).
TUDANCA	31/12/1993	Begoña García (56 años) -- pandereta. Nació en Tudanca, ha vivido parte de su vida en Bilbao y ahora es vecina de Población de Arreba.

LEÓN		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
BENLLERA	25/04/1990	Sagrario Díez Álvarez (82 años) – panderetera.
BOISÁN	20/11/1991	Avelina Campano Arce (72 años) – panderetera y voz.
CASTROCALBÓN	12/01/1993	Maximino “Anín” Maestre (54 años) – dice que es maestro y amigo de Miguel Manzano; María Carracedo Manjón (67 años) – voz y pandereta; Modesta Martínez del Río (51 años) – voz y pandereta; cinco niños y dos niñas del colegio de Castrocalbón (entre 8 y 9 años).
CORPORALES DE TRUCHAS	26/02/1992	Moisés Liébana Voces (62 años) – gaitero de fole.
MONTES DE VALDUEZA	25/04/1990	Adolfo del Río Viñambres (76 años) – tamborilero nacido en Santiago de Peñalba y su esposa Mari Paz García Pascual (<i>s.f.</i>).

NOCEDA DEL BIERZO	26/05/1986	Luzdivina García González (76 años) – panderetera, Ángela Álvarez Álvarez (83 años).
PIEDRAFITA DE BABIA	07/01/1993	Matilde Quirós Taladriz (90 años) y su hermano Alfredo Quirós Taladriz (79 años). Asisten también la hija de Matilde, Berta Álvarez Quirós (62 años) y la nieta, Trinidad, casada con César Fernández Fernández (43 años) y la biznieta Berta Fernández Álvarez (13 años). Cuatro generaciones juntas.
QUINTANILLA DE SOMOZA	03/01/1990	Manuel Rodríguez Otero (77 años) – tamborilero.
RABANAL DEL CAMINO	06/11/1991	Maximiliano Arce Simón (54 años) – tamboritero nacido en Chana de Somoza. Asiste a la grabación su mujer María Fernández (s.f.) y también su sobrino Miguel Ángel Arce (26 años) con castañuelas.
SANTA CATALINA DE SOMOZA	24/02/1994	Zacarías Fernández Pastor (65 años) – tamboritero. Le acompaña su esposa Avelina Billar Alonso (s.f.).
SOSAS DE LACIANA	17/05/1987 y 25/02/1990	En las dos ocasiones se graba a Eudosia Otero Álvarez (78 años/81 años) – panderera.
VAL DE SAN LORENZO	03/12/1985	Dolores Fernández Geijo (s.f.) – panderetera.
VELILLA DE LA REINA	22/05/1991	Celerina Ferrero Martínez (s.f.) – voz y pandereta; Herminda Ferrero Ferrero (s.f.) – voz; Herminda Hernández Hernández (s.f.) – voz; Rosaura Majo Rodríguez (s.f.) – voz; Leonor Rojo Majo (s.f.) – voz.
VILLABLINO	22/01/1986	Carmen Marentes (s.f.) – panderera.

PALENCIA		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
ACERA DE LA VEGA	25/03/1992	María Rosario Miguel Ruiz (90 años) – voz; Luisa Medina (56 años) – voz; Quintiliana Medina (59 años) – voz; Carmina Fraile (56 años) – voz.
ARBEJAL	18/11/1986 y 17/03/1987	Asunción García Antón (60 años) – pandereta y voz; Gonzalo Ibáñez Abad (s.f.) – tambor y voz. Félix Herrero Fernández, el ciego (60 años); Patricio Ramos (s.f.) – tambor; Tasia (s.f.), Paz (s.f.) y Asunción ⁸⁶ (61 años) – pandereteras; Julio (s.f.) – caja; Gonzalo ⁸⁷ (s.f.) y Sabina (s.f.).
NESTAR	30/09/1992	Donato Muñoz Gutiérrez “Colín” (73 años) – rabelista.
REBANAL DE LAS LLANTAS	22/02/1994	Damiana Díez Díez (60 años), Agustina Barreda Valle (59 años), Andrés Barreda Valle (68 años) – tambor, Jerónimo Calvo Díez (66 años), Pascuala Valle Moreno (92 años), Teresa Valle Díez (64 años) – pandereta, Josefa Díez Pérez (66 años) – pandereta, Consuelo Sordo Fernández (67 años) – de Ligerzana, Cándida Pérez Valle (60 años), Felicitas Barreda Valle (66 años).
SAN MARTÍN DE	26/04/1994	María García Ibáñez (71 años) – voz y pandereta; su esposo Eugenio

⁸⁶ Se trata de Asunción García Antón, la misma intérprete grabada el año anterior por los recopiladores.

⁸⁷ El intérprete es Gonzalo Ibáñez Abad quien compartió grabación el año anterior con Asunción García Antón.

LOS HERREROS		Moreno Villa (71 años); Prudencia Redondo Villa (68 años) – voz y pandereta; su esposo Lupicinio Blanco Díez (66 años).
TERRADILLOS DE LOS TEMPLARIOS	04/02/1990	Victorina (86 años) – voz, natural de Villambrón de Cea donde vivió hasta los 27 años y, al casarse, se fue a vivir a Terradillos; Bernardina (83 años) – voz; Salomón (92 años) – voz y pandereta.
TREMAYA	05/03/1986	Lorena de la Fuente (s.f.) – panderetera y su esposo Felipe Vañes (s.f.).
VALLESPINOSO DE CERVERA	19/04/1993	Felisa García Vélez (92 años), de San Cibrián de Mudarra aunque fue a Vallespinoso al día siguiente de casarse) y su hija María Teresa Bielva García (60 años).
VELILLA DEL RÍO CARRIÓN	17/01/1990 y 16/10/1991	Hilario Llamazares (82 años) – pandereta y voz; Trinidad Domínguez (80 años) – pandereta y voz; Angelita Llamazares Domínguez (48 años) – pandereta y voz. Todos son naturales de Besande (León), en el límite de la provincia con Palencia. Resurrección Concejero (70 años) – pandereta y voz; Iluminada Martín (68 años) – voz; Asunción Díez (57 años) – voz; Venancia Ibáñez (66 años) – voz; Concepción Mancebo (55 años) – voz, nacida y criada en Otero de Guardo.
VILLAUMBRALES	08/11/1989	Esteban Guzón Martín “El Barato” (76 años) – dulzaina y caja; su esposa Inocencia (74 años) – bombo y voz.
VILLAVIUDAS	15/01/1993	Segundo Frías García (58 años) – voz y sobrino de María; María Cuervo Villán (82 años) – voz; Primitivo Cantera (81 años) – voz; Petra Ausín (s.f.) – voz; Petronila Ausín (s.f.) – voz; Julio Garzón Aguado (94 años) – voz.

SALAMANCA

POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
ALDEA DEL OBISPO	23/10/1991	Antonio González Fernández “El Carchena” (80 años) – tamborilero nacido en Villar de Ciervos.
ALDEADÁVILA DE LA RIBERA	20/12/1989	Manuel Hernández Hernández (81 años) – tamborilero.
EL CABACO	08/04/1992	Jeremías Pérez Montejo (67 años) – tamborilero.
EL PAYO	09/05/1991 y 29/05/1991	Lucía Vaquero González (72 años) – voz y sartén, Benito Iglesias Antúnez (s.f.) – esposo de Lucía, Anastasia Chaparro Domínguez (71 años) – voz y sartén. María Vicente Vaquero (71 años) – sartén y voz; Donato Martín Domínguez “El Cuco” (78 años) – voz y castañuelas; Laureana “Lauri” Martín Vicente (s.f.) – hija de los anteriores.
PEÑAPARDA	28/04/1986 y 02/04/1987	En las dos grabaciones intervienen Máxima “Caramba” Ramos (s.f. ⁸⁸) – panderera, Juan “Carambo” Hernández Ramos (s.f.) – voz y castañuelas.
RETORTILLO	30/12/1986	Antonio Feijó Calderón “Tío Frejón” (85 años) – tamborilero, Julián Martín (s.f.) – castañuelas, nacido en San Martín de Yeltes.

⁸⁸ Según exponen los recopiladores en el libreto de la colección *La música tradicional en Castilla y León*, Vol. 1, p. 7, Máxima “se negaba a revelar su edad por aquello de la coquetería femenina”.

ROBLEDA	18/01/1994	Tomás Mateos García (63 años) – tamborilero, Victoria Viñuela Valiente (71 años).
SAN FELICES DE LOS GALLEGOS	28/10/1986	Francisco José Román (28 años) – tamborilero, Manuel Sánchez (s.f.) – sacerdote y campanero.
VILLAMAYOR DE LA ARMUÑA	25/10/1989	Nicomedes “Medes” de Castro Alonso (75 años) – tamborilero, tejoletas y voz.

SEGOVIA		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
LASTRAS DE CUÉLLAR	26/05/1994	Óscar Luis Herrero de Frutos (26 años) – voz, dulzaina y caja; Roberto Herrero de Frutos (26 años) – voz, dulzaina y caja. Son mellizos.
MATABUENA	06/02/1992	Antonio Gil Martín (74 años) – dulzaina y voz; Juan Antonio Gil Sanz (33 años) - voz.
PINARNEGRILLO	15/05/1991	Higinio Santos Santos (s.f.) – voz; Nicanora Tardón Herranz (s.f.) – voz; su hija M ^a Eugenia Santos Tardón (s.f.) – voz; Eugenia Tardón Herranz (s.f.) – voz, hermana de Nicanora.
SEGOVIA	26/04/1994	Rondalla con gente de distintos sitios: Valeriano y Roque Useros (80 años) de Vegas de Matute ⁸⁹ , Eutasio (s.f.) y Emilia (s.f.) de Valverde de Majano, Feliciano (s.f.) de Muñopedro y Dionisio (s.f.) de Hontoria.
ZARZUELA DEL MONTE	10/03/1990	Luis Barreno (53 años) – dulzaina; su hijo José Luis Barreno (s.f.) – caja; Julián Bravo Moreno (s.f.) – guitarra; Mariano María Herrero (s.f.) – voz y botella.

SORIA		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
ALMAJANO	03/04/1991	Inés Solano Jiménez (82 años) – voz.
FUENTEARMEGIL	02/10/1991	Eudoquia Antón Flores (82 años) – voz y pandereta; Petra Romero Benito (71 años) – voz; Marina Cabrerizo Vicente (82 años) – voz; María Carazo Flores (72 años); Mercedes Rodrigo Ortega (63 años) – voz; Pedro Carazo Flores (77 años) – tambor; Justino Flores (s.f.) – dulzaina.
MONTEAGUDO DE LAS VICARÍAS	25/06/1991	Felicidad Martínez Utrilla (62 años) – voz; Valentín Sánchez Muñoz (63 años) – bandurria; Ángel Lavanda Blanco (72 años) – guitarra; Jesús Ruiz Millán (66 años) – guitarra; Vicente Gómez Domínguez (64 años) – guitarra; Doroteo Sánchez Muñoz (65 años) – guitarra; Carmela Esteban Muñoz (51 años) – voz; Rosario López Martínez (41 años) –voz; Julia Martínez Martínez (78 años) – voz; Francisca Ramo Gil (57 años) – voz; Manuel Gallego Sanz “El Parrilla” (70 años) – voz.
NARROS	05/06/1991	Pablo Fernández Romero (72 años) – guitarra y voz; Andrés Romero Sánchez (62 años) – laúd; Álvaro Sanz Gómez (78 años) – acordeón diatónico.
PEÑALBA DE SAN ESTEBAN	17/03/1993	Emilia (s.f.), Eusebia (s.f.), Felipa (s.f.), Benedicta “Bene” (s.f.), Efigenia (s.f.), Pilar (s.f.), Rosi (s.f.), Paulina (s.f.), Eutiquiano (s.f.), “Gabi” (s.f.).

⁸⁹ En los audios grabados aparece una tonada vinculada a la localidad de Vegas de Matute. No se ha dispuesto en esta tabla porque fue registrada en esta sesión de campo en Segovia a Roque Useros, oriundo de la misma. Se trata de la canción “Qué es aquello que reluce” registrada como SG/MTCL/07/24.

REJAS DE SAN ESTEBAN	02/10/1991	Narcisca Cabrerizo Martín (74 años) – voz y pandereta; Valentín Heras García (82 años) – almirez.
SAN LEONARDO DE YAGÜE	16/03/1994	Elías Yagüe Ayuso (65 años); Andrés Peñaranda Peñaranda (66 años); Juan Peñaranda Gonzalo (66 años) – cantante; Felipe Pérez Giménez (s.f.) – cura.
SAN PEDRO MANRIQUE	14/07/1991	Félix “Pinchón” (s.f.) – voz; Pedro “Farruco” (s.f.) –voz; Pablo “Tarjo” (s.f.) – voz; Julio (s.f.) – voz; Andrés (s.f.) – voz; Pedro (s.f.) – laúd; Julián (s.f.) – voz; Pilar (s.f.), Francisca (s.f.), María Luz Alonso (s.f.), Leonor (s.f.), Amparo (s.f.) – voz; Dorotea García (84 años) – mónica de joven; Hermenegilda (s.f.), Margarita (s.f.), María Jesús Jiménez Jiménez (s.f.), Emilia (s.f.), Saturnina (s.f.) - mónica.
SANTA MARÍA DE LAS HOYAS	13/12/1989	Julio (s.f.), Francisco (s.f.), Julián (s.f.), María (s.f.), Petra (s.f.), María Jesús (s.f.), Guadalupe (s.f.), Antonia (s.f.) y Benita (s.f.), vecinos del pueblo.
SORIA	20/05/1986	Feliciano Mateo (88 años) – dulzainero y sus hijos Cecilio Mateo (s.f.) y Antonio Mateo (s.f.).

VALLADOLID		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
CAMPASPERO	17/02/1994	Felicísimo García (71 años); Francisco García (s.f.); Francisco José García (s.f.), hijo de Francisco; Antíoco García (s.f.); Celsa Hernando García (s.f.); Rosario García (s.f.); Maura Martín (s.f.); Laura Hernando (s.f.); Adelina García (s.f.); M ^a Carmen García (s.f.); Anuncia Hernando (s.f.); Apolonia García (s.f.); Julita García (s.f.); Silvia García (17 años) – organista; Augusto “Ordóñez” García Acebes (70 años) – botella y voz en rondas.
COGECES DEL MONTE	25/01/1994	Gregoria Escolar Casado (72 años).
PIÑIEL DE ABAJO	24/03/1993	Pilar Esteban Ortega (52 años) – voz; Josefa Valdivielso Repiso (53 años) - voz; Lucio Díez Bombín (56 años); Marino Bruña Monje (64 años) – pregonero.

ZAMORA		
POBLACIÓN	FECHA DE GRABACIÓN	INTÉRPRETES
CEREZAL DE ALISTE	23/05/1990	Francisco Castaño Rodríguez (72 años) – tamborilero; Felicidad Moro Vega (s.f.) – voz y baile, esposa de Francisco; Dominica Lorenzo Sutil (74 años) – voz, baile y conchas.
CODESAL	12/10/1985	Argimiro Crespo Pérez (64 años) – cantante, poeta y narrador; Alberto Jambrina (s.f.) – gaita de fole.
DOMEZ DE ALBA	05/05/1987	Valentín Llover Blanco (s.f.) – gaita de fole zamorana y su hijo Manuel Llover Tejero (s.f.) – tambor.
FERRERUELA DE TÁBARA	25/01/1990	Francisco Pascual Verrero (82 años) – tamborilero; Francisco Rodríguez “El Chile” (s.f.) – dulzainero y conchas; Heliadora Calvo (s.f.) – voz; Asunción Finez (s.f.) – voz, casada con Primitivo López (s.f.) – voz; Elisea Ferrero (s.f.) – voz; Manuel Finez (s.f.) – voz; Juan José Palacios (s.f.) – voz; Marcelina López (s.f.) – madre de Asunción y Manuel y esposa del antiguo tamborilero, Francisco Finez.
FRESNO DE LA RIBERA	09/06/1993	Román González Carazo (s.f.) – voz; Basilisa González Luengo (63 años); Victoria Fernández Palazuelo (62 años); Cecilia Hormías Salgado (59 años); Rosa Chapado García (49 años); Araceli Martín Ballesteros (56 años); Catalina Martín González (81 años).
MUGA DE SAYAGO	09/12/1986	Abel Martín (73 años) – tamborilero y constructor de castañuelas.

NUEZ DE ALISTE	11/01/1994	Prudencio Romero Rivas (69 años) – voz y pandereta, casado con Victoria Domínguez López (74 años) – voz; María Méndez Román (66 años); Manuel Méndez Mezquita (67 años) – voz, casado con Victoria Rivas Fernández (66 años) – voz y conchas; Juan Domínguez (67 años) – tambor y voz, casado con Catalina Romero Rivas (65 años); Ramón Narciso Domínguez Pérez (53 años) – gaitero.
PALAZUELO DE LAS CUEVAS	10/03/1994	Serafín Guillermo Pérez (52 años) – gaita de fole y tambor, y su hermano Francisco Guillermo Pérez (60 años) – gaita de fole y tambor; Irene Río Blanco (36 años) – voz; Francisca Fernández Blanco (67 años) – voz; Florinda Fernández Blanco (71 años) – voz; Domingo Fernández Blanco (82 años) – esposo de Florinda; Avelino Rodríguez Maza (82 años) – padre de Rosalía y Felicidad; Rosalía Rodríguez Cisneros (49 años) – esposa de Francisco; Felicidad Rodríguez Cisneros (51 años); Isidoro Del Río Cisneros (65 años) – lata ⁹⁰ ; Sofía Fernández Lorenzo (62 años); Miguel Peláez Pérez (62 años) – esposo de Sofía.
POBLADURA DE ALISTE	13/11/1991	Jorge Crespo Vaquero (71 años) – gaita de fole; José Pérez Crespo (s.f.) – tambor; Sabina Lorenzo Mata (46 años) – voz; Felicitas “Cita” Crespo Lorenzo (46 años) – voz; Ángel Vega (36 años) – voz.
LA TORRE DE ALISTE	10/04/1991	Víctor Junquera (s.f.) – gaitero de fole; Francisco Ríos “Gaitirín” (66 años) – gaitero de fole, tamborilero, tambor-voz; Martín Ríos (s.f.) – tambor; María Pérez (s.f.) – voz; María Román (s.f.) – voz; Asunción Junquero (s.f.) – voz.
UNGILDE	31/03/1993	Julio Prada (s.f.) – gaita de fole y su esposa Balbina Matellanes Pérez (s.f.) – voz y pandereta, nacida en Entrepeñas; Francisco Rodríguez Prada (s.f.) – tambor y su esposa Victoria Cavadas Martín (65 años) – voz y pandereta.
VILLASECO DEL PAN	09/04/1986	Manuela Moreira Lozano (s.f.) – panderetera; Emilia Rodríguez Miguel (s.f.) – panderetera; Tránsito Baz Muelas (s.f.) – panderetera.

Como se puede corroborar en las tablas previas aparecen intérpretes con nombre y dos apellidos, otros sólo con un apellido y los restantes sólo aparece especificado el nombre. Tras la observación de estos datos llegamos a la conclusión de que los últimos suelen estar englobados en recopilaciones conjuntas donde, posiblemente, los recopiladores no hayan tenido tiempo de recabar todos los datos tan al detalle como en las individuales. Podemos aplicar los mismos parámetros en cuanto al registro de datos respecto a la edad de los informantes.

También debemos especificar que en algunas localidades nuestro equipo de trabajo invierte más de una sesión en la recolección y, en ocasiones, a los mismos intérpretes. Esto se debe a que no todos los cantores son iguales, algunos son una fuente inagotable de tanta sabiduría popular que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián no dudan en volver en otra ocasión a recolectar datos y músicas que, por falta de tiempo, no pudieron compilar en el primer encuentro.

A continuación insertamos dos gráficos que resumen los datos obtenidos de las tablas previas, que nos permiten concretar ciertas características provinciales en lo que a los perfiles de los cuatrocientos cuarenta y seis intérpretes recolectados se refiere.

⁹⁰ Isidoro, al no encontrar ninguna cazuela en la grabación, toca con una tubería de calefacción y dos palos.

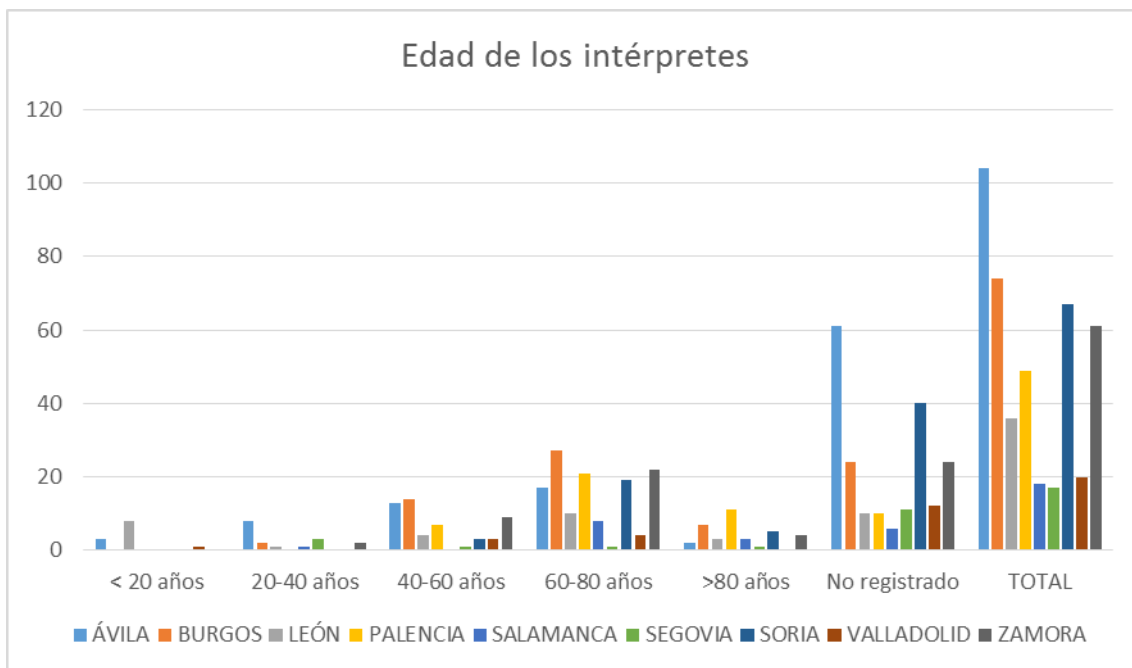


Ilustración 15. Gráfico que muestra la edad de los intérpretes de música de tradición oral vocal en el momento de la compilación de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. Elaboración propia.

En razón a la edad, se puede comprobar que la gran mayoría de los intérpretes con los que compartieron música y buenos ratos nuestros recopiladores aprendieron su repertorio en una infancia y juventud que transcurrió con anterioridad a un hecho crucial para la historia y la cultura de España: la guerra civil. Pocos se sitúan en la franja anterior a la cuarentena (destacan León, donde los recopiladores buscaron informantes infantiles que interpretaran tonadas propias de su repertorio en el colegio de Castroalbón y Ávila en cuanto a que en las rondallas –al ser agrupaciones numerosas- cada vez intervienen más jóvenes que asientan el repertorio generacional anterior) y aumentan un poco más en número aquellos mayores de 80 años pero con poca representación en general. La verdad es que cuando llegan a estas edades, a no ser que sean muy buenos y tengan fuerzas para poder seguir participando en los eventos locales como amenizadores de los bailes y fiestas, ya no suelen cantar ni tocar debido a las consecuencias propias de la edad.

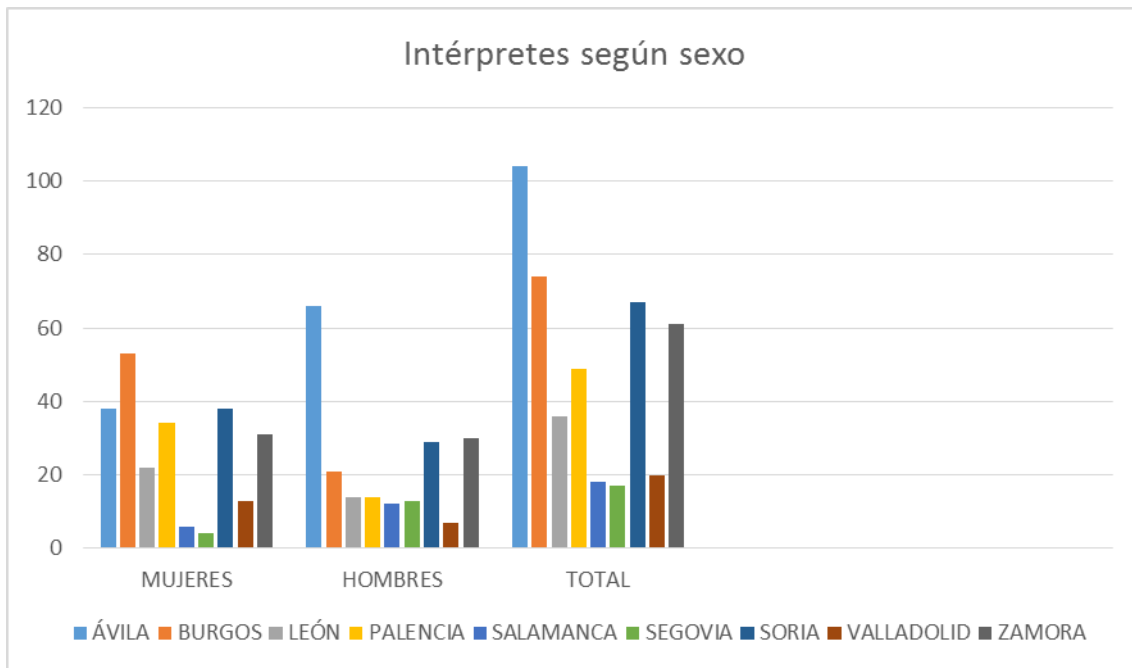


Ilustración 16. Gráfico que muestra el protagonismo masculino o femenino en los cantos vocales compilados. Elaboración propia.

Del gráfico obtenido respecto a la compilación de intérpretes masculinos o femeninos se pueden sacar algunos datos interesantes. Hay tres provincias donde los hombres tienen más representación que las mujeres: Ávila, Salamanca y Segovia. En la primera y última provincia las causas de esta aseveración se deben a la recopilación de muchos integrantes de rondalla donde la figura masculina es primordial y básica en su manifestación. En Salamanca, sin embargo, es la búsqueda del repertorio instrumental de los tamborileros lo que conlleva a esto porque no sólo ejecutan toques con la flauta y tamboril sino que cantan piezas vocales propias de sus localidades.

En las seis provincias restantes es la mujer la figura representativa del canto vocal y esto no sólo se produce en nuestra comunidad autónoma sino que es algo genérico de toda España donde, en la música tradicional, la mujer y el hombre tienen papeles específicos que pocas veces se ven mutados.

El hombre es, ante todo, intérprete instrumental (gaitero, dulzainero, tamborilero...) y, si canta lo hace en tonadas propias como las rondas, las canciones de quintos, algunos cantos de trabajo, de bodega, rabeladas (donde él mismo se acompaña con un rabel), etc.

La mujer, en cambio, lleva asociado el papel de cantora porque, a lo sumo, se acompaña de un instrumento de percusión con el que llevar la base rítmica de sus cantes (en este caso también se las denomina pandereteras o pandereras si es la pandereta la que lleva la base percusiva). Son las depositarias naturales de la tradición y las que se acuerdan de todo. Conocen el repertorio de los niños, de las bodas, las nanas, los romances, los bailes, los cantos festivos, etc., pero también son capaces de crear nuevas tonadas o de variar las que conocen de un modo natural y sencillo. Hay que tener en cuenta que son las personas que están en la casa, al cargo de los niños, pero también las podemos situar en el pueblo y en el campo trabajando o con el ganado.

Si efectuamos una escucha atenta y detallada de los audios base de este trabajo de investigación podemos corroborar lo expuesto: las mujeres cantan más que los hombres. Este hecho no sólo se produce en las grabaciones realizadas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián sino que se da en la inmensa mayoría de las recopilaciones de música tradicional españolas cuando sus autores tienen a bien incluir los nombres de los intérpretes. Se puede concretar que aproximadamente el 90% de las canciones vocales son repertorio de mujeres, por lo que se las considera como las representantes más fiables y cualificadas de este patrimonio inmaterial.

Esta observación tampoco es exclusiva de nuestro país porque autores como Béla Bartók dejan constancia de nuestra afirmación al anotar que, “en general, las mujeres conocen más cantos que los hombres. Sus ejecuciones, además, son dignas de mayor confianza”. Son palabras de un avezado investigador que invirtió mucho tiempo en la recogida y estudio de tonadas campesinas balcánicas. Sabía muy bien qué era trabajo de campo y a quiénes debía acudir para conseguir el mayor número de canciones por lo que no sólo plantea esta aseveración tan rotunda sino que lo justifica del siguiente modo:

“Hay muchas razones que justifican esta diferencia, y por cierto la diversidad del trabajo no es la última de ellas, en cuanto el propio del hombre no constituye un fácil estímulo al canto. También contribuye a ello cierta actitud de burla, muy frecuentemente en nuestros días, respecto de aquellas “tonterías” que son los cantos. Por otro lado, ni siquiera la taberna conforma ya una buena ocasión para mantener viva la tradición musical vocal. Los atractivos de una reunión entre amigos son ahora distintos, y nadie piensa ya en divertirse cantando. Y a todo lo anotado se asocia el hecho muy frecuente de cantos ligados a determinadas usanzas populares que, en tiempos más antiguos, debían ser cantados sólo por mujeres: así, los cantos nupciales y las nenias. Se comprenderá entonces perfectamente bien por qué en la mayor parte de los casos se hace necesario ir hacia el sexo débil para recoger algo interesante y valedero. Los campesinos que según la opinión general de la aldea saben de memoria una infinidad de melodías son llamados “árbol de canto”. Pues bien: el “árbol de canto” femenino ofrece mayores garantías que el masculino, porque éste último, en cambio, oculta el riesgo de hacernos conocer cantos retomados de distintas regiones. ¡Y esos cantos nada tienen que ver con la aldea!”⁹¹.

Podemos aplicar casi íntegramente estas sabias observaciones a la tradición española y más concretamente a los comportamientos de los castellanos y leoneses. Los hombres siempre han considerado que eso de cantar “era cosa de mujeres”, tal vez debido a que en el momento vital de aprendizaje y afición –adolescencia y primera juventud- las féminas entonan más melodías que el hombre porque éste se enfrenta a un cambio fisiológico vocal que le hace acobardarse o sentir vergüenza para ejecutar líneas melódicas. De este modo la mujer sigue cantando a diario y el hombre se estanca en su empeño. Aun así, al llegar a la madurez, el sexo masculino se junta en tabernas o bodegas con los amigos y se propicia la práctica cantora. Es un momento lúdico y de asueto donde no faltan tonadas de entretenimiento con las que

⁹¹ Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo Veintiuno, p. 56.

celebrar el encuentro. A diferencia de lo escrito por Bartók, en los años 80 y 90 en nuestra comunidad se siguen interpretando estas canciones “masculinas”⁹².

2.3. PROCESO DE APRENDIZAJE, TRANSMISIÓN Y CREACIÓN.

Todo intérprete tradicional nace y crece entre músicas porque música y vida van unidas. Aprende diariamente y si le gusta cantar o tocar no faltan momentos en los que recordar lo que va escuchando. Si además es aficionado reproduce lo aprendido desde la juventud. De este modo, va guardando en su memoria todos los géneros que integran el repertorio colectivo de la tierra donde vive porque forma parte de los usos, tradiciones y costumbres de la misma. En su cabeza va estructurando -sin ser consciente de ello- las diversas sonoridades, los ritmos, las mensuras poéticas, las coplas con las que empezar “pidiendo licencia para cantar” y terminar “dando la despedida”, etc. Sabe perfectamente cómo desarrollar una ronda, en qué sonoridad cantar una nana o qué ritmo hay que ejecutar para interpretar una charrada, jota, fandango o una seguidilla, por ejemplificar alguno.

A partir de ahí, es capaz de transmitir lo aprendido y memorizado, pero en este traspaso se pueden dar procesos de cambio porque no todos los cantores son igual de fiables. Tenemos que tener en cuenta que la música tradicional tiene como soporte la memoria. Todo lo escrito permanece, pero toda oralidad conlleva una serie de circunstancias individuales que hace que una determinada tonada se mantenga exactamente igual a la transmitida previamente, se transforme o, incluso, se reinvente. Es un proceso natural de esta transferencia musical que da lugar a lo que denominamos *variantes* -más o menos alejadas- de un *tipo melódico*⁹³ base.

Todos tienen muy bien asentados los parámetros musicales y textuales básicos de una determinada canción (sistema melódico, ritmo, perfil melódico, mensura poética, funcionalidad...), lo que hemos denominado *tipo melódico*. A partir del mismo, pero sin alejarse demasiado, entra el desarrollo creativo, que lo podemos vincular con el de improvisación utilizado para atender a otras músicas como el jazz. Los cantores saben muy bien por donde se mueven y qué es lo que tienen que hacer pero varían algo -a veces de un modo consciente y otras inconscientemente- del tipo base. Esta espontaneidad oral queda patente en las miles de páginas de los recopiladores que confeccionaron sus cancioneros sin pretender asignar conceptos de purismo a canciones concretas. Transcribieron todas las variantes e incluso, algunos, las ordenaron en este proceso paulatino prefijado⁹⁴.

Se suceden múltiples factores que hacen que una determinada tonada se modifique. Estas variaciones se amplifican si el estudio se centra en el repertorio objeto de estudio, es decir, en

⁹² Un ejemplo que avala esta afirmación lo encontramos en Peñahorada (Burgos), donde las hermanas Conde declaran que “lo que sí hacían los hombres eran rondas. Cuando más cantaban era en la cantina y, sobre todo, en el trillo”. (Grabación realizada el 3 de enero de 1993).

⁹³ Parámetros musicales definitorios (sistema melódico, ritmo, perfil melódico, mensura poética, funcionalidad...) que hacen que una melodía sea única e irrepetible

⁹⁴ Encontramos un profundo y exhaustivo estudio de variantes en las recopilaciones que Miguel Manzano realizó en León y Burgos y que constituyen un modelo de cancioneros para ambas provincias.

la música vocal o mixta frente a los toques instrumentales, dado que no sólo intervienen los elementos melódicos y rítmicos, sino que en ella se suman los textuales. Además, podemos sumar el hecho de que la mayoría de estas canciones son monódicas e individuales, por lo que la libertad de interpretación y la espontaneidad en la ejecución es mayor.

Centrándonos en la compilación de nuestros recopiladores hemos observado, mediante las escuchas radiofónicas, que el elemento *tiempo* es el pilar fundamental de la variabilidad porque consideramos que cada interpretación musical –no sólo aplicable en el ámbito tradicional- es única e irreplicable. Factores como el estado emocional y físico, el empeño en incluir el estilo personal en la interpretación, los nervios ante una jornada de trabajo de campo con personas desconocidas y enormes aparatos de grabación, el cantar “fuera” del hecho social para el que fue concebida la tonada y los límites memorísticos ya expuestos pueden intervenir, a su vez, en este proceso de cambio.

Podemos añadir uno más: el factor de las necesidades específicas. Nos referimos a momentos puntuales donde los cantantes crean o varían ciertas piezas por una causa mayor. El arquetipo más representativo de nuestros informantes es el uso de los textos de recambio o contrafacta. Si nos centramos en el análisis textual de las piezas españolas podemos comprobar que hay dos mensuras poéticas básicas en las que se desarrollan las coplas o estrofas: la cuarteta octosilábica y la seguidilla. Los cantores tradicionales retienen en su memoria infinidad de textos con estas medidas y cuando requieren de su uso para, por ejemplo, alargar un baile si el público así lo requería o conseguir dormir a un niño muy despierto, no dudan en cantarlas y conseguir el fin requerido.

Los intérpretes cantores de esta investigación.

En los años que contemplan este estudio todavía existía cierta vida musical en las localidades rurales de nuestra comunidad pero más aún en décadas pasadas en las que han vivido su época de juventud la mayoría de los cantores y cantoras que han compartido su legado musical con los recopiladores. Seguimos reafirmando la naturaleza oral de todos los cantos englobados en nuestra investigación, lo que implica, a su vez, un aprendizaje que nada tiene que ver con las actuales escuelas de música, academias o conservatorios. La transmisión oral vía generacional o vía social comunitaria e identitaria es el medio de aprendizaje de todos nuestros intérpretes protagonistas.

Aun así, se ha rescatado la información al respecto de los programas de radio emitidos⁹⁵ donde los informantes añaden todo tipo de detalles circunstanciales que nos acercan a nuestra pretensión en este apartado.

Tocan los instrumentos sin ningún problema para el ámbito tradicional en el que nos encontramos pero la enseñanza musical “reglada” no está presente salvo el caso de Pedro José Díaz -apodado “El Capi”- de Piedralaves, quien además de tocar la batería y el trombón “se sacó el carnet de músico, en el Teatro de La Latina de Madrid, en la especialidad de Pulso y Púa”⁹⁶.

⁹⁵ Todos los datos más relevantes de los programas radiofónicos objeto de estudio aparecen transcritos en el Anexo III.

⁹⁶ Información obtenida en Piedralaves (Ávila) el 22 de noviembre de 1989.

La edad del proceso de aprendizaje oscila entre los 6 hasta los 16 años aunque la edad media son los 8 años. Podemos confirmar, por lo tanto, que los conocimientos se van adhiriendo de niño y se retienen en la memoria desde esta etapa.

Todos insisten en el aprendizaje de oído y mediante la visualización de otros mozos y mozas precedentes, pero también se pone de manifiesto la enseñanza por parte de familiares, vecinos y conocidos de la localidad.

Generalmente los intérpretes solían ejecutar el instrumento que tenían a mano o aquel que era más fácil de poder conseguir. Si en una casa había pandereta, pandero o tambor era común que la niña o el niño terminara siendo panderetera, panderera o tamboritero bajo la enseñanza de las mujeres y hombres predecesores pero si no era así no faltaban vecinas y vecinos a los que poder observar y con los que poder aprender. Otro asunto era si podían permitirse tener un instrumento propio, pero si tenían afición o ganas no dudaban en ingeniárselas para ir practicando los ritmos básicos de los bailes. Casos como Asunción García de Arbejal – que cuenta que “aprendió a tocar a los 10 años, en la cama y como su madre no tenía dinero, aprendió tocando en su pecho, hasta que le compraron una pequeña, con la que ya tocaba en la plaza para el baile”-, el de su compañero Gonzalo Ibáñez –quien “aprendió a tocar el tambor con 6 o 7 años en Baltanás dando con los palillos en una lata, puerta, etc”⁹⁷.- y el de Julia Sánchez de Tolbaños (Burgos) y Avelina Campano de Boisán (León) -quienes aprendieron con una lata- corroboran este hecho.

En la provincia de Ávila casi todos los intérpretes forman parte de las rondallas con las que se acompañan las rondas y los bailes. Además de cantar deben tocar un instrumento integrante de la misma, sea de cuerda o de percusión. Los cordófonos eran más difíciles de conseguir, pero lo propio era el paso generacional de los mismos. Todos aprenden de oído y mediante la observación de ejecutantes experimentados que normalmente, con paciencia y aplomo, no dudan en transmitir sus conocimientos agradeciendo, además, el hecho de ser valorados por sus cualidades musicales. Uno de los casos que se destacan en la recopilación es el del abuelo “Cipri” de El Arenal porque “es quien más ha enseñado a todos y gracias a él la Ronda sigue viva”⁹⁸.

En ocasiones, el modo de aprendizaje estaba relacionado con diversos oficios. Es el caso de Encarnación Ibáñez -de Salas de los Infantes- quien manifiesta que “sus padres hacían carbón de encina y cuando cosían sacos de carbón, con diez o doce mujeres, era el momento de aprender canciones”⁹⁹. En Noceda del Bierzo Luzdivina García cuenta que “cuando iba al prado con las vacas, llevaba la merienda en una cesta, sacaba la merienda y la cesta se convertía en una pandereta”¹⁰⁰. En El Arenal Vicente Salgado declara que “aprendió a tocar el calderillo en el oficio de pastor, siendo zagal del “Tío Bastián”, que tocaba muy bien el instrumento”¹⁰¹. Las hermanas Nicanora y Eugenia Tardón -de Pinarnegrillo- interpretan una Asturianada que,

⁹⁷ Información obtenida en Arbejal (Palencia) el 18 de noviembre de 1986.

⁹⁸ Información obtenida en El Arenal (Ávila) el 10 de marzo de 1990.

⁹⁹ Información obtenida en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

¹⁰⁰ Información obtenida en Noceda del Bierzo (León) el 26 de mayo de 1986.

¹⁰¹ Información obtenida en El Arenal (Ávila) el 10 de marzo de 1990.

según testimonian, “la aprendieron sus padres de asturianos que iban a segar al pueblo”¹⁰². En Ungilde Francisco Rodríguez informa de su oficio de pastor detallando que “de niño, con las vacas, se llevaba una lata y tocaba y cantaba solo”¹⁰³ y en Villaseco del Pan la panderetera Manuela Moreira “llevaba siempre el instrumento cuando iba a echar de comer a las mulas, para ensayar”¹⁰⁴. Como colofón, adjuntamos la curiosa revelación de Francisco Castaño -de Cerezal de Aliste-: dice que “se tocaba el tamboril en el campo para aprender, para entretenerse y para espantar al lobo (que cree que son tiros y se espanta). Aprendió en el campo y se pasaba los días y las noches allí, de pastor. Por las noches, entre pastores y pastoras, se organizaban buenas fiestas y ligues”¹⁰⁵.

Los ciegos que llegaban vendiendo y cantando coplas por los pueblos alimentan también a los repertorios musicales rurales. Son varias las referencias que nos hablan de estos músicos que se ganaban la vida mediante la venta de los pliegos de cordel que entonaban acompañándose de una zanfona. Juan Arribas -de Castrovido- asegura que “venían ciegos vendiendo coplas y de ellos aprendió los romances modernos que canta”¹⁰⁶. En Rejas de San Esteban la panderetera Narcisa Cabrerizo expone que “aprendía las coplas en las ferias y compraba pliegos”¹⁰⁷. Gregoria Escolar -de Cogeces del Monte- también confirma que ha aprendido mucho de los ciegos¹⁰⁸ y en Ungilde los intérpretes describen que “los romances y coplas los aprendían de los ciegos que acudían al pueblo a vender sus pliegos de cordel, mientras que las coplas de jotas o rondas las aprendían de los mayores”¹⁰⁹.

Además de los ciegos por los pueblos deambulaban de vez en cuando otras agrupaciones foráneas de las que los nativos aprendían canciones. Tenemos un caso en la localidad soriana de Almajano cuyos informantes narran el hecho de que “por el pueblo pasaban, con un circo ambulante, unos belgas que cantaban canciones” e Inés Solano dice que “su hermano aprendió algunas de ellas”¹¹⁰.

Respecto al proceso de creación sólo nos aportan datos relativos en dos localidades. En Burgohondo Florencio Villarejo señala que “algunas de las letras que canta son tradicionales y otras las compone él mismo”¹¹¹. Por otro lado, Guadalupe González de Neila declara que “aprendían piezas de los dulzaineros que iban en verano, y luego las apañábamos, poniendo letras inventadas por nosotras mismas”¹¹².

¹⁰² Información obtenida en Pinarnegrillo (Segovia) el 15 de mayo de 1991.

¹⁰³ Información obtenida en Ungilde (Zamora) el 31 de marzo de 1993.

¹⁰⁴ Información obtenida en Villaseco del Pan (Zamora) el 9 de abril de 1986.

¹⁰⁵ Información obtenida en Cerezal de Aliste (Zamora) el 23 de mayo de 1990.

¹⁰⁶ Información obtenida en Castrovido (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

¹⁰⁷ Información obtenida en Rejas de San Esteban (Soria) el 2 de octubre de 1991.

¹⁰⁸ Información obtenida en Cogeces del Monte (Valladolid) el 25 de enero de 1994.

¹⁰⁹ Información obtenida en Ungilde (Zamora) el 31 de marzo de 1993.

¹¹⁰ Información obtenida en Almajano (Soria) el 3 de abril de 1991.

¹¹¹ Información obtenida en Burgohondo (Ávila) el 11 de diciembre de 1985.

¹¹² Información obtenida en Neila (Burgos) el 8 de mayo de 1986.

Por último, podemos señalar tres casos en la compilación de estudio donde los intérpretes no dudan en improvisar *in situ* las tonadas que cantan, bajo la justificación de la presencia de nuestros recopiladores que llegan a las poblaciones avalados por RNE. En este caso, hablamos de improvisación aplicando la idea que Vicent Dehoux¹¹³ tiene sobre este arte, al que define como una *creación en movimiento*.

Eche usted, morena [AV/ined./03/01]

Cebreros

$\text{♩} = 69$

Vie - ne gen - te de la ra - dio ____ in - vi - taos por la ron - da - lla ____
 si no pa - gas u - na ron - da ____ es - ta gen - te no se ca - lla. Ye - cheys - ted, mo -
 re - na, mo - re - na cheys - ted, e - cheys - ted mo - re - na, y ho - jas de lau - rel. ____

Esta pieza se la cantaron las mujeres de Cebreros en época de carnaval a nuestro equipo de trabajo para que les invitaran a una ronda.

Montañesa, montañesa [PA/MTCL/08/17]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 132$

La gra - cia pa - ra can - tar ____ ni se com - pra ni se je - re - da se la da
 Dios a quien quie - re ____ ya mi me de - jó sin e - lla. ____ Mon - ta -
 ñe - sa mon - ta - ñe - sa no su - bas a mi re - ba - ño que te pue - des que - dar pre - sa ____
 en las re - des del en - ga - ño. ____

¹¹³ Au contraire de la composition qui est une création au repos, l'improvisation est une création en mouvement. Cfr. Lannoy, M. de. (1987). "De L'improvisation: le jeu des définitions", en *L'improvisation dans les musiques de tradition oral*. París: SELAF, p.68.

La gracia para cantar
ni se compra ni se hereda,
se la da Dios a quien quiere
y a mí me dejó sin ella.

*Montañesa, montañesa
no subas a mi rebaño,
que te puedes quedar presa
en las redes del engaño.*

No canto porque bien canto
Ni porque yo cante a diario
Canto porque me lo mandan
Los señores de la radio.

Montañesa, montañesa...

En este caso las pandereteras María García y Prudencia Redondo improvisan *in situ* una copla del baile “agarrao” “Montañesa, montañesa” en San Martín de los Herreros (Palencia).

Por orden del señor Alcalde [VA/ined./02/24]

Piñiel de Abajo

♩ = 208

Por or-den del se-ñor Al-cal-de se-cha-ce sa-ber quea par-tir de es-te mo-men-to
queha na - ca-ba - do las no-ti - cias vaempe-zar "El Can-dil" un pro-gra-ma de la Ra-dio en el queha-
bla-mos de to-das las co-sas de los pue-blos dees - tas tie - rras ¡he dí - cho!

Mariano Bruna llevaba 30 años de alguacil y pregonero al servicio del Ayuntamiento de Piñiel de Abajo cuando Pérez Trascasa y Marijuán Adrián llegaron a su pueblo a recopilar músicas. No dudó en avisar a todo el pueblo de su llegada anunciándolo –auspiciado de los tres toques de trompetilla previos- con un pregón creado en el momento.

Valgan estos tres ejemplos finales como homenaje al fabuloso trabajo de campo que hicieron y sirva como muestra de la buena relación que mantuvieron con los intérpretes.

2.4. VISIÓN ORGANOLÓGICA DE LOS INFORMANTES.

Siguiendo el mismo planteamiento del apartado anterior, rescatamos la información organológica desde la propia visión de los informantes, tal y como lo han manifestado en las entrevistas que nuestros recopiladores llevaron a cabo en cada una de las localidades seleccionadas para su posterior trabajo radiofónico. Al ser el objetivo de este trabajo el estudio de la música vocal y mixta sólo nos centraremos en los instrumentos cuya finalidad sea el

acompañamiento vocal. Sus aportaciones nos sumergen en unos años donde los instrumentos tradicionales seguían vigentes casi a diario. Los describen, hablan de intérpretes o ejecutantes distinguidos, de las influencias recibidas, de las nuevas tecnologías de la época, etc., pero no sólo de los pueblos donde se recopiló sino de localidades aledañas. Gracias a todos estos testimonios podemos visualizar un mapa comunitario donde situar cada instrumento o agrupación instrumental.

2.4.1. Instrumentos rítmicos de percusión.

Pandereta.

Es el instrumento estrella en nuestra comunidad del acompañamiento vocal. La pandereta o “pandera”¹¹⁴ presta la base rítmica al canto, pero también a la introducción y los intermedios entre copla y copla, donde actúa como solista, aunque también podían tañer el instrumento dos o más personas a la vez¹¹⁵. Al ser un instrumento “femenino” por naturaleza¹¹⁶ se conoce a los intérpretes como “pandereteras o pandereras”¹¹⁷, tal y como ya señalamos previamente. Los hombres, en ocasiones, reafirmaban el ritmo establecido al incorporar las castañuelas al mismo.

En líneas generales este instrumento es el más propicio y común para llevar el peso rítmico de los bailes. Las tocadoras conocen a la perfección las plantillas rítmicas básicas de cada uno de ellos y si son buenas ejecutantes –las de mucho oficio- complican bastante los ritmos y matizan de variadas maneras valiéndose de la dualidad tímbrica de la membrana y las sonajas, de la forma percutiva de las manos y de las habilidades personales de conceder redobles y adornos siguiendo diversas técnicas. Normalmente las cantadoras pandereteras hacían el baile pero en ocasiones, sobre todo en las fiestas grandes locales, los ayuntamientos contrataban a un instrumentista solista “profesional”¹¹⁸ para su desarrollo. Además de los bailes el instrumento era propicio para acompañar fiestas y bodas.

¹¹⁴ Denominación utilizada en algunos pueblos.

¹¹⁵ Tasia y Paz, de Arbejal (Palencia) puntualizan que “tocaban siempre juntas la pandereta desde muy jóvenes y dejaron de tocar hace muchos años, por dejadez y por hacerse mayores”. (Información obtenida de la grabación realizada en Arbejal el 17 de marzo de 1987).

¹¹⁶ En Soncillo (Burgos) Alejandro Fernández insiste en esta idea concebida de que “la pandereta era cosa de mujeres solamente y, por lo tanto, el cante también” (grabación realizada el 30 de mayo de 1993).

¹¹⁷ La afirmación expuesta es genérica pero hemos encontrado en las grabaciones a algunos hombres que se atreven a acompañarse con este instrumento mientras cantan. Es el caso de Patricio Ramos de Arbejal (Palencia), quien declara que “empezó a tocar a los quince años con las mozas, tanto el tambor como la pandereta. También apunta que había varias personas para poder turnarse” (grabación del 17 de marzo de 1987). También Donato Muñoz -rabelista de Nestar (Palencia)- reconoce ser un buen tocador de pandereta y declara que “las mozas le pedían de vez en cuando que tocara y cantara” (grabación del 30 de septiembre de 1992). Hilario Llamazares, otro palentino de Velilla del Río Carrión, manifiesta igualmente su oficio de *panderetero* (grabación del 30 de septiembre de 1992). Por último, en la provincia de Zamora Abel Martín (grabación del 9 de diciembre de 1986) -de Muga de Sayago- y Prudencio Romero (grabación del 11 de enero de 1994) -de Nuez de Aliste- reafirman el uso puntual de este instrumento por parte del sexo masculino.

¹¹⁸ Englobamos, con esta nomenclatura, a *dulzaineros, tamborileros, gaiteros*, etc.

Con una tocadora era suficiente para que un baile resultara eficiente pero podían darse casos como el que alega Esperanza Bernabé de Salas de los Infantes (Burgos): “con la pandereta tocaban y cantaban de una en una”¹¹⁹. Guadalupe González de Neila (Burgos) también nos aporta información referente al describir que en el baile “cantan tres o cuatro mozas y toca sólo una, aunque había cambios de tocadora y cantadoras para que todas pudieran bailar”¹²⁰.

Ciñéndonos a los testimonios recogidos en trabajo de campo observamos que Ávila es la única provincia donde no figura este instrumento como elemento destacado debido al uso tan extendido del acompañamiento rondallístico.

Podemos comprobar, a su vez, que en zonas de León, Palencia y Zamora comparten su funcionalidad y uso con el tambor¹²¹.

En León llega un momento que los tamborileros van desbancando la figura de las pandereteras. La flauta de tres agujeros y el tamboril empiezan a demandarse con más asiduidad pero generalmente el baile era compartido. Además de los tamborileros, cada vez tienen más presencia los dulzaineros –sobre todo en pueblos grandes- y, en algunos núcleos rurales como Sosas de Lacia, el acordeón. Burgos, Palencia, Soria, Segovia y Valladolid también son provincias proclives en el empleo de dulzainas para hacer el baile pero, sobre todo, en momentos festivos puntuales.

En Zamora la pandereta convive, normalmente, con la flauta de tres agujeros y el tamboril o, si no disponían en la localidad de instrumentistas oriundos, se les contrataba para ocasiones especiales como las fiestas del pueblo o para las bodas¹²². También aseveramos el uso compartido de la gaita de fole en pueblos de la zona de Aliste como protagonista de las fiestas mayores.

En ocasiones añadían otros instrumentos acompañantes de la pandereta como las cucharas, las castañuelas, las conchas, etc.

Si puntualizamos las medidas de los instrumentos sólo Sagrario Díez -a sus 82 años- recuerda que “las antiguas panderetas eran más grandes que las actuales”¹²³.

Las panderetas se compraban en localidades grandes cercanas o eran los propios intérpretes quienes las fabricaban y reparaban. Normalmente utilizaban como parche piel de oveja, cordero, carnero o de conejo grande, lo que tenían más a mano, pero también describen el uso de la piel de los “jatines” o terneros en Sosas de Lacia (León) o, incluso, de gato en Tremaya (Palencia). Sobre el modo de construcción, de nuevo la octogenaria Sagrario Díez hace gala de su recia memoria al detallar que en Benllera “el pellejo de las panderetas se lo ponían las propias pandereteras, quienes usaban piel de oveja de la siguiente manera: echaban un poco de cal en el agua, lo dejaban a remojo de tal forma que se pelaba bien y se quedaba duro.

¹¹⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

¹²⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Neila (Burgos) el 8 de mayo de 1986.

¹²¹ Las explicaciones al respecto se especifican en el descriptivo del tambor desarrollado en este mismo apartado.

¹²² Información obtenida de la grabación realizada en Villaseco del Pan (Zamora) el 9 de abril de 1986.

¹²³ Información obtenida de la grabación realizada en Benllera (León) el 25 de abril de 1990.

Después se levantaba el cerco de madera de la pandereta y se clavaba¹²⁴. Además de cal se podía emplear la ceniza para pelar la piel antes del enjabonado previo a la colocación en el aro¹²⁵. El tiempo que el parche debía estar a remojo varía según testimonios. Algunos informantes atestiguan que debía mantenerse un día completo para que el afeitado posterior con una navaja llegara al fin pretendido¹²⁶ y otros insisten en que si se mantiene más de una o dos horas la piel se “encalla”¹²⁷.

Este proceso implicaba un tiempo de espera para finalizar el trabajo por lo que en localidades como Vallespinoso de Cervera no dudaban en optimizar este aguardo cortando dos panderetas juntas y cuando había que reparar alguna se buscaba el restaurar “las cuatro panderetas que había en el pueblo a la vez”¹²⁸.

Tambor.

El uso del tambor como acompañante del baile era común en algunas localidades de León, Palencia y Zamora. Era un instrumento propio de los mozos aunque también encontramos referencias de su ejecución por parte de las mujeres¹²⁹, como en Velilla del Río Carrión donde los informantes detallan que “las mujeres, en el baile, además de la pandereta también tocaban el tambor” o donde Angelita Llamazares declara que “también ella ha tocado el tambor y que eran las mujeres las que tocaban siempre (pandereta y tambor) y cantaban en los bailes”¹³⁰.

Generalmente comparte el protagonismo rítmico y la propia funcionalidad con la pandereta mientras los cantores entonaban las tonadas propias de cada momento. Tenemos manifestaciones en las que las pandereteras reflejan con celebridad esta repartición rítmica porque necesitan descansar de vez en cuando sobre todo cuando una sola llevaba todo el peso del momento. Avelina Campano -de Boisán- puntualiza que “ella sola tocaba la pandereta. Algunas veces se enfadaba con los mozos “porque no sacaban el tamboril pronto para el baile””¹³¹.

En Zamora sólo aparece referenciado este uso en Ungilde y sus intérpretes relatan un ritual muy curioso con el que se decide qué panderetera toca con el tamboritero: “Cuando no estaba el gaitero los hombres cogían el tamboril y las mujeres la pandereta. Iban al serano¹³² y el

¹²⁴ Ídem nota al pie anterior.

¹²⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Tremaya (Palencia) el 5 de marzo de 1986.

¹²⁶ Información obtenida de la grabación realizada en San Martín de los Herreros (Palencia) el 26 de abril de 1994.

¹²⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Rebanal de las Llantas (Palencia) el 22 de febrero de 1994.

¹²⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Vallespinoso de Cervera (Palencia) el 19 de abril de 1993.

¹²⁹ Es el caso contrario al descrito en el apartado de la pandereta donde comprobamos que, aunque es un instrumento propio de mujeres en ocasiones lo ejecutan los hombres.

¹³⁰ Información obtenida de las grabaciones realizadas en Velilla del Río Carrión (Palencia) el 17 de enero de 1990 y el 16 de enero de 1991.

¹³¹ Información obtenida de la grabación realizada en Boisán (León) el 20 de noviembre de 1991.

¹³² Veladeros de invierno.

hombre que iba a tocar el tambor elegía a la mujer que quería que tocara la pandereta con él, poniéndola la pandereta en la cabeza y la elegida estaba obligada a tocar”¹³³.

Pandero cuadrado.

Este instrumento se ejecuta de dos modos diferentes en León y Salamanca -únicas provincias autónomas donde se ha mostrado su manifestación- pero coinciden en que el género femenino es el único que puede protagonizarlo.

Sosas de Laciaña¹³⁴ y Villablino –de León- comparten la posición interpretativa con sus vecinos asturianos, es decir, apoyado levemente en el pecho y percutido directamente con las manos. En Villablino “estaban adornados con cintas de seda natural y también se les conoce como pandeiros”¹³⁵.

En la provincia de Salamanca encontramos un pequeño pueblo, Peñaparda, que es único y excepcional en el modo de tocar el instrumento y que, en este caso, no comparte con sus vecinos portugueses ni con ninguna otra localidad española. Las mujeres percuten el pandero con una porra pudiendo, de esta manera, adornar las formulas rítmicas con más variedad y riqueza tímbrica. Tía Máxima¹³⁶ ha sido una referencia clave no sólo en la recopilación sino en el propio conocimiento y transmisión local. Siempre la acompañaba su marido, el Tío Juan¹³⁷, con las castañuelas. Exponemos los siguientes testimonios no sólo referenciales a la manera de tocar sino también al modo de construcción del instrumento¹³⁸:

“Tía Máxima toca un pandero cuadrado de piel que ha hecho ella misma. Dentro tiene unos garbanzos y un cascabel. Lo toca con una maza, en la mano derecha, y con la izquierda sobre la piel directamente. El Tío Juan toca las típicas castañuelas charras”.

“Los panderos cuadrados, en Peñaparda, se hacen con un marco de madera de castaño o avellano, para que estén siempre tirando de la piel. Tienen de lado 41 cm y un grosor de 8 o 9 cm. Llevan un cascabel colgado dentro, no suelto”.

Zambomba.

Sobre este tambor de fricción sólo encontramos referencias de su uso en época de matanzas en Candeleda (Ávila). Allí hacían las zambombas “con un corcho o corteza de alcornoque, una piel de cabra y una caña de escoba”¹³⁹.

Idiófonos.

Los idiófonos como acompañantes del cante se utilizan en toda la comunidad autónoma pero sobresale Salamanca en su manejo. En Alaraz se tocaba el “bardil” o paletón, con una llave, y se acompañaba de castañuelas y almirez, pero es la localidad de El Payo quien mantiene la costumbre de acompañar el baile con la sartén hasta hoy en día.

¹³³ Información obtenida de la grabación realizada en Ungilde (Zamora) el 31 de marzo de 1993.

¹³⁴ Localidad perteneciente al municipio de Villablino.

¹³⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Villablino (León) el 22 de enero de 1986.

¹³⁶ Máxima Ramos.

¹³⁷ Juan Hernández.

¹³⁸ Información obtenida de la grabación en Peñaparda (Salamanca) el 28 de abril de 1986.

¹³⁹ Información obtenida de la grabación en Candeleda (Ávila) el 17 de febrero de 1993.

“En el Payo había tamborilero, que tocaba en la plaza por las tardes, pero por la noche eran las mozas las que tocaban. Tocaban dos o tres sarteneras pero jamás juntas, sino turnándose. Sólo cantaba la que tocaba y las castañuelas sólo podía tocarlas alguien a la vez que la sartén”¹⁴⁰.

Si leemos detenidamente el testimonio podemos comprobar que son las féminas las que ejecutan este instrumento como acompañante al cante. Curiosamente El Payo es un núcleo rural cercano a Peñaparda donde hemos visto que, de nuevo las mujeres, utilizan el pandero cuadrado con porra como base rítmica de sus tonadas. El modo de toque de la sartén es semejante al del pandero y se realiza de la siguiente manera: “Coger el mango largo de la sartén (el extremo) bajo el brazo, la mano izquierda sujeta la sartén con la boca hacia afuera y en el dedo índice se pone el dedal que repiquetea por fuera, luego la cuchara toca arriba y abajo en el culo de la sartén. Habla de otra sartenera, Isabel, que tiene 82 años. Las sartenes no pueden haber sido utilizadas en la cocina “porque se come el sonido”, tienen que ser nuevas”¹⁴¹.

Revisando la información etnográfica recogida surgen, inesperadamente, el uso de un caldero con dedales como conductor rítmico del baile en Ferreruela de Tábara (Zamora), el empleo de “corbeteras”¹⁴² por las calles para los “remoiones” o matanzas en Salas de los Infantes y las tapaderas en Puentearenas -ambos de Burgos- por lo que, siendo conscientes de que la recopilación realizada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián no es completa –en lo que a cantidad de localidades se refiere- cabe esperar que las mujeres se acompañaran de estos instrumentos “de cocina” en otros pueblos porque eran objetos que estaban a mano y que dan muy buen resultado como base rítmica de la voz. La utilización de cucharas –tanto por hombres como por mujeres- también se hace patente en esta recopilación.

La omnipresencia de las castañuelas queda patente en las entrevistas de campo. Su uso tradicional se concentra en mantener el ritmo en el baile y son los hombres quienes deben cumplir esta función. Su tamaño varía dependiendo de la zona y siempre se fabrican con materiales que se encuentran a mano¹⁴³.

Por último, queda referenciado la utilización de las conchas –también conocidas como “mozas”- en Cerezal de Aliste (Zamora). Dominica Lorenzo relata que “antes se tocaban mucho las conchas junto con una lata -si no había tamborilero- en los bailes de los domingos”¹⁴⁴.

2.4.2. Instrumentos de cuerda solistas.

Rabel.

Instrumento masculino por naturaleza. Son los hombres quienes tocan y cantan a la vez.

¹⁴⁰ Información obtenida de la grabación en El Payo (Salamanca) el 9 de mayo de 1991.

¹⁴¹ Ídem nota al pie anterior.

¹⁴² Tapas de cazuelas.

¹⁴³ Donato Martín –el “Cuco”- nos aporta la siguiente información al respecto: dice que “las castañuelas hay que hervirlas, una vez hechas, para que la madera no se abra”. Tiene unas castañuelas de madroñera y de brezo y con ellas acompaña a su mujer cuando ésta toca y canta. (Grabación realizada en El Payo el 29 de mayo de 1991).

¹⁴⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Cerezal de Aliste (Zamora) el 23 de mayo de 1990.

Muy pocas son las referencias testimoniales que avalan el uso de este instrumento en nuestra comunidad entre mediados de los 80 y 90. Sólo en Cuevas del Valle (Ávila), Neila y Tolbaños (Burgos), Espinilla, Nestar de Aguilar y San Martín de los Herreros (Palencia) y Codesal (Zamora) nos informan de su presencia.

El rabel es un cordófono que lo ejecutan siempre los hombres. Sobre su base melódica y rítmica –mediante troqueos y yambos– el propio intérprete cantaba. Sobre su funcionalidad, los informantes describen que “con el rabel se bailaba y cantaba siempre en casa, tanto hombres como mujeres”¹⁴⁵ o que “el rabel se utilizaba sólo en las cocinas, para bailes caseros y, sobre todo, en invierno”¹⁴⁶.

Respecto a la fabricación del instrumento, Silvestre Sánchez cuenta que aprendió a hacer rabeles viendo a sus abuelos, que también eran constructores y rabelistas. Hace alguno que otro, pero no de forma continuada. Los hace con diferentes formas: violín, calabaza, etc., fijándose de otros modelos que ve. En un rabel que hizo con forma de violín utilizó madera de nogal para la tapa y el cuerpo, enebro para las clavijas y el puente y el guardamanos de brezo. Las cuerdas de crin de caballo “como antiguamente”, dice¹⁴⁷.

2.4.3. Conjuntos instrumentales.

Rondalla

Tras realizar el vaciado de los testimonios referenciales al respecto detectamos que sólo se manifiesta el uso de esta agrupación instrumental en Ávila, Soria, Segovia y, excepcionalmente, Palencia. Aun así, la intensidad en su uso es muy variable porque prácticamente en todos los pueblos de Ávila recopilados se emplea la rondalla, en Soria son tres localidades donde hablan de la misma, Segovia dos y Palencia sólo en una. Es muy posible que la justificación al respecto sea la influencia que en tierras abulenses y segovianas tengan de Castilla la Mancha y la zona soriana de Aragón, donde esta agrupación está mucho más asentada que en nuestra comunidad.

Además de *rondalla* se la denomina también *ronda* en Ávila y en Segovia, vinculando, de esta manera, la función de las tonadas con el propio grupo musical que acompaña a los textos rondeños que se cantan. Este es un caso más de los problemas terminológicos con los que nos encontramos en la música de tradición oral española. Para resolverlos recurrimos al Diccionario de la Real Academia Española¹⁴⁸ que en su primera acepción lo define como “conjunto musical de instrumentos de cuerda” y como tercera especifica que en Aragón se denomina rondalla a la “ronda de mozos”. Como hemos comprobado, Ávila y Segovia también comparten este último significado por lo que usaremos ambos términos como sinónimos.

Si nos centramos en investigadores de la tradición musical española hemos de acudir a la acepción de Arcadio de Larrea¹⁴⁹, estudioso de la jota aragonesa, quien describe la rondalla de

¹⁴⁵ Información obtenida de la grabación en Cuevas del Valle (Ávila) el 12 de febrero de 1986.

¹⁴⁶ Información obtenida de la grabación en Nestar de Aguilar (Palencia) el 30 de septiembre de 1992.

¹⁴⁷ Información obtenida de la grabación en Cuevas del Valle (Ávila) el 12 de febrero de 1986.

¹⁴⁸ *Real Academia Española*. (2012). *Rondalla*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=rondalla>.

¹⁴⁹ Larrea, A. de. (1947). “Preliminares al estudio de la Jota Aragonesa”, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. II, pp. 186.

esas tierras como el “conjunto de guitarras, laúdes, bandurrias, guitarros, requintos, triángulo (hierros), pandereta y, en alguna comarca, cántaro”, aunque descarta el guitarro y requinto en su formación actual. En nuestra comunidad autónoma se manifiesta la concordancia instrumental pero se suman otros, sobre todo de percusión.

En Ávila, concretamente “en las rondas de Casavieja y Piedralaves -señala Florencio Flores- se utilizan cántaros soplados (en la boca del cántaro)”. También conseguimos información del calderillo¹⁵⁰, que describe como “una especie de cazuela donde los cabreros se hacían las sopas”, instrumento también utilizado en Cuevas del Valle -junto a la guitarra, laúd, bandurrias, botella y almirez- y en Serranillos¹⁵¹.

En Villarejo del Valle los instrumentos integrantes del conjunto son: “guitarras, laúdes, bandurrias, huesos (huesos de las patas de las cabras unidos con alambre, en forma de escalera y que suenan al pasar sobre ellos una castañuela), hierros, panderetas y cántaro soplado”.

La rondalla de Candeleda está formada por “violín¹⁵², guitarras, laúdes y bandurrias, cascabeles, panderetas, triángulo, etc. También se tocaban con la Ronda tapaderas, hierros, etc.” Curiosamente, los instrumentos los compraban, normalmente, en Talavera de la Reina.

Los intérpretes de El Barraco nos confirman la inserción de un instrumento reciente y de uso tradicional muy limitado geográficamente. Se trata del acordeón¹⁵³. Declaran lo siguiente: “Antes había en la Ronda laúdes y bandurria pero hace muchos años que también sale el acordeón”.

Los informantes de Mombeltrán nos confirman el hecho de la abundancia de este grupo musical en la franja del suroeste abulense concretando que “en la mayoría de los pueblos de la zona hay rondallas”¹⁵⁴, pero hay dos localidades que mantienen este arraigo hasta la actualidad: El Arenal y Piedralaves.

En El Arenal “Daniel Serrano es uno de los responsables, junto con otros emigrantes que están repartidos por otros sitios -París, Cataluña y Madrid-, de que vuelva a verse la rondalla por el pueblo. Él ha dejado de ser emigrante en Madrid y ha vuelto al Arenal hace tres años. Lo de recuperar tradiciones empezó con una fiesta para emigrantes que, a los cuatro años, dejó de hacerse. Moisés Plaza y otros vecinos hicieron una Asociación de Fiestas de Verano de la que Daniel es presidente. Así empezó todo, pero creyeron que era importante hacer un grupo de baile y recuperar la Rondalla. En verano suelen hacer un Concurso de Rondas tratando de implicar a los más jóvenes, pues exigen que estén compuestas, en un 25% como mínimo, de personas menores de 25 años. Además de las Rondas (pues no salía una sola sino 6 o 7 grupos diferentes) como tal, con sus instrumentos, cantando jotas y rondeñas, había otra Ronda “a capella” que salía cantando otras cosas como romances y otras canciones. Algunas de ellas hacen referencia a asturianos que, al parecer, iban mucho a segar por esas zonas”¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Habla de Andrés San Segundo, fallecido en 1983, que era un virtuoso de este instrumento.

¹⁵¹ En esta localidad se reconoce el nombre de un intérprete del calderillo: Manuel “Burrillo”.

¹⁵² Instrumento atípico en la zona de Castilla y León.

¹⁵³ En ninguno de los cancioneros recopilatorios de música tradicional de Castilla y León hasta el momento se pone de manifiesto su uso.

¹⁵⁴ Como ocurre en otras provincias comunitarias se perciben las influencias de Castilla la Mancha donde la rondalla tiene un firme asentamiento.

¹⁵⁵ Información obtenida de la grabación realizada en El Arenal (Ávila) el 10 de marzo de 1990.

En este caso –gracias a vecinos que luchan por mantener aquellas tradiciones identitarias- se produce un proceso de recuperación de las rondallas. También comprobamos que la estación veraniega era el momento propicio para actuar y ensayar porque hay bastantes lugareños que viven y trabajan fuera de las localidades donde se efectúa el trabajo de campo¹⁵⁶. Por último, hay que destacar el único caso que se ha registrado sobre una Ronda “a capella” porque – como ya hemos señalado- el pilar de la rondalla es la inherente agrupación instrumental que lo define.

En Piedralaves tiene su sede la Ronda del Cántaro integrada por 5 hombres y una mujer, M^a Carmen López, quien asegura que “sus compañeros no tienen ningún prejuicio para que una mujer les acompañe en la ronda”¹⁵⁷. Esta agrupación lleva asentada en la localidad muchos años pero siempre han tenido dificultades para encontrar un intérprete de cántaro soplado. Al respecto, Félix Ulloa relata que “una vez, el Ayuntamiento hizo un concurso para ver si había alguien en el pueblo que pudiera tocar el cántaro en la ronda, y no salió nadie. También, en diciembre de 1961 la emisora de radio La voz de Granada, con motivo de un homenaje a los Pregoneros de España, al que asistieron acompañando al Tío Colorao de Ávila, pero representando a Móstoles, se hizo un concurso para ver si había alguien que pudiera tocar el cántaro. Había premios de 1000 pesetas, pero nadie lo consiguió”¹⁵⁸. Parece ser que este instrumento entraña más dificultades de ejecución de las que aparentemente transmite desde la observación externa.

En la provincia de Palencia sólo el pueblo de Ampudia refleja la práctica de esta agrupación, pero desde la pluralidad de dos rondallas: una de mayores (de 20 años en adelante) y otra de jóvenes (de 14 a 18 años).

Las referencias que los informantes aportan sobre Segovia se limitan al desuso de la Ronda tanto en Zarzuela del Monte como en Matabuena y Collado Hermoso¹⁵⁹. Mariano Herrero -de Zarzuela- incide en que la rondalla “es de toda la vida y que con la emigración a las ciudades ya no se hace porque a los jóvenes que quedan en los pueblos ya no les gusta”. Además comenta que la dulzaina –instrumento solista en Castilla y León- siempre ha acompañado a esta agrupación, hecho insólito en los testimonios obtenidos en el trabajo de campo realizado por nuestros recopiladores.

En Soria la rondalla acompañaba los bailes aunque en momentos más solemnes locales eran los dulzaineros quienes llevaban el peso de la fiesta. Son tres núcleos rurales donde describen su empleo: Monteagudo de las Vicarías, Narros¹⁶⁰ y San Pedro Manrique¹⁶¹ y por su localización geográfica podemos asegurar la influencia en su utilización derivada de las zonas colindantes de La Rioja y Aragón.

Si generalizamos la información obtenida de los testimonios recogidos podemos confirmar que la rondalla o ronda la forman instrumentos de cuerda como guitarra, laúd y bandurria; el

¹⁵⁶ En Villarejo del Valle también participan de esta afirmación.

¹⁵⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Piedralaves (Ávila) el 22 de noviembre de 1989.

¹⁵⁸ Ídem nota al pie anterior.

¹⁵⁹ Las últimas rondas se hicieron en 1940.

¹⁶⁰ En Narros aparece el acordeón-como ya reseñamos en El Barraco (Ávila)- acompañando a la ronda.

¹⁶¹ Los intérpretes describen la formación instrumental de la siguiente manera: *En las Rondallas de antes había guitarra, laúd, huesos tocados con castañuelas, botella, almirez y guitarrillo.*

cántaro soplado y otros de percusión como botella, triángulo, cántaro, calderillo, almirez, huesera con castañuelas, cascabeles, panderetas, tapaderas, hierros, etc., y el número de componentes suele variar entre 15 o 20 personas. A esta agrupación básica se pueden sumar otros solistas como el violín, la dulzaina o el acordeón, pero no es lo corriente.

3. Géneros vocales profanos compilados. Clasificación y ordenación.

El trabajo de campo llevado a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián obtuvo un fruto de más del millar de tonadas colectadas por las localidades expuestas en el capítulo anterior. De todas ellas hemos seleccionado para nuestro objeto de estudio las pertenecientes al repertorio vocal y mixto no religioso, como ya señalamos en el apartado introductorio de esta investigación. Bajo esta categorización se grabaron seiscientos cuarenta y ocho tonadas que deben ser dispuestas en las secciones adecuadas para poder entender muchos de los aspectos etnográficos en los que se movían los habitantes de los núcleos rurales castellano-leoneses entre 1985 y 1994. Para ello vamos a discernir los géneros musicales tradicionales compilados que cumplen las características expuestas y que aún mantenían su vigencia en los años prefijados.

3.1. GÉNEROS MUSICALES.

Son muchas las acepciones adscritas al término “género” en lo que a música popular se refiere pero la mayoría de ellas se enfocan a lo que se denomina *popular music*, que no tiene nada que ver con la concepción tradicional objeto de estudio. Centrándonos en algunos ejemplos que corroboran lo expuesto debemos citar a Juliana Guerrero quien, en su artículo “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”¹⁶², realiza un recorrido por la noción del mismo aplicado a la música popular urbana, rescatando las ideas en cuanto a esta nomenclatura que aplican diversos musicólogos y etnomusicólogos como Fabbri, Hamm, Frith, Negus o Holt. Las cinco visiones que expone son sociológicas y centran sus enfoques en aspectos vinculados al propio espectáculo que conllevan las agrupaciones musicales urbanas, a su modo de interpretación y a su inclusión en las industrias y mercados musicales y casas discográficas, por lo que se alejan del paradigma popular rural en el que estamos inmersos en esta investigación.

Otra definición más cercana a nuestro campo de estudio la dictamina López Cano al afirmar que “un género musical sería una clase de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una *clase*”¹⁶³.

A partir de esta concepción y aplicando su enfoque a la música popular de tradición oral española vamos a concebir a los géneros musicales como agrupaciones o bloques de tonadas que se establecen sobre la base de determinados criterios combinados como la función, las características musicales, el estilo, el tipo de intérprete, etc. Si abarcamos todas estas fisonomías conjuntamente podremos captar mejor las características propias de las canciones

¹⁶² Guerrero, J. (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, en *TRANS - Revista Transcultural de Música* 16. [Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2013].

¹⁶³ López Cano, R. (2004). “<<Favor de no tocar el género>>: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SIbE. Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Ministerio de Cultura, p.328.

Hemos de señalar que esta misma definición terminológica es utilizada por Ángeles Afuera como propia en su artículo “Los recursos musicales de la SER” en el *Boletín DM* de la Asociación Española de Documentación Musical. Año 13, 2009, p.39.

populares. Así, según el carácter de las piezas podemos encontrarnos con cantos líricos, narrativos y funcionales; según el contenido pueden ser religiosos o profanos y según el intérprete pueden ser vocales, instrumentales o mixtos. A su vez, los estilos musicales adscritos se fundamentan en la relación entre el texto y la música siendo el silábico, el semiadornado y el melismático los que se manifiestan en la tradición oral española.

Bajo estos parámetros conceptuales, y adaptando el repertorio objeto de estudio, podemos discernir cuatro bloques genéricos principales: las canciones para el baile, los cantos narrativos, y las tonadas vocales vinculadas al ciclo vital y al anual respectivamente. Su relación numérica y disposición estadística respecto al número de piezas compiladas en cada una de las secciones expuestas quedará establecida de la siguiente manera:

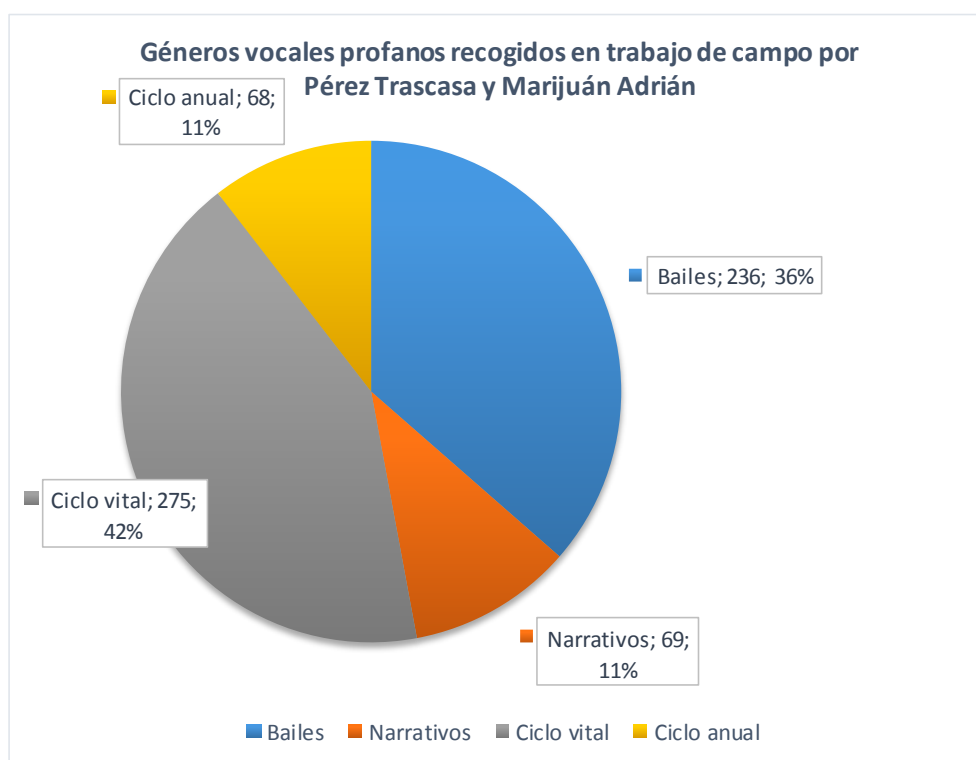


Ilustración 17. Distribución de los géneros vocales profanos compilados en la investigación objeto de estudio. Elaboración propia.

Pero, a su vez, en cada una de estas agrupaciones se producen subsecciones relativas a los géneros musicales que se detallarán y definirán en el apartado tercero de este capítulo.

3.2. CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN

Para poder realizar el estudio de la recopilación musical que realizaron Pérez Trascasa y Marijuán Adrián por tierras castellano-leonesas para los programas *Raíces* y *El Candil* debemos clasificar y ordenar todos los documentos musicales –previamente transcritos- con el fin de extraer las características propias y particulares de los mismos.

Antes de formular las diferentes propuestas planteadas desde el ámbito etnomusicológico al respecto, debemos consensuar el significado de ambos vocablos porque, aunque se interrelacionan, dictaminan diferentes ámbitos dentro de una recopilación. Así, consideramos que “clasificación” es la agrupación del material recogido en diferentes géneros, especies, secciones, subsecciones, apartados y epígrafes y la “ordenación” implica la colocación de los documentos de cada ámbito clasificatorio en una secuencia u orden determinado.

La mayoría de los compiladores de músicas tradicionales han seguido diferentes metodologías propias al no existir ninguna previa. Todos tratan de encuadrar los géneros y especies musicales en clasificaciones y ordenaciones que muchas veces se ven forzadas en la ubicación predestinada. Aun así valoramos el esfuerzo mostrado por estos recopiladores autodidactas que, con los conocimientos previos aportados por otros colegas anteriores en el tiempo, forjaron sus propios sistemas clasificatorios y de ordenación.

Nosotros, como ya expusimos en la introducción de esta tesis doctoral, vamos a consensuar una línea metodológica clasificatoria propia para situar el repertorio objeto de estudio en los apartados correspondientes de la manera más coherente posible.

3.2.1. Clasificación.

Si sobrellevamos una observación de las metodologías utilizadas por etnomusicólogos españoles nos podemos encontrar sistemas de clasificación basados en “análisis globales tomando como objetivos y centro de interés: a) el medio en que se desarrolle la música; b) el hombre y su reacción ante la música; c) la sociedad, la cultura y el hecho musical o d) el valor del sonido y de la música en un determinado ámbito, cultura, etc.”¹⁶⁴. Estos parámetros son tan viables como otros pero no se adecuan al tipo de estudio que queremos enfocar en esta investigación que es, ante todo, musical. Aun así pueden estar relacionados desde la perspectiva funcional que también abarcamos.

El siguiente enfoque -aplicado por otros estudiosos de la música tradicional española como Crivillé i Bargalló¹⁶⁵- se basa en el uso de un método de clasificación sistemático “que tiene su punto de partida en los niveles más primarios de la funcionalidad y llega hasta los estudios más ideológicos, recorriendo toda la gama del repertorio tradicional que cubre las circunstancias de ejecución ocasionadas por: a) la comunicación; b) el trabajo; c) los rituales cíclicos del curso del año y de la vida humana; d) la vida de las instituciones: sociales, religiosas y políticas y e) la diversión, otras ideologías de carácter superior, etc.”¹⁶⁶. Es un planteamiento válido para inventariar un determinado repertorio pero la música tampoco adquiere la importancia que pretendemos otorgarla en esta investigación.

¹⁶⁴ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Historia de la música española: 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música, p.118.

¹⁶⁵ Crivillé i Bargalló, J. (1978-1980). “Ethnomusicologie d’un village catalan: Tivissa”, en *Anuario Musical*, Vol. XXXIII-XXXV. Barcelona: CSIC, pp. 171-254.

¹⁶⁶ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.* p.118.

Hay un tercer criterio clasificatorio -que aporta el mismo autor - que fundamenta “la sucesión de los advenimientos del transcurso del ciclo del año conjuntando éstos con los que se ocasionan durante el ciclo de la vida humana y buscando la relación más coherente posible de unos y otros¹⁶⁷”. Este criterio ha sido uno de los más practicados en las compilaciones de música tradicional españolas. El mayor número de cancioneros que siguen estas directrices son los resultantes de las misiones que se llevaron a cabo por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología –con el etnomusicólogo alemán Marius Schneider al frente- desde 1944 hasta 1961. Con estas misiones recolectoras se pretendía elaborar el cancionero popular español, para lo cual se contó con musicólogos de gran renombre en el campo de la música tradicional como Manuel García Matos, Aníbal Sánchez Fraile o Bonifacio Gil, entre otros. Estos misioneros eran destinados a compilar por diferentes provincias pero debían seguir los mismos parámetros en el trabajo de campo -con encuestas prediseñadas por el propio Instituto Español-, lo que luego permitiría la elaboración y distribución de sus cancioneros siguiendo el mismo criterio clasificador de los documentos musicales transcritos.

PARTE MUSICAL	
CANCIONES	
Sección I - CICLO DE NAVIDAD	1-24
1. Aguinaldos y rondas de nochebuena	1
2. Villancicos	4
3. Romances	8
Sección II - CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA	25-87
A. Infancia	
1. Canciones de cuna	25
B. Moedad	
2. Canciones de quintos	29
3. Canciones de ronda	34
C. Cuaresma y Semana Santa	
4. Semana Santa	86
Sección III - CICLO DE MAYO	89-91
1. Rogativas	89
Sección IV - CICLO DE VERANO	93-100
1. Canciones de Trabajo	93
A. Trabajos del sector primario	
1. Labradores	93
2. Trilladora	96
B. Trabajos del sector secundario	
1. Canciones de esquileo	97
C. Trabajos del sector terciario	
1. De cerner la harina	98
2. Apaño de aceitunas	99
Sección V - CICLO DE OTOÑO	101-124
1. Alboradas de boda	101
2. Canciones de boda	109
3. Canciones de ánimas	116
4. Canciones religiosas varias	118
CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL	
Sección I - CANCIONES DE BAILE	127-162
1. Bailes de pandero	127
2. Bailes de "p'arriba"	130
3. Sones	132
4. Jotas	143
5. Perantones	156
Sección II - MÚSICA INSTRUMENTAL	163-201
A. Tocatas varias	
1. Alboradas	163
2. Procesionales	169
3. De bodas	173
4. De toros	175
B. Tocatas de baile	
1. Sones (No brincados)	176
2. Jotas	186

Ilustración 18. Ejemplo de uno de los índices que conforman las compilaciones llevadas a cabo en las misiones recolectoras del Instituto Español de Musicología. Fuente: García Matos, M. (1944). *Lirica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.

167

Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.* p.119.

Como se puede ver, la clasificación de estas compilaciones se basa en una primera subdivisión entre el género vocal vinculado al ciclo anual y el género instrumental al que se unen las canciones de baile por no interpretarse en un momento determinado del año. Centrándonos en la primera sección correspondiente a la rueda del año podemos comprobar que las tonadas recogidas se disponían en cinco bloques: ciclo de Navidad, ciclo de Carnaval y Cuaresma, ciclo de Mayo, ciclo de Verano y ciclo de Otoño. El problema de esta distribución es que no se puede justificar en emplazamiento de ciertos géneros en los ciclos previstos porque no todos los romances se cantan en Navidad, ni todas las canciones de cuna se entonan en Carnaval y Cuaresma –los niños nacen en cualquier momento del año–, ni sólo se rondaba en la misma época carnavalesca, tampoco las rogativas se centralizaban en mayo exclusivamente ni la celebración de desposorios en otoño. Por todo lo expuesto podemos concluir que esta clasificación no es válida para ubicar ciertos géneros cuya función no tiene tiempo definido en el ciclo anual¹⁶⁸.

El cuarto criterio clasificador contrastado se basa en el seguimiento de un orden geográfico y, dentro del mismo, en un orden alfabético. Este principio es el utilizado por recopiladores como Miguel Arnaudas¹⁶⁹ o Kurt Schindler¹⁷⁰. El primero secciona la provincia de Teruel en “partidos” o zonas comarcales y, aunque comienza por Teruel capital continúa con las restantes comarcas ordenadas por orden alfabético. Dentro de cada una la ordenación de los núcleos rurales también comparten la misma norma de distribución alfabética. La compilación de Kurt Schindler abarca una zona geográfica mucho más amplia ya que compila en España y Portugal. En este caso las provincias españolas siguen la norma alfabética establecida dejando el país luso como final. Sus núcleos rurales dentro de cada capítulo también siguen los mismos principios.

¹⁶⁸ Este es el mismo criterio que sigue Crivillé cuarenta años después para distribuir las canciones populares españolas, en Crivillé i Bargalló (1988). *Op. Cit.* pp.128-129.

¹⁶⁹ Arnaudas, M. (1981-1982). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

¹⁷⁰ Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

INDICE

	Páginas.
Preliminares.	1
Observaciones.	9
Clasificación de los cantos.	12
Cantos de la aurora.	12
Gozos a los Santos.	13
<i>El Rey de la Pasión</i> .	13
Alabadas.	13
Cantos de Navidad.	20
<i>Los Mayos</i> .	20
Oliveras.	25
Cantos de las bodegas.	26
<i>Los Mandamientos, Los Sacramentos, La Baraja y El Arado o Aladro</i>	21
Plan seguido en la exposición de los cantos.	27
CANTOS DEL PARTIDO DE TERUEL	
Para actos religiosos.	
De Teruel. — Gozos a la Virgen de los Desamparados.	29
Para actos profanos.	
De Teruel. — De Navidad.	31
De id. — De id. (Núm. 3).	32
De Canañas. — Alabadas.	33
De El Poble. — Id.	34
De id. — Id. (Núm. 6).	34
De id. — Id. (Núm. 7).	35
De Vitel. — Id.	35
De Libros. — <i>Los Mayos</i> .	36
Breve crítica de los cantos de este partido.	38
CANTOS DEL PARTIDO DE ALBARRACIN	
Para actos religiosos.	
De El Cuervo. — <i>El Rey de la Pasión</i> .	39
Coplas que comprende el romance de este canto.	39
De El Cuervo. — Gozos a la Virgen del Rosario.	41
De id. — <i>Flores de mayo</i> .	42
De Gilegos. — Para la Cautreana.	42
Coplas aplicadas a este canto.	43
De Gilegos. — Gozos a San José.	44
De id. — Id. a San Francisco Javier.	45

Ilustración 19. Primera página del índice del cancionero de Teruel. Fuente: Arnaudás, M. (1981-1982). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION..... vii

By FEDERICO DE ONÍS

Kurt Schindler and his Spanish work
Kurt Schindler y su labor española

MUSIC

Asturias (No. 1-21)
Ávila (22-192)
Badajoz (193-199)
Burgos (200-210)
Cáceres (211-396)
Jaén (397-398)
León (399-435)
Logroño (436-472)
Madrid (473-485)
Salamanca (486-509)
Santander (510-532)
Segovia (533-541)
Soria (542-903)
Toledo (904-907)
Valladolid (908)
Zamora (909-924)
Zaragoza (925)
Portugal (926-985)

TEXT..... 1
I. Letra adicional y notas a las canciones..... 3
II. Romances y Relaciones..... 46
III. Cantares sin música..... 117

Ilustración 20. Índice de la compilación que realizó Kurt Schindler en España y Portugal. Fuente: Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

Este tipo de recopilaciones son muy difíciles de manejar porque no sitúan cada documento musical en el contexto apropiado. Prácticamente abarcan listados de tonadas pero eso sí, con una ubicación geográfica concreta.

También contamos con un quinto sistema clasificatorio, que es aquel que se sostiene en fundamentos musicales. El ejemplo más característico del seguimiento de este criterio lo encontramos en la compilación que realizó Martínez Torner por tierras asturianas¹⁷¹. El autor se propuso estudiar las características melódicas de la canción asturiana y se planteó para ello el organizar las tonadas compiladas según su ámbito, perfil melódico y sus procesos cadenciales. De esta manera, el índice desorienta a cualquier persona que acuda a él con la finalidad de buscar alguna tonada.

¹⁷¹ Martínez Torner, E. (2005). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

ÍNDICE

	Páginas.
Dedicatoria	III
Prólogo	
Eduardo Martínez Torner. (1888-1955)	VII
Nota sobre esta edición	XXIII
Introducción	XXV
CAPÍTULO I.—Algunas notas sobre el origen de la música popular.....	XXVII
CAPÍTULO II.—El ritmo de la música popular.....	XXXI
CAPÍTULO III.—Ensayo de una clasificación musical de las melodías populares.....	XXXV
CAPÍTULO IV.—Característica de la canción asturiana.....	XLVII
CAPÍTULO V.—Interés del folklore musical.—Desaparición de los primitivos documentos populares y sus causas.—Conclusión.....	LV
Texto musical.	
GRUPO PRIMERO.	
Subgrupo A.....	1
Subgrupo B.....	4
Subgrupo C.....	20
Subgrupo D.....	35
Subgrupo E.....	40
Subgrupo F.....	47
GRUPO SEGUNDO.	
Subgrupo A.....	49
Subgrupo B.....	55
Subgrupo C.....	98
Subgrupo D.....	115
Subgrupo E.....	118
Subgrupo F.....	129
GRUPO TERCERO.	
Subgrupo A.....	133
Subgrupo B.....	134
GRUPO CUARTO.	
Subgrupo A.....	138
Subgrupo B.....	139
GRUPO QUINTO.	
Subgrupo A.....	146
Subgrupo B.....	147
GRUPO SEXTO.....	159
GRUPO SÉPTIMO.....	179

Ilustración 21. Índice de la compilación realizada por Martínez Torner en tierras asturianas. Fuente: Martínez Torner, E. (2005). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Para contextualizar un poco el significado de este índice debemos concretar que el autor finaliza todos los documentos musicales en Sol. Los grupos planteados son perfiles melódicos y los subgrupos reflejan el ámbito y los procesos cadenciales. Aunque añade una clasificación de las canciones por su aplicación al final del cancionero, éstas se sitúan en números no correlativos que dificultan el destino de la recopilación.

Nos queda describir un último sistema clasificatorio formado por el uso de dos de los criterios ya expuestos: el funcional y el musical. Es lo que Miguel Manzano denomina criterio “mixto” en el que “basándose fundamentalmente sobre el aspecto funcional de las canciones, que es más orientador para cualquier lector, quede completado y modificado en algunos apartados especiales quede completado y modificado en algunos apartados especiales en razón de la importancia que determinados géneros tienen en el conjunto del repertorio tradicional, bien sea por la frecuencia y el número, bien por las características musicales”¹⁷². Por lo tanto, el funcional es utilizado para dividir el material en bloques fácilmente identificables -se clasifican en géneros, especies, apartados, secciones y subsecciones-, y el musical para ordenar los

¹⁷² Manzano, M. (2001a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo I: Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial, p.140.

materiales de cada sección. Las subsecciones pueden hacerse por criterios literarios, estilísticos, funcionales, estructurales, estilísticos, etc. Mostramos a continuación el esquema de clasificación que sigue en el *Cancionero de Burgos*:

I. RONDAS Y TONADAS

- a. Rondas individuales y colectivas
- b. Tonadas líricas
- c. Tonadas diversas para cualquier ocasión.

II. TONADAS DE BAILE Y DANZA

- a. Jotas (melodías tonales y modales)
- b. Jotas (repertorio reciente)
- c. Jotas de estilo melódico.
- d. Agudillos
- e. Otros bailes y danzas
 - i. Bailes de rueda
 - ii. Bailes diversos coreados
 - iii. El baile “agarrao”

III. CANTOS NARRATIVOS

- a. Romances tradicionales
- b. Romancero vulgar (narraciones tardías popularizadas)
- c. Romancero “de cordel”
- d. Coplas locales y de circunstancias
- e. Tonadillas tardías popularizadas
- f. Romances del repertorio infantil

IV. CANCIONES INFANTILES

- a. Sonsonetes y retahílas
- b. Canciones de juego y entretenimiento
- c. Cantos escolares
- d. Juegos y bailes de primera mocedad

V. CANCIONES DEL CICLO ANUAL Y VITAL

- a. Cantos de aguinaldo en Navidad y otras fiestas
- b. Cantos de aguinaldo en la fiesta de los Reyes
- c. Cantos de aguinaldo en la fiesta de Santa Águeda
- d. La fiesta del gallo en Carnaval: cantos petitorios y otros cantos
- e. Cantos petitorios en el “Jueves de todos”
- f. Cantos petitorios de “Las Marzas”
- g. Otras fiestas: mayos, San Juan, quintos, toros
- h. Cantos de boda
- i. Canciones de cuna
- j. Cantos de trabajo
- k. Cantos de diversión y pasatiempo

VI. CANTOS RELIGIOSOS

- a. *CICLO DE NAVIDAD*
 - i. Relatos del nacimiento de Jesús
 - ii. Romances del ciclo navideño
 - iii. Villancicos de Navidad y Reyes
- b. *CICLO DE PASCUA DE RESURRECCIÓN*
 - i. Vía crucis y Calvarios
 - ii. Cánticos didácticos y piadosos
 - iii. Cantos petitorios para la cera del altar del Jueves Santo

- iv. Semana Santa: melodía común más difundida
- v. Semana Santa: otros cánticos:
 - 1. Domingo de Ramos
 - 2. Triduo sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santo)
 - 3. Cánticos a la Virgen de los Dolores
- vi. Romances del ciclo de Pasión
- c. *SANTOS Y DEVOCIONES*
 - i. Cánticos a la Virgen María
 - ii. Cánticos a los Santos, fiestas, advocaciones
- d. *CÁNTICOS LITÚRGICOS EN LATÍN*

VII. MÚSICA INSTRUMENTAL

- a. Danzas de paloteo
- b. Otras danzas y toques rituales
- c. Bailes de rueda
- d. Jotas
- e. Pasacalles y dianas
- f. Otros toques

3.2.2. Ordenación

Tras el análisis pormenorizado de las variadas pautas clasificatorias debemos centrarnos en los principios seguidos por los recopiladores españoles para la posterior ordenación de las canciones en cada uno de los apartados dispuestos. La mayoría de ellos no concretan los criterios establecidos pero ya hemos dejado constancia de los que usaban Miguel Arnaudas, Kurt Schindler y Eduardo Martínez Torner. Aun así, rescatamos los testimonios aportados por otros recolectores que tuvieron a bien dejar por escrito estos planteamientos en las introducciones de sus cancioneros.

Uno de ellos fue Dámaso Ledesma, quien clasificó las piezas de su cancionero salmantino en siete secciones según la funcionalidad de las mismas. En la primera sección se asientan aquellas canciones que no tienen un objeto determinado y las divide en tres grupos denominados tonadas “de primero, segundo y tercer orden”. Focalizando la información ofrecida en la primera sección expuso: “en este primer grupo copio las de estructura más delicada y de sabor regional más puro, es decir, aquéllas en que más resaltan los caracteres especiales de la música popular castellana”. En las tonadas de segundo orden incluye las canciones “que, conservando un marcado carácter regional, son, sin embargo, en mi opinión, de un mérito artístico muy inferior a las transcritas anteriormente en el mismo grupo (...)”. Sobre las agrupadas como tercer orden acaba diciendo “no se incluyen estas canciones en los epígrafes anteriores porque, aunque son muy populares, tienen una marcada influencia de la música moderna que borran completamente los caracteres populares¹⁷³”. Tras estos apuntes podemos decir que el autor sigue un criterio de base estética para la ordenación de los documentos musicales.

¹⁷³ Ledesma, D. (1907). *Folklore o cancionero salmantino*. Madrid: Imp. Alemana.

Manuel García Matos¹⁷⁴ utiliza otra perspectiva al seguir un proceso de ordenación fundamentado en aspectos musicológicos, de tal manera que decide disponer las tonadas desde las más arcaicas –según sus criterios-hasta las más modernas.

Por último, debemos centrarnos de nuevo en la figura de Miguel Manzano quien, tras seguir el criterio mixto de ordenación ya descrito ordena las canciones de cada bloque “agrupándolas sobre la base de otros datos complementarios como son, por ejemplo, la frecuencia con que aparece cada tema, su importancia dentro del género, la secuencia temporal de las funcionalidades que cumple cada tonada, la estructura, o la proximidad geográfica. Por último, cada una de estas agrupaciones o series se ordenan a partir de un criterio musical básico: el sistema melódico, que es el dato más revelador de la naturaleza musical de la tonada, y en los casos en que aparezca en variantes, del proceso evolutivo que puede haber experimentado a lo largo del tiempo.

Combinando este criterio musical primordial -sistema melódico- con la consideración de otros elementos musicales como son el ámbito y la estructura melódica, el tipo de perfil de la melodía, y las fórmulas rítmicas, el criterio de ordenación queda establecido de la siguiente manera:

- **Criterio preferente:** el sistema melódico de cada tonada, en razón de la representatividad que tiene cada uno de ellos dentro de una tradición popular determinada, por ejemplo, en Burgos es el siguiente:
 - *Sistemas melódicos modales:*
 - Mi diatónico
 - Mi cromatizado (con sonidos inestables)
 - Mi con tendencia a la tonalización
 - La diatónico
 - La cromatizado (con sonidos inestables)
 - *Otros sistemas modales (por orden de frecuencia): sol, re, do, si, fa.*
 - *Sistemas de sonoridad ambigua y en evolución hacia la tonalidad.*
 - *Sistemas tonales:*
 - Modo menor tonal
 - Sistemas mixtos (mayor-menor) y modulantes
 - Modo mayor tonal (con final, a veces, en el III grado)
- **Otros criterios aplicados sucesivamente**, para establecer la ordenación dentro de cada agrupación:
 - Preferencia de los sistemas diatónicos sobre los cromatizados
 - Ámbito melódico: de menor a mayor
 - Estructura melódica: de simple a compuesta

¹⁷⁴ García Matos, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.

- Perfil melódico: descendente u ondulante
 - Fórmulas y esquemas rítmicos: de los más representativos y frecuentes, a los más escasos y extraños a la tradición.
- **Criterio de ordenación para las variantes melódicas:**
- Detección de todas las variantes melódicas de cada tipo.
 - Ordenación de las mismas conforme a un orden lógico evolutivo, de acuerdo con las constantes que puedan extraerse del análisis global de los repertorios¹⁷⁵.

3.3. SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN APLICADOS EN ESTA INVESTIGACIÓN.

Viendo la inmensidad de perspectivas que se pueden aplicar ante un compendio de tonadas respecto a su clasificación y posterior ordenación, vamos a exponer nuestros propios criterios para organizar las 648 tonadas que conforman la música vocal profana recogida por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián, siempre bajo la concepción de que “cualquier criterio de clasificación es bueno siempre que facilite a los lectores el uso que quieran hacer de los materiales recogidos en una obra de recopilación”¹⁷⁶.

3.3.1. Sistema de clasificación general adoptado

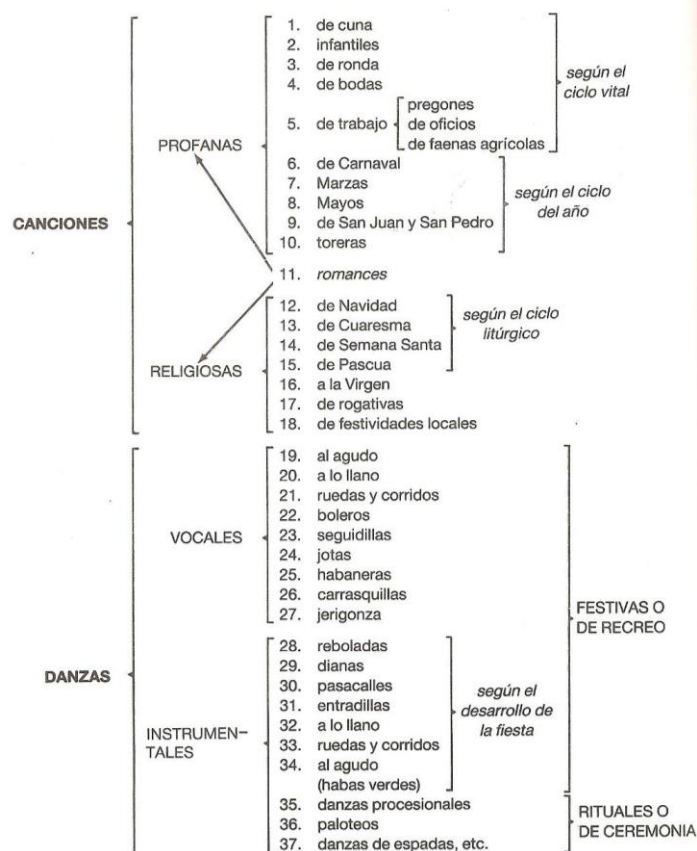
Para llevar a cabo nuestras pautas clasificatorias hemos seguido el modelo de Miguel Manzano expuesto, donde se sigue un criterio mixto en el que se combinan la funcionalidad y la musicalidad de las piezas pero, a su vez, también hemos utilizado la propuesta que Miguel Ángel Palacios plantea en su libro descriptivo sobre la música popular castellano-leonesa¹⁷⁷. El autor aplica un criterio personal que se basa en la simbiosis de los utilizados por Olmeda, García Matos y Pedrell y se fundamenta en la distribución del repertorio en canciones profanas y religiosas y danzas vocales e instrumentales –esto lo asume de Olmeda- y en la funcionalidad de la música popular y su acción social –siguiendo la propuesta de los otros dos autores-. De esta manera, en enfoque clasificatorio que propone Palacios es el siguiente:

¹⁷⁵ Manzano, M. (2001a). *Op. Cit.* pp.146-147.

¹⁷⁶ Manzano, M. (2003c). *Cancionero popular de Burgos Tomo V: Canciones del ciclo vital y anual*. Burgos: Diputación provincial, p.13.

¹⁷⁷ Palacios, M.A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia, pp.63-65.

TABLA DE CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA



64

Ilustración 22. Propuesta de Miguel Ángel Palacios para clasificar la música popular castellana. Fuente: Palacios, M.A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia, p.64.

De su tabla, nosotros no vamos a denominar danzas a los bailes ya que el término "danza" implica unas características particulares que no son compartidas con los bailes como su celebración en un marco ritual y en fechas concretas, su aprendizaje coreográfico con un maestro, el reducido número de ejecutantes y la indumentaria específica que usan los danzantes. Los bailes –como ya se explica en el capítulo cuarto de la presente investigación– constituían una práctica colectiva en la vida rural, siendo el modo de esparcimiento y diversión de sus habitantes locales y también concedían la ocasión de acercamiento entre ambos sexos. Desde luego que los bailarines no necesitaban ninguna indumentaria específica y el aprendizaje se conseguía mediante observación e imitación. Al ser un género que se podía poner en práctica en cualquier ocasión y a cualquier edad vamos a integrarlos en un capítulo individual sin ningún vínculo con el ciclo vital y con el anual aunque, como hemos dicho, forma parte de la propia vida.

Respecto a los romances, el autor aclara lo siguiente: "no los considero ni canciones profanas ni religiosas, precisamente por existir romances de ambos tipos. En realidad, podría suprimirse esta especie e incluir cada romance en la sección correspondiente (de ronda, de Carnaval, religiosos, etc.). Pero ¿dónde incluiríamos entonces los romances de función exclusivamente

narrativa, como los que se cantaban durante las veladas nocturnas, serranos o “tresnoches”, de los pueblos de Castilla?”¹⁷⁸. Compartimos la idea de Palacios en el sentido de que los romances no tienen fecha fija para su interpretación, con lo cual -como en el caso de los bailes- integrarán un capítulo completo en el desarrollo de esta investigación.

Tras estas dos consideraciones respecto a la aplicación clasificatoria de Miguel Ángel Palacios pasamos a describir el criterio personal adoptado para intentar consensuar una clasificación que nos haga entender mejor el fondo musical recogido por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

Nuestra primera orientación va a estar directamente relacionada con la funcionalidad de las tonadas y con el contexto social en cuanto a su ejecución porque, siguiendo las concepciones aportadas por Pedrell de que “la más clara, fácil y práctica clasificación será la más sencilla, la que dé cuenta de la manifestación y acción social del canto”¹⁷⁹, creemos que lo que rodea a cualquier canción es igual de importante que el canto mismo. Basándonos en esta premisa estableceremos cuatro niveles donde se pondrá de manifiesto el momento en el que esas canciones son interpretadas. En primer lugar se va a primar la consideración de aquellos cantos entonados en cualquier época del año, donde insertaremos los bailes y los romances. A continuación integraremos las tonadas vinculadas al ciclo vital y cerraremos la clasificación con aquellos cantos relacionados directamente con el ciclo anual, que tienen fechas fijadas en el calendario para su desarrollo musical¹⁸⁰.

Cada uno de estos apartados se seccionará en géneros o especies, quedando dispuesta la clasificación global de la siguiente manera:

1. Cantos para el baile
 - a. Baile suelto en ritmos ternarios
 - b. Baile suelto en ritmos binarios
 - c. Baile suelto en ritmos irregulares
 - d. Baile “agarrao”
 - e. Bailes coreados
 - f. Otros bailes
2. Cantos narrativos
 - a. Romances tradicionales
 - b. Romances “vulgares”
 - c. Romances “de cordel”
 - d. Coplas locales y de circunstancias
 - e. Tonadillas tardías popularizadas
3. Canciones del ciclo vital
 - a. Repertorio infantil
 - i. Canciones infantiles
 - b. Repertorio de adultos

¹⁷⁸ Palacios, M.A. (1984). *Op. Cit.* p.65.

¹⁷⁹ Pedrell, F. (1958). *Cancionero musical popular español. Volumen I.* Barcelona: Boileau, p.43.

¹⁸⁰ Los cuatro niveles referenciados se estudian en profundidad en los capítulos cuarto, quinto, sexto y séptimo de esta investigación.

- i. Rondas
- ii. Canciones de quintos
- iii. Canciones de bodas
- iv. Canciones de cuna
- v. Canciones de trabajo
- vi. Cantos de diversión y pasatiempo

4. Canciones vinculadas al ciclo anual

- a. Navidad y Reyes
- b. Santa Águeda
- c. Carnaval
- d. Marzas
- e. Mayos
- f. San Juan
- g. Ánimas
- h. Toreras

3.3.2. Sistema de ordenación general adoptado

Los criterios de ordenación que vamos a llevar a cabo se fundamentan en el planteamiento que sigue el etnomusicólogo Miguel Manzano pero con algunas apreciaciones particulares que iremos puntualizando. En primer lugar, seguiremos la premisa estructural en aquellos géneros cuyo número de tonadas superen la centena¹⁸¹ dado que de esta manera se pueden percibir mejor los comportamientos formales de las canciones. Así, distinguiremos entre las tonadas que conllevan una estructura simple –sin estribillo- y las que siguen una conformación formal compuesta -con estribillo-.

La siguiente consideración jerárquica se basará en la frecuencia con la que las diferentes canciones aparecen, sean en forma de variantes o en modo de versiones. A mayor número de tonadas de un mismo tipo melódico –variantes- o con la misma argumentación narrativa pero diferente desarrollo musical–versiones- éstas se emplazarán en los primeros puestos de la organización numérica de cada apartado clasificatorio.

En tercer lugar se secundará un criterio musical sonoro teniendo en cuenta la representatividad que cada sistema melódico tiene en la compilación objeto de estudio y que tras su análisis, y siempre teniendo en cuenta la frecuencia con la que aparecen en la compilación objeto de estudio, es el siguiente:

- Sistemas melódicos modales:
 - Mi diatónico
 - Mi cromatizado (con sonidos inestables)
 - La diatónico
 - La cromatizado (con sonidos inestables)
 - Modo de Sol
 - Modo de Do
 - Otros sistemas menos representativos

¹⁸¹ Sólo las canciones de baile y las rondas superan esta cifra.

- Sistemas de sonoridad ambigua y en evolución hacia la tonalidad.
- Sistemas tonales:
 - Modo menor tonal
 - Sistemas mixtos (mayor-menor) y modulantes
 - Modo mayor tonal (con final, a veces, en el III grado)

En caso de coincidencia sonora entre tonadas se pautará la ordenación de las mismas teniendo en cuenta el ámbito sonoro y siguiendo una progresión del menor al mayor. Si, a su vez, se produce un consenso en amplitud melódica se tomarán en cuenta otras directrices como el movimiento rítmico, los adornos, el perfil melódico, etc., caracteres que nos revelen el orden lógico evolutivo¹⁸².

3.3.3. Sistemas de clasificación y ordenación específicos aplicados a los géneros vocales profanos compilados.

3.3.3.1. Cantos para el baile.

Hasta la publicación del monográfico *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral* de Miguel Manzano¹⁸³ sólo contábamos, en el ámbito etnomusicológico, con la obra general sobre el folclore musical español de Crivillé i Bargalló¹⁸⁴ donde, en su capítulo quinto ofrecía un descriptivo por un lado bastante genérico y, por otro lado, insertaba múltiples denominaciones locales sobre bailes y danzas españoles, como se puede comprobar en el mapa adjunto.

¹⁸² Todo el estudio analítico válido para la ordenación quedará expuesto en el Anexo IV de esta investigación.

¹⁸³ Manzano, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Ciudad Real: CIOFF España.

¹⁸⁴ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.*

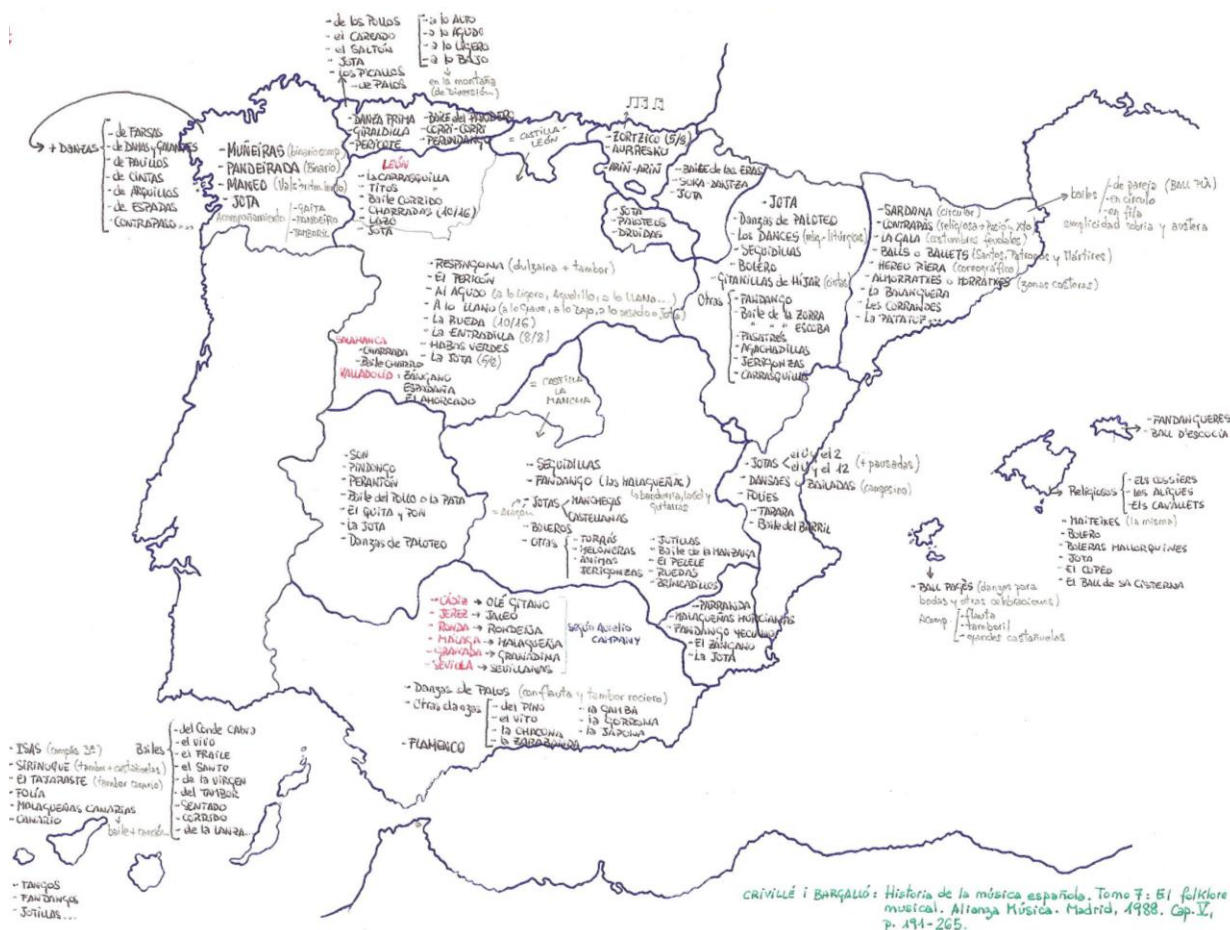


Ilustración 23. Descriptivo de Crivillé i Bargalló de los bailes y danzas españoles. Fuente: Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Historia de la música española: 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música, pp.191-265. Elaboración propia.

Esta sucesión de designaciones no tienen ningún denominador común que permita un esclarecimiento de las características propias de cada uno de los bailes. La búsqueda de esta pertinencia grupal la resuelve Miguel Manzano en la obra citada, ya que el autor clasifica los bailes y danzas siguiendo un basamento rítmico del cual otorga la caracterización propia del desarrollo de los bailes.

Siguiendo estos mismos parámetros, y añadiendo otros propios, vamos a llevar a cabo una clasificación de los cantos para el baile del siguiente modo:

- a. Baile suelto en ritmos ternarios
- b. Baile suelto en ritmos binarios
- c. Baile suelto en ritmos irregulares
- d. Baile “agarrao”
- e. Bailes coreados¹⁸⁵
- f. Otros bailes

¹⁸⁵ Son aquellos bailes que llevan una coreografía implícita en su desarrollo realizando los gestos que se van pidiendo en los propios textos de las canciones que los acompañan.

Como se puede comprobar, el ritmo se va a subordinar a la premisa funcional de ser bailes sueltos, agarraos o coreados. Los bailes sueltos se van a distribuir en tres grupos rítmicos, siendo los ternarios, los binarios y los irregulares los que tienen aceptación en Castilla y León.

En algunas de estas agrupaciones contaremos con subgrupos de géneros. Así, los ternarios serán subdivididos en jotas, jotas “de estilo” y seguidillas y los que se suceden en ritmos irregulares en bailes de subdivisión quántuple y fórmulas rítmicas de base regular y agrupación irregular.

Los bailes coreados son muy comunes en todo el territorio español y hay algunos que se conocen bajo nomenclaturas concretas en todo el país como el baile de las carrasquillas, las agachadillas, la jerigonza o el terententén. Éste es precisamente el criterio que vamos a llevar a cabo para su clasificación.

En una sección final añadiremos aquellos bailes que siguen una tipología de *suite* y que se ejecutan como un todo. Normalmente llevan una designación concreta que los propios informantes contemplan, por lo que serán respetadas a la hora de su titulación.

Por último, debemos dejar constancia de que todas las denominaciones locales o provinciales serán dispuestas en el apartado oportuno teniendo así una concepción de los bailes castellano-leoneses mucho más clarificadora que la expuesta por Crivillé i Bargalló.

La distribución por géneros bailables queda, por lo tanto, establecida de la siguiente manera:

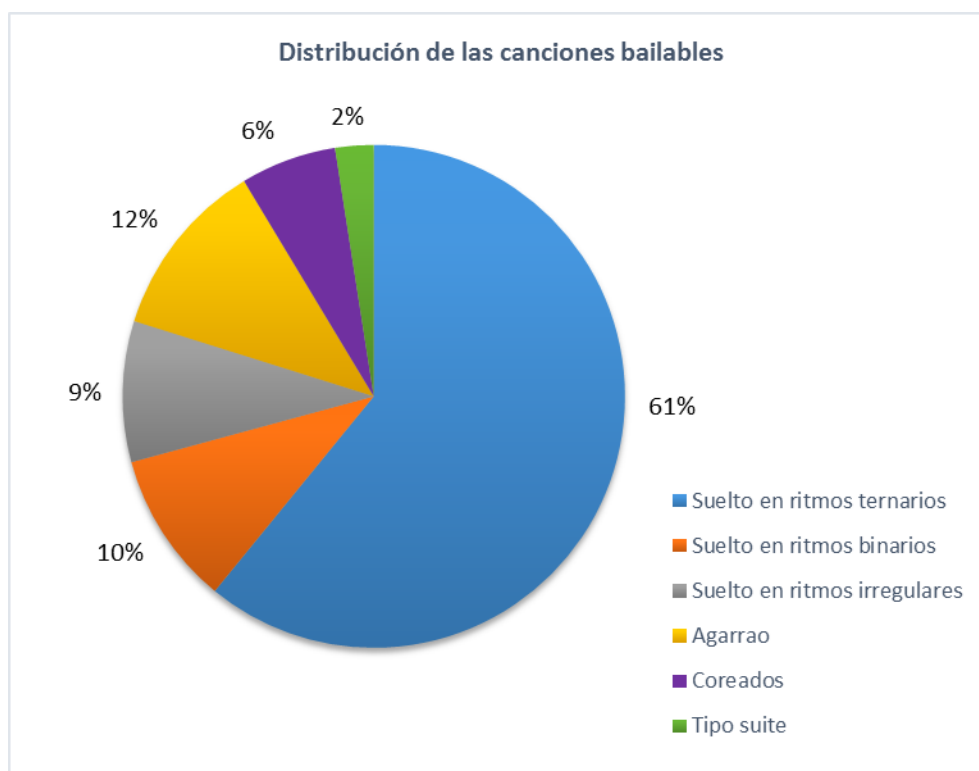


Ilustración 24. Sub-clasificación de los cantos para el baile en la que se sigue un paradigma funcional. Elaboración propia.

En lo que respecta a la ordenación vamos a seguir los parámetros generales especificados teniendo en cuenta que son doscientas setenta y dos las canciones de baile compiladas, por lo que la primera agrupación se establecerá desde la diferenciación entre estructuras simples y compuestas.

3.3.3.2. Cantos narrativos.

Para la clasificación de los cantos narrativos vamos a secundar la seguida por Miguel Manzano en el *Cancionero popular de Burgos*¹⁸⁶ quien, a su vez, se apoya en el Archivo Internacional Electrónico del Romancero¹⁸⁷ y en su propia experiencia personal dado que las últimas dos secciones –las coplas locales y las tonadillas tardías popularizadas- no se contemplan en el mismo. Son especies narrativas muy utilizadas en las tierras castellano-leonesas y con unas características particulares y diferenciadoras de los bloques precedentes. De este modo, vamos a agrupar los cantos narrativos en cinco tipos teniendo en cuenta su temática y sus características musicales:

- a. Romances tradicionales
- b. Romances “vulgares”
- c. Romances “de cordel”
- d. Coplas locales y de circunstancias
- e. Tonadillas tardías popularizadas

El apartado concerniente a los romances tradicionales integrará aquellos cantos narrativos de probada antigüedad temática, amplia difusión y origen desconocido y con personajes simbólicos en el desarrollo argumental. Son los más estudiados por filólogos y lingüistas siguiendo los pasos de Menéndez Pidal.

El siguiente bloque se formará con lo que denominamos romances “vulgares” que se componen a imitación de los precedentes pero con cierta evolución sonora y melódica respecto de aquellos.

La tercera sección se compondrá de los cantos narrativos que eran traídos, llevados y vendidos por los ciegos y cuyos textos entretenían, moralizaban o daban noticias. Se les denomina “de cordel” porque los cantantes vendían pliegos de cordel a sus oyentes con el fin de ganarse la vida. De esta manera, participaban de una dualidad transmisora: la oralidad y el soporte escrito.

Las coplas locales y de circunstancias narran sucesos o acontecimientos del lugar y en sus argumentos ya aparecen los nombres propios o los apodos de las personas y la situación geográfica en la que se desarrollan. Suelen ser textos actuales sobre melodías preexistentes y es un estilo muy particular que se desarrolla, sobre todo, en la provincia de Salamanca.

¹⁸⁶ Manzano, M. (2003a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo III. Cantos narrativos*. Burgos: Diputación Provincial.

¹⁸⁷ Catalán, D. (dir.). (1982). *AIER: Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. Tomos I y II. Seminario Menéndez Pidal. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Gredos.

Por último, las tonadillas tardías popularizadas integrarán la última agrupación. Se trata de canciones “modernas”, asimiladas, traídas de fuera y aprendidas como sustitutivo del repertorio antiguo. Casi todas son de autor y es muy común que adopten ritmos de vals o pasodoble y los de cuplés asimilados por la clase popular.

Como se puede observar, cada una de las tipologías expuestas presenta unos rasgos musicales y textuales propios y se verificarán y analizarán en profundidad en los apartados correspondientes del capítulo quinto de esta investigación pero previamente mostramos un gráfico estadístico donde se puede observar el porcentaje de especies narrativas que grabaron Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

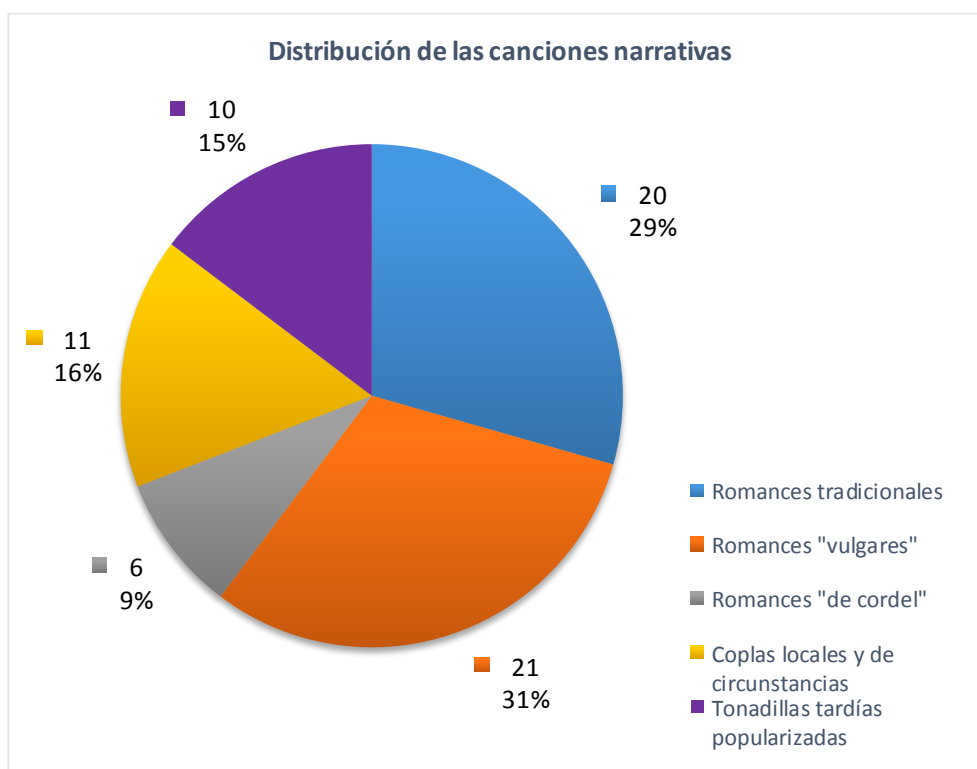


Ilustración 25. Distribución de las especies narrativas. Elaboración propia.

En cuanto a la ordenación dentro de cada tipo y al conllevar todos los cantos narrativos una estructura simple, comenzaremos por los más representativos –sean variantes o versiones melódicas- hasta los menos numerosos y en cada uno de ellos se seguirán las normas planteadas en cuanto a sistemas melódicos, ámbitos, etc.

3.3.3.3. Canciones del ciclo vital

Aunque describiremos con detalle la concepción del ciclo vital en el capítulo sexto de este estudio debemos especificar que vamos a insertar en este bloque todos aquellos cantos que forman parte de la vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte, de tal manera que

contamos con tonadas interpretadas en la niñez –canciones infantiles-, en la juventud –rondas y canciones de quintos- y en la edad madura -cantos de boda, de cuna, de trabajo y de diversión y pasatiempo-. Parte de este repertorio –sobre todo canciones de quintos, de trabajo o de diversión y pasatiempo- se podría vincular también a lo que denominaremos ciclo anual en el capítulo séptimo pero hemos primado su funcionalidad vital más que el momento en el que se interpretan.

Dentro de toda la compilación vamos a distinguir entre aquellas piezas que interpretan los niños y el que es cantado por los adultos distribuyéndose con una y seis tipologías respectivamente. Por lo tanto, son siete los bloques que integran este apartado -tal y como se ha expuesto en la clasificación general- pero vamos a concretar cada uno de ellos respecto a los criterios subordinados de clasificación y los de ordenación.

El repertorio infantil se compone de canciones que acompañan esta primera etapa vital y que serán agrupadas en tres secciones: canciones de juego y entretenimiento, cantos escolares y cantos y bailes de primera mocedad. Para su ordenación se seguirán los criterios generales expuestos con anterioridad desde la frecuencia, no discerniendo entre estructuras simples y compuestas por conceder más importancia a la funcionalidad de los propios cantos.

Los seis grupos restantes forman parte del repertorio adulto y siguiendo el orden vital quedarán dispuestos de la siguiente manera: rondas, canciones de quintos, de bodas, de cuna, de trabajo y de diversión y pasatiempo.

Las rondas encabezan esta etapa porque los chicos y chicas podían entrar a formar parte de las mismas a partir de los catorce o quince años. En este género rondeño podemos encontrar temáticas relacionadas con el cortejo o el amor y otras que se cantan como diversión entre los jóvenes cuando transitan por las calles. Esta es precisamente la clasificación que vamos a aplicar para su distribución grupal seccionando, de esta manera, las rondas que integran una temática amorosa y de cortejo y aquellas otras que conllevan otros argumentos. Su colocación numérica se establecerá siguiendo íntegramente las directrices planteadas porque son ciento sesenta las rondas recogidas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

El momento de entrar en quinta se efectuaba alrededor de los dieciocho años, causa principal del emplazamiento de los cantos de quintos tras las rondas. Para su clasificación se seguirá la temática que integran sus textos fraccionando todas las tonadas en canciones de despedida, canciones sobre la guerra de África y canciones de ronda. Respecto a la ordenación, seguiremos aplicando lo pautado como norma general desde los sistemas melódicos.

El momento de la boda era uno de los más importantes de la vida adulta y para la celebración del rito existían canciones para cada situación ritual. Este será el criterio a seguir para su clasificación, de manera que distinguiremos entre los cantos en la víspera de la boda y los del propio día del evento, de los que forman parte las albas, las canciones de bendición de los padres, aquellas que acompañan a la novia desde su casa a la iglesia, las interpretadas en el convite y las que se entonan después del banquete. Si existen tonadas no vinculadas a un momento preciso formarán parte de una última sección. Su disposición consecutiva se dispondrá teniendo como premisa la frecuencia con que se manifiestan las canciones y, a partir de ahí, según las sonoridades y ámbitos melódicos en los que se desarrollan las mismas.

Las nanas son un género cuya funcionalidad se basa en conseguir dormir a los niños. Cuando a una madre se le acaba el repertorio específico de estas canciones de cuna no dudará en acudir

a otras especies genéricas para lograr su objetivo. Esta pauta es la que tomaremos en cuenta para establecer las agrupaciones de las nanas, es decir, distinguiremos entre las tonadas que conllevan una temática propia y aquellas otras que, aun no compartiendo esta base argumental, sí participan de la misma funcionalidad. La ordenación en cada uno de estos bloques se llevará a cabo teniendo en cuenta sus sistemas y amplitud melódica dado que no se cuenta con variantes ni versiones de las mismas tonadas.

Ya hemos concretado previamente que las canciones de trabajo se pueden situar tanto en el ciclo vital como en el anual pero hemos determinado esta ubicación porque la etapa laboral forma parte de un momento determinado de la vida de las personas y hemos decidido priorizar este hecho al momento interpretativo de los ciclos anuales. Así, estos cantos serán clasificados por los diferentes oficios en los que se acompañaban por canciones y serán dispuestos según el número de documentos –de mayor a menor- que abarque cada profesión, nunca siguiendo el orden anual de los mismos. Se dejará para una última sección aquellos cantos que se entonan durante el trabajo que se usan como acompañamiento de diversas faenas o momentos específicos. De esta manera, las canciones propias de trabajo compiladas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián acompañaban a las faenas más comunes de tierras castellano-leonesas como segar, sembrar, vendimiar, arar, majar los linos, cerner, hilar, trillar o recoger las bellotas. A su vez, ciertos oficios como los pregoneros, los arrieros, los aceituneros o los campaneros tienen presencia en la compilación. También insertaremos vaqueiradas ya que, sin ser propias de estas tierras, se cantan en zonas colindantes con Asturias. Los procesos que seguiremos en cuanto a la sucesión de tonadas conllevarán las pautas de ordenación planteadas previamente desde el emplazamiento melódico.

Cerraremos este capítulo con las tonadas de diversión y pasatiempo que se cantan en cualquier momento del año pero también se vinculan a una etapa vital dentro del repertorio de adultos. La mayoría de la gente conoce estas piezas y para su clasificación, al no seguir una temática específica, se va a centrar directamente en la ordenación, colocando las más frecuentes en primer lugar y después se primará la sonoridad, los ámbitos y otros rasgos establecidos en las normas generales para su consecución.

El gráfico que adjuntamos a continuación nos reflejará la disposición de las tonadas vitales compiladas por géneros.

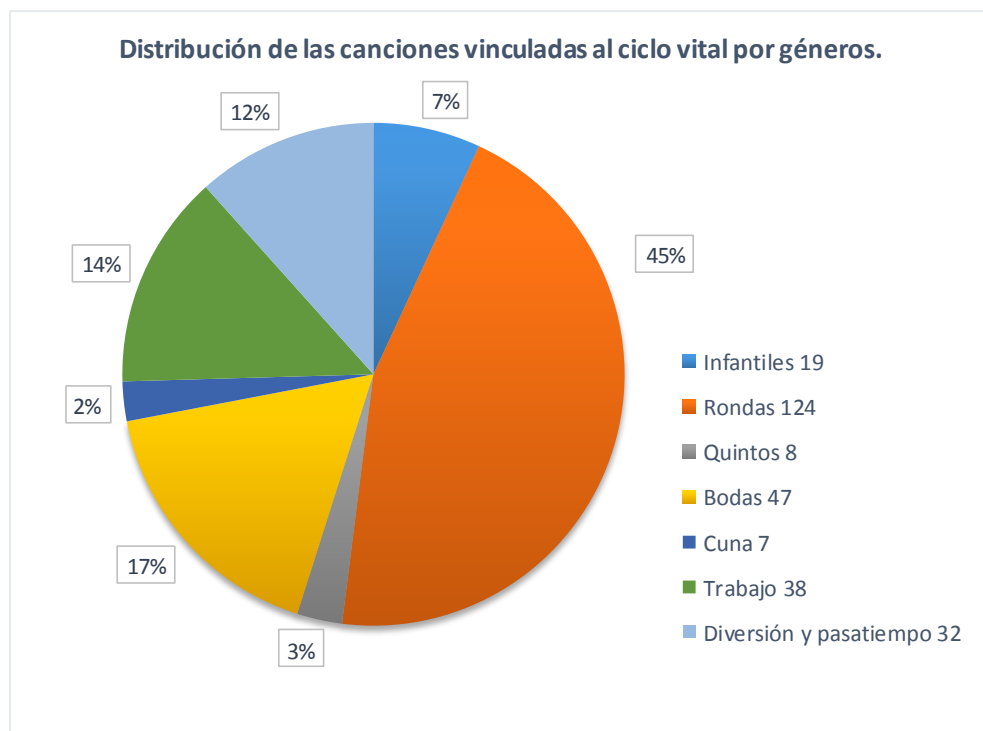


Ilustración 26. Clasificación por géneros vinculados al ciclo vital. Elaboración propia.

3.3.3.4. Canciones vinculadas al ciclo anual

Cada época del año tiene su reflejo en las canciones, pero una porción muy considerable del repertorio es de uso múltiple, sin estar exclusivamente ligada a un momento determinado. Vamos a incluir en este apartado aquellos cantos vinculados a una época puntual del año siguiendo el orden más comúnmente aceptado para el ciclo anual, si bien las toreras son entonadas en cada lugar en diferentes fechas.

También debemos considerar que ciertas especies de la que se expondrán podrían parecer religiosas pero aquí sólo contemplaremos aquellas tonadas relacionadas con las prácticas, costumbres, usos y creencias que se desarrollan en el ámbito laico o civil de la vida.

Tras estas apreciaciones previas, y analizando las tonadas compiladas por nuestros recopiladores, las agruparemos siguiendo los momentos festivos que se han mostrado en el trabajo de campo realizado. De esta manera, la clasificación general quedará establecida de la siguiente manera:

1. Cantos de Navidad y Reyes
2. Canciones de Santa Águeda
3. Cantos de Carnaval
4. Marzas
5. Mayos
6. Canciones de San Juan
7. Otras canciones vinculadas a la celebración de fiestas locales: Toreras.

Siguiendo esta rueda del año vamos a especificar aquellos rasgos clasificatorios que seguiremos para la ubicación de las tonadas en cada uno de los apartados propuestos.

Las canciones de Navidad serán divididas entre cantos petitorios y rondas navideñas. Su ordenación quedará determinada por la frecuencia y, a partir de ahí, siguiendo las pautas establecidas en cuanto a sistemas melódicos, ámbitos, etc.

En los cantos de Reyes se establecerá una sub-clasificación fundamentada en el corpus más representativo de estos cantos y en aquellas otras tonadas que no manifiestan una vinculación a la propia celebración. Este corpus festivo se compone de cuatro episodios: presentación, petición de licencia para cantar, relato de la adoración de los reyes y canto petitorio. En los años de recopilación ya no se llevaban a cabo estas manifestaciones completas en la mayoría de los núcleos rurales por lo que nos encontraremos con fragmentos del mismo y, en ocasiones, no completos desde el punto de vista textual. Por lo expuesto, seguiremos una disposición numérica basada en el número de episodios compilados y en la propia sucesión del corpus. Las bases sonoras de ordenación seguirán presentes en todo momento.

Santa Águeda es una fiesta que se celebra el 5 de febrero donde las mujeres casadas se reúnen para pedir o dar gracias a su patrona por los favores recibidos. A día de hoy sigue estando vigente en la mayoría de las localidades castellano-leonesas pero también participan las mujeres solteras y los cantos propios festivos ya casi no se interpretan porque es el instrumentista profesional el que asume la función de amenizar musicalmente el momento festivo. Esta situación también se manifestaba en la época de recolección de tonadas –tal y como lo afirmaban los propios intérpretes en las entrevistas otorgadas a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián-, motivo esclarecedor de que sólo se compilara una pieza vocal.

Por otro lado, los cantos que acompañan la festividad carnavalesca serán distribuidos en dos grupos: los propios de Carnaval y aquellos que se cantan en la fiesta pero que no muestran una relación específica con la misma¹⁸⁸. Dentro de los pertenecientes a esta manifestación tradicional se seccionarán de la siguiente manera: Cantos petitorios, la fiesta del Gallo, el pelele, las comparsas de carnavales y las coplas y bailes alusivos a estas celebraciones. Para su ordenación dentro de cada una de las agrupaciones se secundarán las pautas genéricas predeterminadas.

Las marzas son cantos que se entonan la última noche de febrero con la llegada de marzo. Al igual que dejamos patente el *modus operandi* de los cantos de Reyes, éstas también engloban una secuenciación de episodios formados por una invitación o presentación, la secuencia de los meses del año, el romance del prisionero, el retrato y un canto petitorio final. Volviendo a reiterar la casuística establecida para las piezas de Reyes, las marzas serán dispuestas siguiendo el orden del corpus y atendiendo, a su vez, a los criterios generales establecidos respecto a sistemas melódicos, ámbitos, etc.

El primer día de mayo era otro momento en el que las celebraciones congregaban a los habitantes de las zonas rurales para plantar o “pingar” el mayo. Los hechos circunscritos a esta festividad se acompañaban con canciones que daban más realce al hecho festivo y es precisamente este desarrollo de acontecimientos la pauta que vamos a seguir para la ordenación de las tonadas. Su colocación en el corpus compilatorio de nuevo se basará en los criterios planteados respecto a sonoridades y amplitud melódica.

¹⁸⁸

Son los informantes los que aportan estos datos referenciales.

Siguiendo el calendario anual nos centramos ahora en junio, concretamente en el día 24, festividad de San Juan. Desde esta fecha hasta el 29 –festividad de San Pedro- se llevaban a cabo enramadas y otras celebraciones que contaban con canciones propias para la ocasión. Estas dos agrupaciones nos van a servir para agrupar los cantos sanjuaneros y su disposición numérica en cada una de ellas se basará en los rasgos sonoros que conllevan cada una de las piezas adscritas.

Ya entrados en noviembre llegan las festividades de los santos y los difuntos y aunque estas tradiciones siempre se celebran desde la intimidad sin más motivo de encuentro entre el vecindario que la visita al cementerio y las ceremonias religiosas propias del momento litúrgico, se recogieron dos piezas cantadas vinculadas a las ánimas benditas. Se ordenarán según las características musicales que aparecen inmersas en las mismas.

En una última agrupación integramos las toreras o canciones de toros. Castilla y León es una zona donde se mantiene vigente –incluso hoy en día- las celebraciones taurinas, sobre todo en las zonas de Ávila, Soria y Valladolid. Como ya indicamos, no presentan fecha concreta para su festejo sino que suele coincidir con las fiestas locales. Todas ellas comparten textos vinculados a los toros y su establecimiento numérico se efectuará siguiendo los criterios musicales habituales.

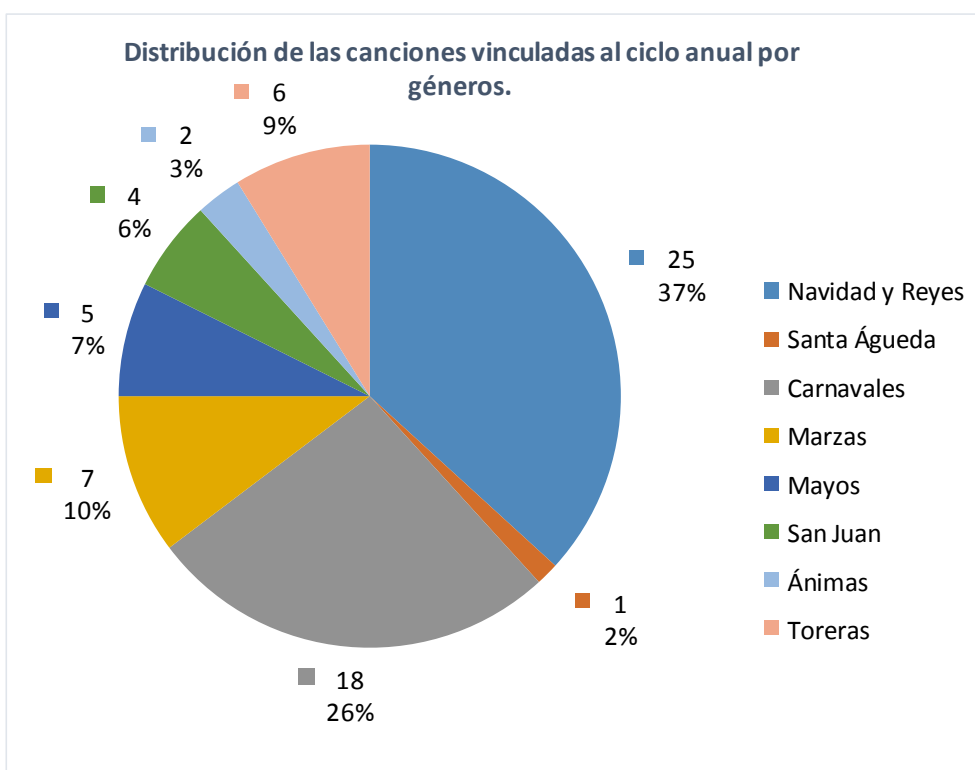


Ilustración 27. Clasificación por géneros vinculados al ciclo anual. Elaboración propia.

En este último gráfico se sitúan todos los géneros cantados en la rueda del año por fechas de interpretación. Con ello cerramos la visión de la música vocal profana objeto de estudio, no sin antes plantificar el esquema general clasificatorio de toda la compilación con las agrupaciones

seccionales por géneros, cuya distribución final detallada se desarrollará de la siguiente manera:

1. Cantos para el baile
 - a. Baile suelto en ritmos ternarios
 - i. Jotas
 - ii. Jotas “de estilo”
 - iii. Seguidillas
 - b. Baile suelto en ritmos binarios
 - c. Baile suelto en ritmos irregulares
 - i. De subdivisión quántuple
 - ii. Fórmulas rítmicas de base regular y agrupación irregular
 - d. Baile “agarrao”
 - e. Bailes coreados
 - i. El baile de las carrasquillas
 - ii. Las agachadillas
 - iii. La jerigonza
 - iv. El terententén
 - v. Otras denominaciones menos difundidas
 - f. Otros bailes
 - i. El “careao”
 - ii. El “punteao”
 - iii. “Los Pollos”
 - iv. “Los Corrucos”
2. Cantos narrativos
 - a. Romances tradicionales
 - b. Romances “vulgares”
 - c. Romances “de cordel”
 - d. Coplas locales y de circunstancias
 - e. Tonadillas tardías popularizadas
3. Canciones del ciclo vital
 - a. Repertorio infantil
 - i. Canciones infantiles
 1. Canciones de juego y entretenimiento
 2. Cantos escolares
 3. Cantos y bailes de primera mocedad
 - b. Repertorio de adultos
 - i. Rondas
 1. Con temática amorosa y de cortejo
 2. Con otras temáticas
 - ii. Canciones de quintos
 1. Canciones de despedida
 2. Canciones sobre la guerra de África
 3. Canciones de ronda
 - iii. Canciones de bodas
 1. En la víspera de la boda
 2. Albadas
 3. La bendición de los padres
 4. Acompañamiento de la novia hacia la iglesia
 5. En el convite
 6. Después del banquete

- 7. Cantos de boda no vinculados a un momento preciso
- iv. Canciones de cuna
 - 1. Con temática específica
 - 2. Con temáticas de otros géneros
- v. Canciones de trabajo
 - 1. Cantos de siega
 - 2. Cantos de sementera
 - 3. Cantos de vendimia
 - 4. Cantos de arada
 - 5. Cantos de pregoneros
 - 6. Vaqueiradas
 - 7. Cantos de majar lino
 - 8. Otros cantos de trabajo
 - 9. Cantos durante el trabajo que se usan como acompañamiento de diversas faenas o momentos específicos
- vi. Cantos de diversión y pasatiempo
- 4. Canciones vinculadas al ciclo anual
 - a. Navidad y Reyes
 - i. Cantos petitorios de Navidad
 - ii. Otros cantos navideños no petitorios
 - iii. Cantos petitorios de Reyes
 - b. Santa Águeda
 - c. Carnaval
 - i. Cantos de Carnaval
 - ii. Cantos durante el Carnaval
 - d. Marzas
 - e. Mayos
 - f. San Juan
 - i. Canciones de enramada
 - ii. Canciones de San Juan
 - g. Ánimas
 - h. Toreras

Todos estos apartados formarán parte del corpus musical de esta investigación y se desarrollarán -tanto desde el punto de vista musical como el etnográfico- en los capítulos siguientes. Las canciones para el baile integrarán el cuarto, los cantos narrativos el quinto, las canciones vinculadas al ciclo vital el sexto y cerraremos el estudio con las tonadas que acompañan a los eventos y festividades anuales, que serán recogidas en el capítulo séptimo. A su vez, hemos de puntualizar que todas las informaciones que se detallan en los mismos provienen de las entrevistas de campo. Son testimonios de los propios intérpretes que se compilaron bajo un enfoque *in side* de la tradición -vista desde dentro- y desde la participación directa u observativa de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

4. Cantos para el baile.

Integramos en este apartado las doscientas treinta y seis piezas que se han usado como soporte para los bailes tradicionales, tal y como atestiguan los testimonios recogidos en trabajo de campo. Todas ellas llevaban un acompañamiento rítmico o instrumental que asentaban los movimientos de los bailarines y, como ya señalamos en el capítulo segundo, la pandereta era el instrumento más usado. De todos los bloques vocales es el más numeroso por lo que podemos comprobar la importancia que este género tuvo en la vida pública y familiar en estas tierras castellano-leonesas.

Cuándo se bailaba.

Cotejando los datos etnográficos obtenidos en referencia al baile podemos comprobar que los bailes se llevaban a cabo todos los domingos y fiestas locales, pero había un momento del año en el que no se podía bailar: Cuaresma. Las madres eran las encargadas de vigilar a mozos y mozas para que no se juntasen a bailar¹⁸⁹ ya que, según afirman los informantes, la costumbre era no dejar bailar a los mozos y mozas. Los epitalamios también era buen momento para la diversión, por lo que no faltaban momentos bailables durante su celebración.

El domingo contaba con dos momentos claves para bailar. El primero después de la misa que duraba hasta la hora de comer¹⁹⁰ y el segundo después del Rosario que, aunque algunos informantes declaran que acababa temprano, en general destacan aquellos testimonios que aseguran una temporalidad amplia. Así, cuenta la panderetera Asunción García de Arbejal que “cuando eran mozas, después del Rosario, hacia las cuatro de la tarde, se iba al baile y se estaba hasta las siete, luego se iba a merendar y después de cenar había otra vez baile¹⁹¹” que, en ocasiones, duraban “hasta la puesta del sol”¹⁹². En Peñausende “remataban el día con las “serenatas” que los mozos y el tamborilero, salían a dar a las chicas, hasta las tres de la mañana”¹⁹³.

En Quintana del Pidio, además de los domingos, se bailaba los “días de jugar”, entendiéndose como tales cualquier día entre semana, en San Andrés, Santa Águeda o cualquier Santo que, aun no siendo festivo, tenía cierta tradición en el pueblo¹⁹⁴. En El Payo y Palazuelo de las Cuevas también añadían los jueves para disfrutar de este momento lúdico¹⁹⁵. Sólo en una localidad, Villaviudas aseguran que había baile casi todos los días debido a que contaban con

¹⁸⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Ahedo del Butrón (Burgos) el 26 de abril de 1994.

¹⁹⁰ Este momento no era compartido por todos los pueblos.

¹⁹¹ Información obtenida de la grabación realizada en Arbejal (Palencia) el 18 de noviembre de 1986.

¹⁹² Información obtenida de la grabación realizada en Velilla de la Reina (León) el 22 de mayo de 1991.

¹⁹³ Información obtenida de la grabación realizada en Peñausende (Zamora) el 4 de noviembre de 1986.

¹⁹⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Quintana del Pidio (Burgos) el 24 de octubre de 1991.

¹⁹⁵ Informaciones obtenidas de las grabaciones realizadas en El Payo (Salamanca) el 29 de mayo de 1991 y en Palazuelo de las Cuevas (Zamora) el 10 de marzo de 1994.

un Salón de baile –del que los mozos se hacían socios- al que podían acudir a diario a divertirse¹⁹⁶.

Los días festivos eran momentos de encuentro entre familiares y amigos y la música tradicional no dejaba de sonar durante el día. Se hacía baile desde la salida de misa hasta la hora de comer y por la tarde desde las seis hasta las nueve o diez. Si el cuerpo aguantaba se podía seguir disfrutando en el baile de noche que se celebraba después de cenar en adelante. Aún recuerdan algunos intérpretes la falta de luz eléctrica en los pueblos y describen los recursos empleados para solventar dicho problema. En Torremormojón el baile “duraba hasta que se acababa la leña que se ponía alrededor del “pilote””¹⁹⁷ y en Villoldo, “nada más cenar, se cogían los cubos de arenques o “pipotes”, se llenaban de astillas y echaban pez, y mientras duraba el fuego había baile en la plaza, es decir, hasta las tres o cuatro de la madrugada”¹⁹⁸. En otros sitios, como en Calzada de los Molinos, se hacían hogueras con el mismo fin¹⁹⁹. En los pueblos de la sierra segoviana se bailaba “a la luz de los carburos”. Las fiestas solían durar varios días, llegando hasta cinco en alguna ocasión, como declaran en Hoyocasero²⁰⁰.

Otro momento del ciclo anual en el que no faltaban los bailes era en la finalización de los trabajos del campo. La finalización de los trabajos del campo Todos los meses de esfuerzo previos a la recogida de cereales y frutos remataba con la celebración de las buenas cosechas obtenidas. Por ejemplificar lo expuesto el grupo de dulzaineros “Los Talaos” relatan que “en época de vendimias había baile hasta las dos o las tres de la mañana”²⁰¹.

Desde el punto de vista histórico podemos concretar que aunque los informantes nunca hablan de política ni de represión, algunos atestiguan que durante la Guerra Civil no hubo bailes pero, al acabar, “todo volvió a ser como antes”²⁰². Ellos nunca hablan. Al respecto, la Tía María de Peñaparda señala que “al acabar la guerra hubo quince días seguidos con baile”²⁰³.

Dónde se bailaba.

Existían bailes públicos y festivos y bailes privados o familiares. Los lugares donde se celebraban los bailes públicos eran de lo más variopinto aunque la mayoría se reunía en la plaza o en la calle -sobre todo al lado de la iglesia-.

Dependiendo del período anual la ubicación variaba, sobre todo por las inclemencias climatológicas. Así, en localidades donde los inviernos son muy crudos el baile debía celebrarse en algún sitio cerrado que evitase el frío. De este modo, se juntaban en alguna casa que

¹⁹⁶ Información obtenida de la grabación realizada en Villaviudas (Palencia) el 15 de enero de 1993.

¹⁹⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Palencia el 21 de enero de 1987.

¹⁹⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Palencia el 14 de abril de 1987.

¹⁹⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Duruelo (Segovia) el 8 de febrero de 1994.

²⁰⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Hoyocasero (Ávila) el 9 de marzo de 1990.

²⁰¹ Información obtenida de la grabación realizada en Salmoral (Salamanca) el 18 de mayo de 1994.

²⁰² Información obtenida de la grabación realizada en Terradillos de los Templarios (Palencia) el 4 de febrero de 1990.

²⁰³ Información obtenida de la grabación realizada en Peñaparda (Salamanca) el 2 de abril de 1997.

tuviera un portan grande²⁰⁴ o en el Salón del Ayuntamiento, también llamado Casa del Pueblo²⁰⁵. Parece ser que en esta época era muy común contar con un Salón de baile²⁰⁶ en muchas localidades. El fondo musical se efectuaba con un “pianillo o manubrio”, una “pianola” o “un simplificador [sic.] en el que ponían discos”²⁰⁷.

Los corrales o cuadras también eran frecuentados por mozos y mozas cuando hacía malo. En San Pedro Manrique “los hacían en el lugar donde dejaban las cabras, que llamaban “pósito”. Al llegar la noche y el rebaño, las cabras echaban a los bailadores a la calle y se acababa el baile”²⁰⁸. En Ungilde²⁰⁹ detallan que “el baile se hacía en las cuadras y en los corrales, todo lleno de abono y de paja de centeno y con los “cholos”²¹⁰. También dejaron constancia del uso de este calzado en Velilla de la Reina –al que denominan “madreñas”- bajo la justificación de que “si se manchaban en el baile los zapatos, sus madres les reñían”²¹¹.

Con la llegada de la primavera y el periodo estival los bailes cambiaban la situación en el pueblo desplazándose muchas veces a praderas o campos cercanos o –como en Palazuelo de las Cuevas- junto al río.

Por último, destacamos el testimonio de la octogenaria Eudosia Otero recogido en Sosas de Laciana que describe la diversidad de emplazamientos dependiendo de momentos concretos del año. “Se bailaba casi siempre en el Salón (que era uno de los mejores de toda Laciana), también en el campo de la Ermita el día del Corpus (en el barrio de abajo), en San Juan se bailaba en el pico del pueblo (fiesta del barrio de arriba) y en San Andrés en la Casa del Pueblo (fiesta del barrio del medio)”²¹².

Los bailes privados se celebraban entre amistades, familiares y vecinos para fiestas o celebraciones privadas. Al respecto, sólo en El Payo nos informan de que “antes se bailaba con el tamborilero por las tardes y con la sartén en las casas, en reuniones de ocho a diez personas”²¹³.

²⁰⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Benllera (León) el 25 de abril de 1990.

²⁰⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

²⁰⁶ En Mucientes (Valladolid) contaban con dos: “el de los ricos y el de los pobres”.

²⁰⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla de la Reina (León) el 22 de mayo de 1991.

²⁰⁸ Información obtenida de la grabación realizada en San Pedro Manrique (Soria) el 14 de julio de 1991.

²⁰⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Ungilde (Zamora) el 10 de febrero de 1993.

²¹⁰ Se trata de almadreñas o zuecos de madera.

²¹¹ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla de la Reina (León) el 22 de mayo de 1991.

²¹² Información obtenida de la grabación realizada en Sosas de Laciana (León) el 19 de mayo de 1997.

²¹³ Información obtenida de la grabación realizada en El Payo (Salamanca) el 29 de mayo de 1991.

Qué se bailaba.

En las tierras castellano-leonesas objeto de estudio es tal la abundancia de bailes que hemos tomado la determinación de seguir una vinculación ligada a las costumbres tradicionales que clarifique sus funciones. Son dos los bailes que priman en todos los núcleos rurales: el suelto y el “agarrao”. A partir de este fundamento se han ido describiendo todos los géneros bailables recopilados en trabajo de campo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián, incorporando aquellos otros gestuales y otros que no pueden ser encajonados en ninguno de los grupos anteriores y que merecen observaciones particulares. De esta manera, los bailes recogidos quedan agrupados de la siguiente manera: baile suelto en ritmos ternarios, en ritmos binarios y en ritmos irregulares; baile “agarrao”; bailes “coreados” y otros bailes.

4.1. BAILE SUELTO EN RITMOS TERNARIOS

El ritmo ternario es uno de los más utilizados –junto con el binario- en los bailes tradicionales. Integramos en este bloque aquellas tonadas que basan sus coreografías en estas fórmulas rítmicas siendo las más características las jotas, las jotas “de estilo” y las seguidillas.

4.1.1. JOTAS

Es el género más extendido y difundido de toda la Península Ibérica²¹⁴ y se ve reflejado en este trabajo de investigación al comprobar que el mayor número de documentos musicales recopilados por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián son, precisamente, jotas. Su presencia no sólo se limita a la funcionalidad de bailar sino que también encontramos jotas de ronda, de quintos, de boda o de trabajo que estudiaremos en capítulos posteriores.

En Castilla y León reciben diferentes denominaciones pero el ritmo ternario de agrupación binaria en el que se fundamenta queda patente en todas ellas. Federico Olmeda ya reconoce este ritmo bajo variadas nomenclaturas a finales del siglo XIX cuando realizó trabajo de campo por la provincia de Burgos y especifica que “este baile le suelen llamar en la provincia *A lo grave, A lo pesado, Abajo, A lo bajo, Al Parau ó Parao, Jotilla o Jota*”²¹⁵. En la compilación objeto de estudio surgen otras nuevas como “garrucha”²¹⁶, “bolero”²¹⁷ y “boleras” en León;

²¹⁴ Llegamos a esta afirmación tras el estudio y análisis de miles de tonadas de los diferentes repertorios de música tradicional españoles durante más de veinte años.

²¹⁵ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.122.

²¹⁶ La garrucha “presenta la siguiente forma: una cuarteta octosilábica cantada en ritmo ternario rápido de agrupación binaria con una melodía muy sobria en recursos, generalmente modal, y con el único acompañamiento del ritmo de un pandero o pandereta”, en Díaz, L. y Manzano, M. (1989). *Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca: Diputación provincial, p.104.

²¹⁷ Este “bolero” no tienen ninguna vinculación con el género bailable de la misma denominación. Es posible que sea una denominación coreográfica (en ocasiones el estribillo suele llevar alguna palabra relativa a la nomenclatura)

“repicoteos”, “fandangos”²¹⁸, “corrido”, “brincao”, “corrido-brincao” y “fandango brincao” en Salamanca; “pesao” o “pesado” en Palencia e, incluso, “seguidillas”²¹⁹ en Segovia.

La variabilidad en cuanto a tipologías de estudio de este género nos ha llevado a desarrollar una propia teniendo en cuenta las características particulares de las tonadas recogidas, aunque siempre teniendo como referencia previa el exhaustivo estudio que sobre este género confeccionó Miguel Manzano²²⁰. El autor plantea varias clasificaciones del género siguiendo las fórmulas rítmicas o la estructura musical como base. Esta última concepción es la que hemos seguido para la clasificación y ordenación de las jotas.

Tras el análisis de la estructura de estas piezas²²¹ y siguiendo la metodología expuesta en el capítulo 3 en cuanto a criterios de ordenación, encontramos cuatro tipos:

- Tipo I: estructuras simples
- Tipo II: estructuras compuestas y con el estribillo imbricado
- Tipo III: estructuras especiales de interpretación de los versos
- Tipo IV: estructuras con el estribillo “integrado” en la estrofa

Tipo I. Estructuras simples (números 001 al 028)

El desarrollo en coplas solas es el modo más simple de todas las fórmulas que integran el repertorio jotesco. Lo que prima en estas veintinueve tonadas es la sencillez. Miguel Manzano asegura que “la mayoría de las melodías de este grupo se desarrollan en un ámbito melódico que casi nunca supera, si no es incidentalmente, el espacio de un pentacordo”²²². En el caso que nos ocupa podíamos ampliar este ámbito a una sexta como media porque, sólo en las tonadas finales del grupo llegan hasta la octava.

En cuanto a los sistemas melódicos podemos comprobar que son más abundantes los modales que los tonales. Si analizamos las sonoridades en las que se desarrollan podemos comprobar que están presentes el modo de Mi (nº 001 al 009), el modo de La (nº 010 al 017); el modo de Sol (nº 018); el modo de Do (nº 019 a 024); la tonal menor (nº 025); la ambigüedad mayor-menor tonal (nº 026) y el sistema tonal mayor (nº 027 y 028).

²¹⁸ Los fandangos charros no tienen nada que ver con el género “fandango” tan difundido por tierras manchegas, andaluzas y levantinas. Ni llevan el mismo “polirritmo simultáneo”, ni se basan en las mismas fórmulas rítmicas de desarrollo ni coinciden en la velocidad del baile. Por lo tanto, podemos concretar que utilizan el término como sinónimo de jota aunque también los diferencian de éstas en cuanto a las partes que comprenden el baile.

²¹⁹ En este caso, no debemos equivocarnos esta nomenclatura con el baile ternario que se ejecuta en Castilla la Mancha, Madrid, Murcia y Andalucía, y que se describe en el punto 5.1.3. del presente capítulo.

²²⁰ Manzano, M. (1995). *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto.

²²¹ Véase Anexo IV

²²² Manzano, M. (1995). *Op. Cit*, p. 58.

Destacamos, finalmente, otros seis grupos de variantes muy cercanas que han interpretado en El Payo (nº 001-002 y 004-005); en El Payo y Peñaparda²²³ (nº 006-007); las boleras de Noceda del Bierzo (nº 012-013); las garruchas de Piedrafita de Babia (nº 014-015) y las rabeladas “a lo pesao” de Nestar (nº 020, 021 y 022).

Tipo II. Estructuras compuestas y con el estribillo imbricado (números 029 al 128)

Esta es la fórmula más difundida y abundante de todo el repertorio de jota, de ahí que hayamos llegado a la centena en el cómputo de las piezas recogidas y transcritas.

La garrucha “Marinero” (nº 029) abre este bloque debido a que su estribillo es más corto que el común en este género. Normalmente la jota con estribillo se desarrolla con una estrofa de cuatro versos y un estribillo de las mismas dimensiones pero en este caso tras la estrofa en seguidilla se interpreta un estribillo de cuatro, cinco y cuatro sílabas. Podemos sumar también otros signos de arcaísmo como el ámbito de quinta y el desarrollo melódico en un modo de Mi diatónico.

Las mensuras poéticas que más se reiteran en la estrofa son la cuarteta octosilábica y la seguidilla, hecho que les sirve a los intérpretes para acopiar cientos de cuartetos en su cabeza y tenerlas como textos de recambio por sí, en un momento dado, el baile tuviera que durar más y tener que seguir cantando. No tienen ningún problema en adaptar los acentos textuales con los musicales²²⁴ porque no persiguen esa perfección de aquellos compositores que con un libreto deben crear una obra musical coincidente con las acentuaciones textuales. Los cantores buscan la funcionalidad: seguir cantando para seguir bailando.

Los estribillos, en cambio, suelen ser isorrítmicos²²⁵ porque nunca varían de música, de ahí la cantidad de mensuras diferentes y variadas con las que nos encontramos. Es la parte de la jota más característica y lo que más asentado queda en la memoria de los músicos populares.

Los ámbitos melódicos no están tan asentados como en el tipo anterior descrito. Hay una amplia diversidad que va desde un ámbito de quinta hasta la décima. La vinculación con los sistemas melódicos queda patente al comprobar que las jotas con ámbitos estrechos se desarrollan en sistemas melódicos modales y las piezas tonales amplían ese ámbito hasta donde el cantor quiera o pueda interpretar.

Centrándonos en los sistemas melódicos descubrimos que el abanico sonoro más común de la tradición oral española queda reflejado en estas jotas. Así, encontramos piezas en modo de Mi (nº 029 al 061²²⁶); modo de La (nº 062 al 077); modo de Sol (nº 078 al 080); modo de Do (nº 081 al 104); ambigüedad modo de La-tonal menor (nº 105-106); tonal menor (nº 107 al 109); modo mixto mayor-menor tonal (nº 110-111) y en sonoridad tonal mayor (nº 112 al 128).

²²³ Son localidades muy cercanas por lo que no es de extrañar esta intercambiabilidad de melodías.

²²⁴ De hecho, la mayor parte del repertorio de Castilla y León es anisorrítmico, es decir, no coincide el acento textual con el musical.

²²⁵ Adecuación entre el acento musical y el textual.

²²⁶ Las jotas numeradas como 056, 057, 058, 059, 060 y 061 siguen una línea melódica que abarca ámbitos de octava o de novena, no propios del modo de Mi. Se trata de piezas en evolución que van encaminadas a una sonoridad tonal pero que aún contienen rasgos arcaicos como repeticiones de notas, reposos en grados diferentes a la dominante, grados inestables en el desarrollo melódico, etc.

Las variantes melódicas de nuevo aparecen en este bloque, concretamente entre Población de Arreba y Tudanca²²⁷ (nº 031-032); en Ahedo del Butrón (nº 045-046-047-061-126); San Martín de los Herreros y Tremaya (nº 093-094-095); Arbejal y Peñaparda²²⁸ (nº 097-098); Velilla de la Reina y Rebanal de las Llantas (nº 101-102); Villaseco del Pan (nº 103-104) y Sosas de Laciana (nº 121-122).

Tipo III. Estructuras especiales de interpretación de los versos (nº 129 al 137).

Esta serie de tonadas lo forman aquellas jotas que utilizan la mensura poética de la jota de estilo aragonesa o muy cercana, es decir, una consecución de los versos de la cuarteta comenzando por el segundo, luego primero, segundo, tercero y cuarto y finalizando con una repetición del cuarto verso y primero (b a b c d d a). Olmeda ya se hace eco de esta mensura a finales del siglo XIX cuando recoge las canciones que englobarán el *Folklore de Burgos*, y que detalla en la introducción al bloque de canciones “a lo alto”²²⁹. Son tres canciones donde muestra este modo peculiar de cantar las cuartetos –aunque de un modo parcial no resolutorio- y se corresponden con los números 5, 6 y 29 del mismo apartado. Este modus operandi es aplicado en las tonadas “Viva Soria porque tiene” (nº 129) y “Tengo yo un chiquitín / Debajo de la fuente / Ay que sí, que sí” (nº 130).

Sólo restan siete piezas compuestas o con estribillo imbricado en la estrofa (nº 131 al 137) que también desarrollan algunos cambios respecto a la “estructura aragonesa” planteada. Ocurre en pueblos como Neila (nº 131) o Tórtoles de Esgueva (nº 132 y 135) cuyo desarrollo se centra en repetir los dos últimos versos de la cuarteta (b a b c d c d). También está patente estos cambios en Almajano (nº 137) repitiendo el primer verso como comienzo de jota (a a b c d d a) o incluso descubrimos alguna tonada donde no se acaba de desarrollar con todo el planteamiento descrito de consecución de siete versos, sino que con cinco finalizan su desarrollo, como pasa en Neila (nº 136) cuya fórmula textual es b a b c d.

En conjunto sólo podemos contar con una rabelada en modo de Do con un ámbito de cuarta²³⁰ (nº 130) y una jota que se mueve en una sonoridad mixta mayor-menor tonal (nº 131). Todas las tonadas restantes son tonales y desarrolladas con amplios ámbitos melódicos. Debemos destacar, a su vez, la abundancia de terminaciones sobre el tercer grado del sistema porque en estas jotas era común el canto a la tercera paralela superior, rasgo propio de los sistemas melódicos más evolucionados.

En referencia a las variantes o versiones melódicas apuntamos dos versiones cantadas en Tórtoles de Esgueva (nº 132 y 135) y tres variantes recogidas en la misma localidad (nº 132, 133 y 134).

²²⁷ Poblaciones burgalesas muy cercanas.

²²⁸ Estas dos poblaciones son de Palencia y Salamanca por lo que la cercanía entre no es la casuística de las variantes interpretadas. La tonada “de la Hilaria” como se conoce popularmente, es muy conocida en casi toda la geografía castellano y leonesa, tanto en su versión cantada como en la instrumental, por lo que puede ser el fundamento que justifique esta pequeña variabilidad entre ambas.

²²⁹ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* pp.122-124.

²³⁰ Al ser una tonada de Cuevas del Valle donde el repertorio de rondalla es lo vigente, es posible que el rabelista intente imitar “el modo de hacer” de las jotas de su pueblo siguiendo la estructura descrita.

Sólo resta observar las diferentes nomenclaturas con las que los informantes conocen estas jotas. Son nombre más concretos que los especificados en este apartado a nivel general. En Ávila se utiliza “jota del arrabel” (nº 130); en Soria “jota corrida” (nº 129) y en Burgos “jotas de la Botijilla” (nº 132, 133, 134 y 135).

Tipo IV. Estructuras con el estribillo “integrado” en la estrofa²³¹ (nº 138)

En este tipo jotesco sólo rescatamos la tonada “Debajo del puente” (nº 138) donde el estribillo y la estrofa están superpuestos en cuanto a versos, cantándose dos versos de la estrofa, dos del estribillo, los dos restantes de la cuarteta estrófica y los dos finales del estribillo. Es un caso bastante extraño en la tradición oral castellano-leonesa, por eso merecía un apartado nuevo que lo tuviera presente. Se canta en un modo de Sol con un ámbito de séptima y en cuartetas octosilábicas y hexasilábicas la estrofa y el estribillo respectivamente.

Fragmentos sueltos (nº 139 y 140)

Cerramos el apartado de jotas con dos fragmentos de este repertorio. Hemos corroborado que la estructura más típica de este género es la compuesta o con estribillo imbricado. Reiteramos también la información expuesta de que el estribillo es lo más asentado en las cabezas de los intérpretes al ser lo que más se repite en las ejecuciones bailables. Pues bien, dentro de los audios grabados en trabajo de campo se han cantado un estribillo de jota (nº 139) y una estrofa de fandango²³² (nº 140).

4.1.2. JOTAS “DE ESTILO”²³³

Este modo de cantar las coplas en aire lento y en ritmo ternario simple es característico de Aragón y de otras tierras limítrofes como La Rioja y Navarra. Aun así, es un repertorio que ha conseguido llegar a otras zonas de Castilla y León que también colindan con la comunidad aragonesa. Soria es zona fronteriza con Zaragoza y es de esta provincia de donde proceden los cuatro ejemplos recopilados en los trabajos de campo realizados por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

La manera de desarrollo de este estilo se centra en el acompañamiento de rondalla que interpreta un preludeo algo movido para ralentizar los últimos compases a la espera de que un cantor solista cante una copla en aire lento, al que acompaña con una base rítmica y armónica que pasa a un segundo plano. Cuando ésta finaliza interviene de nuevo la rondalla ejecutando tantos interludios previos a las coplas como dure la jota. La tesitura de los cantores suele ser alta y la ejecución vocal se realiza con la mayor fuerza pulmonar que el protagonista pueda. Se trata de tonadas semiadornadas o melismáticas y, en ocasiones, virtuosísticas, debido a ese ámbito individual de canto en el que se mueve.

²³¹ Nomenclatura propia.

²³² Este fragmento es cantado por el tamborilero de Retortillo. En ocasiones los tamborileros e instrumentas solistas ponían letras y títulos a las melodías instrumentales con el objeto de recordarlas más fácilmente. Este es un caso de lo especificado.

²³³ También se las denomina jotas “ocasionales” (ver Manzano (1995), *Op. Cit.* p.84)

Todas estas características musicales hacen que las jotas integradas en este estilo sean tonales pero, en ocasiones, terminan en el tercer o en el quinto grado y no se utilizan ámbitos amplios para su desarrollo lo que puede hacernos dudar en cuanto al sistema melódico en el que se mueven. Los ámbitos son estrechos (de quinta a séptima) y el desarrollo melódico puede parecer modal pero debemos saber que bajo este perfil melódico llevan un acompañamiento armónico tonal.

La mensura poética coincide con lo decretado en el tipo III de las jotas analizadas anteriormente, es decir, llevan una colocación de siete versos en sucesiones de (b a b c d d a) en todas las piezas excepto en “Adiós Pamplona” (nº 142) que omite la segunda repetición del cuarto y duplica al comienzo el cante del primero (a a b c d a).

De los cinco pueblos sorianos recopilados los informantes insisten en el canto de jotas pero añaden el sobrenombre de “jota aragonesa” (nº 141 y 143) y “jota navarra” (nº 142) en Monteagudo de las Vicarías y Narros, respectivamente.

En el caso que nos ocupa son dos versiones de Monteagudo de las Vicarías (nº 143 y 144) las que tienen presencia.

4.1.3. SEGUIDILLAS

Este género no es propio de las tierras castellanas y leonesas objeto de estudio por lo que podemos pensar que es un género asimilado de las zonas de Castilla la Mancha, Madrid, Murcia y Andalucía donde está muy asentado y creemos que esta es la causa principal del escaso número de tonadas que grabaron nuestros recopiladores. En total suman tres piezas²³⁴ recogidas en las provincias de Ávila y Segovia –precisamente zonas limítrofes con Madrid-.

Federico Olmeda ya corrobora estas observaciones previas casi un siglo antes que se hiciera el trabajo de campo objeto de estudio al asegurar que “los boleros y seguidillas (...) traen probablemente su origen de Andalucía, han tomado carta de naturaleza en Castilla y los bailan y cantan regularmente, prescindiendo del carácter andaluz”²³⁵. A su vez, Agapito Marazuela transcribe cuatro seguidillas en su *Cancionero de Castilla* de las que declara que “por su estructura son completamente distintas a las manchegas y a las torrás murcianas(...)”²³⁶. Estas afirmaciones corroboran el planteamiento inicial de este punto: que es un género advenedizo de Castilla y León.

Todas tienen una estructura simple y utilizan la mensura poética de la también llamada “seguidilla” en su desarrollo, es decir, versos de 7-5-7-5 sílabas excepto dos de ellas que en la primera estrofa no se ha producido el asentamiento interpretativo por parte del intérprete. En la tonada “Vaya usted entrando (nº 146) sigue una mensura de 5-5-7-5 duplicando el segundo verso y convirtiéndolo, a su vez, en primero, y en la pieza “Las seguidillas boleras” (nº 147)

²³⁴ En el capítulo sexto tendrán presencia estos bailes pero vinculados directamente con la función de rondar, de ahí su ubicación.

²³⁵ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.140.

²³⁶ Marazuela, A. (1982). *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación, p.24.

añade una sílaba al primer inciso convirtiéndolo en octosilábico en vez de heptasilábico²³⁷. En ambos casos se puede comprobar que las segundas estrofas y siguientes ya siguen el criterio básico de desarrollo mensural lo que nos permite asegurar que el fallo de memoria por parte del cantor es el fundamento de estas equivocaciones.

Este tipo de bailes llevan generalmente un acompañamiento rondallístico que hace que se muevan en una sonoridad mayor tonal con ámbitos muy amplios (nº 146 y 147). Sólo se recopila una seguidilla (nº 145) que utiliza el almirez como base rítmica, lo que permite que sea el modo de Sol la base melódica del desarrollo. Esta última pieza y “Las seguidillas boleras” de Cebrecos (nº 147) son dos versiones de la misma tonada si tenemos en cuenta la primera estrofa porque luego está presente el uso de textos de recambio.

4.2. BAILE SUELTO EN RITMOS BINARIOS

Miguel Manzano realiza un recorrido analítico por las compilaciones de música tradicional de todo el país para buscar el ámbito geográfico de este género y llega a la conclusión de que “estamos ante un baile difundido casi exclusivamente por todas las tierras del noroeste de la península ibérica y con una presencia muy escasa o total ausencia por las demás zonas geográficas”²³⁸. En las grabaciones que realizaron nuestros recopiladores sólo se registra la difusión de este tipo de bailes por tierras de Burgos, Palencia y León.

Entre todos los géneros bailables éste es el que contempla más variedad en cuanto a las nomenclaturas. Ya indicaba Federico Olmeda que “este baile es conocido en todo Burgos y Castilla con los sobrenombres A lo ligero, Agudillo, *Pasan*, Milano, Brincadillos, Arriba, A la Pandera, Al Pandero, A lo Alto y hasta Seguidillas se suelen llamar en algunos sitios”²³⁹. En las veinticuatro piezas transcritas y vinculando las denominaciones a las diferentes provincias comprobamos que los términos “agudillo”, “agudo”, “agudiño” y “purrusalda” se usan en Burgos, “a lo ligero”, “ligero” y “titos” en Palencia y “titos”, “agudillo” y “corrido” en León. Añadimos el “baile berciano” de Sosas de Laciana que consiste en una *suite* de varios corridos o agudillos que se bailan sin descanso.

Son bailes conformados por melodías arcaicas y ámbitos estrechos. Computando los documentos musicales corroboramos el uso del modo de Mi (nº 151 al 154); modo de La (nº 148 y nº 155 al 159); modo de Sol (nº 160-161); modo de Do (nº 162 al 167); tonal menor (nº 168); tonal mayor (nº 149-150 y nº 169 al 171).

Sus esquemas de desarrollo presentan las dos variedades más frecuentes: las estructuras simples (nº 148 al 150) y lo más generalizado que es el uso de las fórmulas compuestas o con estribillo imbricado en la estrofa (nº 151 al 171).

²³⁷ Precisamente Olmeda transcribe una versión de estas “seguidillas boleras” con el siguiente texto: “Seguidillas boleras / van por tu calle / como son seguidillas / las lleva el aire” (*Op. Cit.* p.147). Esto nos permite ratificar el equívoco de nuestra tonada de Cebreros, que añaden el artículo “las” antes del verso propio heptasilábico.

²³⁸ Manzano, M. (2007). *Op. Cit.* p.595.

²³⁹ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.100.

La mensura poética predominante es la seguidilla (versos de 7-5-7-5) y en cuanto a la relación entre el texto y la música señalamos la importancia que asume la falta de correspondencia acentual entre ambos –o anisorritmia- como recurso estético de este género.

La base rítmica es llevada por panderetas o panderos que ejecutan las propias cantoras o, excepcionalmente, los cantores²⁴⁰ pero también se incluyen en esta compilación tres ejemplos de ligeros de Nestar acompañados por el rabel y cantados por el propio rabelista (nº 150, 162 y 163).

Por último, tampoco faltan ejemplos de variantes en este género como los dos titos de Benllera (nº 157-158); el corrido del baile berciano “Que déjame subir” y el ligero “Que déjame pasar” de Sosas de Laciara y Rebanal de las Llantas respectivamente (nº 160-161)²⁴¹; las dos rabeladas “a lo ligero” (nº 162-163) y los dos corridos de Noceda del Bierzo (nº 166 y 167).

4.3. BAILE SUELTO EN RITMOS IRREGULARES

4.3.1. SUBDIVISIÓN QUÍNTUPLE

El ritmo quinario es el más original y de supervivencia arcaica de todo el repertorio tradicional español y sobrevive exclusivamente en la submeseta norte²⁴². En Castilla y León se bailan estos ritmos bajo las nomenclaturas de “rueda” en Burgos y Soria; “rueda” o “corrido” en Segovia, Ávila y Valladolid y “charrada”²⁴³ y “sorteo”²⁴⁴ en Salamanca. Es precisamente en esta última zona donde se compilan los documentos sonoros vinculados a este ritmo, cuatro en El Payo acompañadas de sartén, dos en Peñaparda con el pandero cuadrado como base rítmica y una en Villamayor donde el cantor ejecuta las tejoletas para acompañar la melodía.

Este ritmo está formado por la unión de un ternario y binario o al contrario, un binario y ternario que normalmente se agrupan en bloques formando compases de diez o de quince fracciones vinculadas totalmente con la propia coreografía de los bailes, convirtiéndose, de esa manera, en ritmos quíntuples compuesto binario (compás de 10/16) o compuesto ternario (compás de 15/16) respectivamente.

Las líneas melódicas de los cantos también se emplazan en características arcaizantes expuestas, tal y como podemos comprobar en las siete piezas que se han recogido. Todas se desarrollan en sistemas melódicos modales y en ámbitos que no superan la sexta a excepción de la tonada “Cómo quieres que vaya” (nº 177) que llega a la octava. No hay un consenso

²⁴⁰ Tenemos la tonada nº 171 que confirma que los hombres también cantaban y se acompañaban con panderetas.

²⁴¹ Esta tonada es muy conocida en todas las tierras castellano-leonesas. El título más generalizado es “Déjame subir al carro” y en León también se le conoce como “baile corrido p’arriba”.

²⁴² Federico Olmeda ya descubre este ritmo por tierras burgalesas a finales del siglo XIX y nos muestra un descriptivo del mismo muy interesante –a la par que lo compara con el “zortzico” vasco- en su cancionero. *Op. Cit.* pp.138-139.

²⁴³ La “charrada” salmantina es la realización más original del ritmo quinario, sobre todo por cambios en los acentos del ritmo.

²⁴⁴ El “sorteo” es una denominación propia y exclusiva de la localidad de Peñaparda.

generalizado en cuanto a las fórmulas estructurales, ya que las cuatro primeras son simples y las tres restantes compuestas pero sí coinciden en cuanto a los rasgos que siguen las líneas melódicas. Estos perfiles se forman, sobre todo, a partir de grados conjuntos y con muchas repeticiones en giros melódicos.

Las tres primeras “charradas” grabadas en El Payo son variantes muy cercanas entre sí (nº 172-173-174), con el mismo ámbito melódico –quinta- y la misma sonoridad -modo de Mi- pero varía levemente la línea melódica a causa del uso de inestabilidades sobre el segundo o tercer grado. Las tres también coinciden en el acompañamiento rítmico –sartén-, la mensura poética -cuartetas octosilábicas- y en el tempo de ejecución.

4.3.2. FÓRMULAS RÍTMICAS DE BASE REGULAR Y AGRUACIÓN IRREGULAR

Agrupamos en esta sección los bailes que sobre una línea melódica cuaternaria regular llevan un acompañamiento basado en una agrupación irregular de las ocho fracciones que lo conforman, dándose una sucesión de tres más dos más tres corcheas con acentuación fuerte, a su vez, en la última corchea. Pero además de estas agrupaciones irregulares instrumentales como base rítmica al cante podemos decir que “la originalidad de este baile (...) es su naturaleza polirrítmica pues la melodía que canta la voz (...) va en compás ordinario de 4/4, mientras que la plantilla rítmica trazada por la percusión sigue el esquema 3 + 2 + 3, en el que quedan destacadas las fracciones 1, primera del bloque ternario inicial, 4, primera del bloque binario que sigue, y 6 y 8 del último bloque ternario (...)”²⁴⁵

A continuación mostramos un ejemplo clarificador de lo expuesto sobre la consecución de esta base rítmica tan compleja y, a su vez, tan característica de estos bailes.

Ejemplo 20: *Baile charro de la comarca zamorana de Aliste*

3+2+3 etc. Es-tu-dian-te que es-tu-dias en el co-le -
 gio: can-ta-rás mi-sa nue-va - si yo te de - jo. Por ver-te ma-ri-ne-ro, por ver-te nave-
 gar, por ver-te, ma-ri - ne-ro, a la-gri-lla del mar.

Ilustración 28. Ejemplo de baile charro de la comarca zamorana de Aliste. Fuente: Manzano, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I.* Ciudad Real: CIOFF España, p.1035..

²⁴⁵ Manzano, M. (2007). *Op. Cit.* pp.1034-1035.

Este baile se encuentra muy focalizado en la zona oeste de las provincias de Zamora y Salamanca y se le conoce bajo los sobrenombres genéricos de “baile charro”, “charro” o “baile llano” en tierras zamoranas²⁴⁶ y “charro”, “charro verdadero” o “agechao”²⁴⁷ en las salmantinas.

Las piezas que integran este bloque presentan unas sonoridades arcaicas –excepto las numeradas como 192 y 193- al manifestarse el empleo del modo de Mi (nº 179-180); del modo de La (nº 181 al 187); del modo de Sol (nº 188) y del modo de Do (nº 189 al 191). Abundan los ámbitos estrechos y todas se estructuran bajo una formulación compuesta con estribillo²⁴⁸ propia de estos bailes.

4.4. BAILE “AGARRAO”.

Es, junto a la jota, uno de los bailes más representativos de la tradición que no podía faltar en cualquier fiesta o encuentro rural. También era el más demandado por mozos y mozas ya que servía como ocasión de aproximación física entre ambo sexos.

“La gente de los pueblos de todo el noroeste peninsular comenzó a aplicar este nombre, de claro sabor y estilo rural y rústico, a la nueva forma de bailar que se puso de moda desde las últimas décadas del siglo XIX”. Este baile “llegaba envuelto en una oleada de modernidad y progreso desde “el extranjero” que resultó incontenible”²⁴⁹. Olmeda ya se hace eco de estas afirmaciones al declarar que se han perdido muchos bailes tradicionales “por la importación vergonzosa de los bailables franceses”²⁵⁰. Según los planteamientos expuestos podemos pensar que estamos ante una nueva etapa en la creación musical tradicional, pero analizando las piezas recogidas en la recopilación objeto de estudio hemos detectado una “convivencia” de estas nuevas modas con el uso de otros elementos tradicionales arcaicos como base “compositiva”.

Así, de las veintiocho tonadas compiladas la mitad se caracteriza por una estructuración simple y la otra mitad compuesta. En los rasgos sonoros es donde más se descubre la “convivencia” expuesta porque quince bailes siguen una línea melódica modal (nº 194 al 199 y 205 al 213), en uno conviven elementos modales y tonales (nº 214), cuatro son tonales menores (nº 200 al 203) y ocho basan su sistema melódico en la sonoridad mayor tonal (nº 204 y del 215 al 221).

²⁴⁶ En la localidad de Palazuelo de las Cuevas también se le conoce como “brincão” o “el culazo”. (información obtenida de la grabación realizada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián el 10 de marzo de 1994).

²⁴⁷ Esta denominación sólo se utiliza en el pueblo de Peñaparda.

²⁴⁸ La tonada “Bailaste Carolina” (nº 193) es sólo el estribillo de la pieza. Se ha transcrito como ejemplo de esas ocasiones donde los intérpretes empiezan a cantar por el estribillo -debido a su asentamiento memorístico- para luego recordar las estrofas. En este caso, tras el intento, Adolfo del Río -de la localidad leonesa de Montes de Valdueza- no consiguió recordar las coplas. (Grabación realizada el 25 de abril de 1990).

²⁴⁹ Manzano, M. (2007). *Op. Cit.* pp.820-821.

²⁵⁰ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.98.

Las variantes melódicas también tienen su representación en este bloque comenzando por la pieza “Habaneras, habaneras” (nº 205, 206 y 207²⁵¹). Las tres piezas quedan colocadas siguiendo el orden lógico evolutivo comenzando por las dos primeras que tienen una sonoridad de modo de Mi y un ámbito de sexta²⁵² y la tercera que cambia de sonoridad centrándose en un modo de Do y ámbito de séptima.

En el caso de “Cadena de oro llevaba” (nº 211) y “Ay amor, que te vas y no vienes” (nº 212) son dos “agarraos” que usan -en *contrafacta*- la melodía más característica del romance “La doncella guerrera” (nº 252 y 253). Ambos tienen el modo de La con el tercer grado inestable como base pero varía el ámbito que pasa de una quinta en la primera a una sexta en la segunda.

La canción “Montañesa, montañesa” -que tiene su origen en Cantabria- queda expuesta en dos versiones diferentes numeradas como 199 y 214. Esta versatilidad también la descubrimos en la tonada “La gitanilla” (nº 203 y 204).

Hemos dejado tres bailes –también “agarraos”, de esos que Olmeda llamaba “modernos”²⁵³ por contraposición a los antiguos para el final en la ordenación. Se trata de una rumba²⁵⁴ –que en origen fue ronda- (nº 219), un pasodoble muy popular a finales de los años 20²⁵⁵ (nº 220) y un *vals* (nº 221).

4.5. BAILES COREADOS

Con este sobrenombre denominamos a los bailes cuyas tonadas “eran cantadas en conjunto por los circunstantes que participaban en el baile”. “El desarrollo de estos bailes es siempre muy parecido. Todos los participantes se colocan en círculo o en dos filas, y el primer bailar solista en el centro. Se comienza a corear la tonada y el bailar comienza a bailar al son del ritmo, que se puede marcar con palmadas. Al llegar a las palabras *Que salga usted*, o algo similar, el primer bailar escoge pareja, invitando a salir al siguiente a quien ha elegido, bailan juntos hasta el final de la tonada, ejecutando una serie de gestos y actitudes que casi siempre describe el texto, y se retira el anterior, dejando sólo al que él ha sacado al medio. Se comienza un nuevo turno, y así hasta el final. La eficacia de estos bailes para la insinuación, el despecho, las señas y gestos más o menos sugerentes y el roce de los cuerpos es más que

²⁵¹ Estas tres variantes no siguen la metodología de ordenación descrita en el capítulo tres de esta investigación debido a que hemos primado la ordenación evolutiva desde el punto de vista melódico a desbancar la última pieza a cinco puestos posteriores donde debería estar colocada siguiendo los criterios expuestos sobre los sistemas melódicos.

²⁵² La segunda refleja más inestabilidades sobre el tercer grado que la primera.

²⁵³ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.98.

²⁵⁴ Los vecinos de San Martín de los Herreros comentan que “la rumba era un baile agarrao que se ejecutaba aprisa, se cogían de los brazos y daban vueltas” (información obtenida de la grabación realizada el 26 de abril de 1994 en esa localidad palentina).

²⁵⁵ Se trata de un *one-step* de autor de los años veinte que aquí se bailó como pasodoble. En el disco *Canciones de moda* del colectivo Yesca –grabado a lo largo del años 2000 en “Estudios Juan Palomo” de Burgos- se utiliza la misma melodía para describir “La reprobación de Berenguer” (pista 3).

clara, y de ahí la frecuencia de su práctica²⁵⁶. Este descriptivo es tan clarificador que permite contextualizar al detalle el desarrollo de estos bailes que también podríamos denominarlo “gestuales”²⁵⁷.

Pueden formar parte del repertorio de adultos o del infantil pero aquí vamos a tratar exclusivamente el primer grupo dejando las observaciones del que usan los niños para el capítulo siete dedicado al ciclo vital.

4.5.1. El baile de las carrasquillas²⁵⁸

Es una de las tonadas de estas características más difundidas en el repertorio español junto con “Las agachadillas”, “La jerigonza” y “El terententén”. Aunque forma parte del repertorio infantil de niñas se ha incluido en este apartado porque también está presente en el de jóvenes y adultos.

La coreografía a seguir viene insertada en el propio texto, describiendo a todo detalle cuáles son los gestos que deben realizar los bailarines en cada momento. Las dos tonadas transcritas se mueven en sonoridades tonales, ámbitos estrechos y estructuras sin estribillo y formulaciones rítmicas similares. Cabe destacar la mensura poética que usan, tan lejana de las comunes en la tradición musical de estas tierras como son la cuarteta octosilábica y la seguidilla. El ejemplo de Peñahorada (nº 222) se desarrolla en un sistema mayor tonal que finaliza en el tercer grado y que pide volver al principio para retomar el baile con la segunda copla. El ámbito melódico es muy estrecho, no superando la quinta y la mensura poética es una cuarteta decasilábica. La pieza de Santa María de las Hoyas (nº 223) amplía su ámbito a una sexta y la se desarrolla en versos de nueve, diez, diez y diez sílabas.

4.5.2. Las agachadillas

El nombre de este baile viene intrínseco en el propio texto con el que se corea el mismo al comenzar diciendo “este baile que bailan las agachadas” y seguir, en el estribillo, insistiendo sobre el ademán de agacharse continuamente para finalizar “las agachadillas tú las pagarás”. De nuevo el desarrollo textual va indicando los pasos a seguir y los gestos a realizar para completar la coreografía del baile.

Las dos piezas recogidas son variantes muy cercanas entre sí porque se diferencian en alguna nota suelta y en los adornos de la semicadencia y cadencia final de las coplas lo que hace que la nº 230 vaya en segundo lugar en la ordenación. Ambas son de la localidad burgalesa de Tórtoles de Esgueva y ambas se mueven en una tonalidad mayor y en un ámbito melódico de séptima.

²⁵⁶ Manzano, M. (2007). *Op. Cit.* pp.796-797.

²⁵⁷ Nomenclatura propia.

²⁵⁸ Para un mayor conocimiento de este baile recomendamos la lectura del siguiente Trabajo Fin de Master: Andrés Oliveira, J. (2014). El baile de la Carrasquilla.. Director, Dr. Enrique Cámara de Landa. (Trabajo Fin de Máster inédito). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Agradecemos a su autora que nos dejara consultar este trabajo pese a estar inédito.

4.5.3. La jerigonza

Este baile aparece en la tradición en múltiples variantes en cuanto a la nomenclatura debido a la dificultad de pronunciación del propio nombre porque, como ya sabemos y hemos dejado dicho, el aprendizaje y el conocimiento están asentados en la oralidad como medio de transmisión, de ahí que encontremos denominaciones como “jirigonza”, “jerigonza” o “perigonsa”.

Si atendemos al desarrollo textual podemos comprobar que se trata de un baile donde la entrada en el corro por turnos –según sean nombrados para su participación- es la base con la que empieza. A partir de ahí el danzador debe sacar a otra persona del grupo con la que debe “bailar, saltar y brincar, dar vueltas al aire” para, finalmente dejarla sola en el centro del corro y ser la protagonista de una nueva vuelta en la interpretación del baile.

Las dos tonadas compiladas son de Ávila pero hay algunos detalles implícitos que hay que tener en cuenta. La perteneciente a Naval Moral de la Sierra (nº 226) se mueve en una tonalidad menor pero finaliza en el quinto grado, convirtiéndose en una pieza circular que pide el principio como proceso resolutivo pero nunca llega a ser conclusivo. Su mensura poética consiste en versos irregulares con rima asonante en los pares y el ámbito es de octava.

Por otro lado el baile perteneciente a la localidad de Arenas de San Pedro (nº 227) no es una “jerigonza” completa porque utilizan coplas de ronda en seguidilla previas al estribillo propio de este baile. Su sonoridad, en este caso, es tonal mayor y con un ámbito muy amplio de décima.

4.5.4. El terententén

Este baile también recibe múltiples denominaciones como “el tempolentrén”, “el trepeletré” y “al terententrén”. Como en “la jerigonza”, este tema basa su coreografía en las entradas y salidas por turno.

El único ejemplo rescatado de este baile proviene de la localidad soriana de Santa María de las Hoyas (nº 228) y se mueve en una sonoridad menor con un ámbito melódico de novena. Si atendemos al texto podemos asegurar que la primera estrofa no pertenece a este género, sino que el cantor lo ha utilizado como texto de recambio. Es a partir de interpretar el estribillo cuando la memoria asienta el recuerdo de las coplas propias del baile y canta la segunda estrofa correctamente.

4.5.5. Otras denominaciones menos difundidas

Dos últimas piezas integran esta serie de bailes “coreados”. El primero se ejecuta en la localidad burgalesa de Ahedo del Butrón y se conoce como el “Baile del Tío Emilio”. En los documentos musicales aparece bajo el título de “Si mi viejo supiera” (nº 229). Se mueve en una sonoridad arcaica modal sobre Mi y su ámbito es de quinta. Sólo se recoge una copla pero es lo suficientemente descriptiva para consensuar su inclusión en este grupo de bailes.

La segunda canción procede de la localidad abulense de Naval Moral de la Sierra y se llama “Tres hojas verdes” (nº 230). También se caracteriza por una sonoridad modal de Mi pero, en este caso, lleva el tercer grado inestable y su ámbito se amplía hasta una séptima. En este caso, haciendo una lectura del texto se observa que es un baile tipo “Las agachadas” y vinculado a la primera mocedad.

4.6. OTROS BAILES

4.6.1. El “careao”

Es otro caso de recuperación llevado a cabo por el Grupo San Miguel de Lacia. Parece ser que fue un baile “de origen “vaqueiro”, de Lumajo, pueblo vaqueiro de Lacia”²⁵⁹.

Está formado por dos tonadas (nº 231 y 232) que se interpretan seguidas a modo de suite, sin paradas. La primera es un caso modal de Sol con un ámbito de sexta propio de la sonoridad y en la segunda, “¡Ay, don Antonio!” se produce un cambio inesperado al modo de Mi con el tercer grado inestable y con una amplitud en el ámbito que llega a la octava. También hay otros cambios que se detectan entre las dos piezas: la mensura poética varía al pasar de cuartetas octosilábicas a seguidillas y de estructura simple a compuesta. Estos mismos rasgos se detectan en la variante que compila Miguel Manzano en Piedrafita de Babia²⁶⁰

Lo cantan las pandereteras, quienes llevan un ritmo *ostinato* de corchea-cuatro semicorcheas y corchea-cuatro semicorcheas.

4.6.2. El “punteo” o “punteado”

Este baile de Carnaval “Señora Celedonia” (nº 233 y 234) “se bailaba punteando y taconeando²⁶¹. Miguel Manzano lo describe del siguiente modo: “Graciosa melodía y texto para un baile que se presta, sin duda alguna, a danzarlo con gestos graciosos, carnalescos”²⁶² y transcribe una variante muy cercana de las dos que recogieron Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. La diferencia entre las plasmadas en este estudio es la sonoridad que en una es menor tonal (nº 233) y la otra se desarrolla en una sonoridad mixta mayor-menor también dentro de la tonalidad (nº 234).

4.6.3. “Los Pollos”

La panderetera Carmen Marentes de Villablino describe que este baile “llegó de Extremadura con los pastores y sólo lo conocen en algunos pueblos. Lo recuperaron en Piedrafita y se bailaba en Lacia y Babia y en muchos puntos de Asturias”²⁶³. Miguel Manzano describe este baile como “uno de los recuperados por el lacianiego Grupo San Miguel” y detalla que “la

²⁵⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Sosas de Lacia a la panderetera Eudisia Otero el 25 de febrero de 1990.

²⁶⁰ Manzano, M. (1993). *Cancionero leonés. Volumen I, Tomo II: Tonadas de baile*. León: Diputación Provincial, pp.516-517.

²⁶¹ Información obtenida de la grabación realizada en Neila (Burgos) a la panderetera Julia Sánchez el 14 de enero de 1987.

²⁶² Manzano, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos. II: Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial, p.445.

²⁶³ Información obtenida de la grabación realizada en Villablino el 22 de enero de 1986.

coreografía es bella”²⁶⁴. No es de extrañar que Carmen Marentes tuviera tanta información al respecto porque estaba casada con Lucio Criado Palacín, director del Grupo Sociedad de San Miguel de bailes y costumbres de Laciana, e impulsor de este renacimiento tradicional.

Se trata de un baile binario acompañado con el pandero cuadrado que sigue un ritmo reiterativo de corchea-dos semicorcheas dos corcheas. Se canta en astur-leonés o leonés antiguo, del que todavía quedan restos por todas las zonas de Babia y Laciana. El recogido por nuestros recopiladores en Villablino presenta una sonoridad mayor tonal y un ámbito de octava, mismas características musicales que la variante cercana que transcribe Manzano de Piedrafita de Babia²⁶⁵.

4.6.4. “Los Corrucos” (nº 236)

Según los vecinos abulenses de Cebreros “los “Corrucos” son unos bailes que se hacen formando una especie de corro, muy reposado, y se baila suelto. Se bailaba en los días grandes de fiesta y es un baile muy solemne que se hace en la plaza²⁶⁶.

Hablando un día con Pérez Trascasa sobre este baile nos dijo: “mucho ojo, porque he oído la música de los “Corrucos” en un reportaje de TVE emitido en Euro News en la Caballada de San Juan de Mahón (Menorca) y en Ciutatella se conoce popularmente como “El Jaleo” y se interpreta en San Juan durante la marcha de los caballos”. Con esta información, ¿nos podemos plantear que es un baile llegado desde las Islas Baleares y afianzado en Cebreros como algo identitario? No tenemos una aseveración al respecto pero lo que podemos observar en la tonada transcrita es que en la segunda y tercera estrofa se incluyen textos con referencias locales que han tenido que ser adaptados por los propios vecinos.

Es una pieza que se mueve en un ritmo ternario lento, se acompaña por rondalla y se desarrolla en coplas cuya mensura poética es una octeta heptasilábica, algo tan poco usual en la tradición castellano-leonesa que lo convierte en excepcional.

²⁶⁴ Manzano, M. (1993). *Op. Cit.* p.500.

²⁶⁵ Manzano, M. (1993). *Op. Cit.* pp.514-515.

²⁶⁶ Información obtenida de la grabación que se realizó en Cebreros (Ávila) el 15 de febrero de 1994.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS PARA EL BAILE

001

Átate rubita el pelo [SA/MTCL/08/01B]

El Payo

$\text{♩} = 76$

B

Á - ta - te ru - bi - tael pe - lo _____ yá - ta - te ru - bi - tael pe - lo ____

no los ha - yas en - ga - ña - do _____ da - le pa' a tua -

man - te _____ con la o - tra ya os he enga ñado.

Átate rubita el pelo,
no los hayas engañado
dale pa'(...) a tu amante
con la otra ya os he engañado.

Rubita del mes de enero
¿dónde estuviste ayer
que te han buscado mis ojos
y no te han podido ver?

Del cielo bajó una carta
dando vueltas en el aire
que el hombre que no sea hombre,
que no comprometa a nadie.

No quiero querer a nadie [SA/ined./05/17B]

El Payo

$\text{♩} = 72$

B

No quie-ro que-rer a na - die _____ no quie-ro que-rer a na - die ____

ni que me quie-ran a mí _____ quie-ro-a-mar en - tre las flo - res ____

hoy a - quí y ma - ña - ñaa - llí. _____

No quiero querer a nadie
ni que me quieran a mí,
quiero amar entre las flores
hoy aquí y mañana allí.

Cuando voy por leña al monte,
siempre voy por la espesura,
entonces me aman las flores
las que son en su hermosura.

No te vayas español [LE/ined./04/04]

Rabanal del Camino

♩. = 88

No te va-yas es-pa - ñol, _____ no te va-yas pa-raEs - pa - ña ____

que pa-ra-ti ten-go yo _____ la ri - ca flor de__ la ca - ña. _____

No te vayas español,
no te vayas para España,
que para ti tengo yo
la rica flor de la caña.

La rica flor de la caña
y también la del romero,
no te vayas español,
no te vayas a tu pueblo.

Si me quieres escribir,
yo te diré donde vivo,
en los Altos de Aragón
donde tú nunca has venido.

Anda, vete por el mundo [SA/ined./05/02]

El Payo

$\text{♩} = 76$

An-da, ve-te por el mun-do que el mundo te da-rá pa-ga
 que el mun-do tam-bién a-rre-gla lo que an-da des-a-rre-
 gla-da.

Anda, vete por el mundo
 que el mundo te dará paga
 que el mundo también arregla
 lo que anda desarreglada.

Yo estoy queriendo al tomate,
 le estoy queriendo de veras
 y el día que me emborrache
 arranco la tomatera.

Si quieres que te lo diga,
 ven acá y te lo diré:
 - ¿quién es tu padre y tu madre?
 - y un hombre y una mujer.

Mira si tuve valor,
 mira que tengo ,
 que no,
 ese moreno revienta.

Eres una y eres dos,
 eres tres y eres cincuenta,
 eres la iglesia mayor
 donde todo el mundo entra.

Ahí la tienes, bálala,
 no la rompas el mandil,
 mira que no tiene otro
 la pobrecita infeliz.

Si quieres saber quién soy,
 dile a Valeria que venga,
 desátame la alpargata
 y verás el pie que tenga.

Échale la despedera
 compañero y vámonos más,
 y échale la despedera
 que yo ya le dije adiós.

La despedera os doy
 con un ramito de rosas
 que me la merezco yo,
 despedera tan hermosa.

El que quiera ver el sol,
 tres horas antes del día
 que salga a esa calle abajo
 preguntando por María.

005

Anda, vete por el mundo [SA/ined./05/14B]

El Payo

$\text{♩} = 72$

B



An-da ve-te por el mun-do ___ que el mun-do te da-rá el pa-go ___

el mun-do tam-bién a rre-gla ___ lo que an da des-a-rre-gla-do. ___

Anda, vete por el mundo
que el mundo te dará el pago,
el mundo también arregla
lo que anda desarreglado.

Una casada me dijo:
- Solterita, no te cases.
- Solterita estabas tú,
dime, ¿por qué te casastes?

006

Estudiante, mangante [SA/ined./05/14C]

El Payo

$\text{♩} = 72$

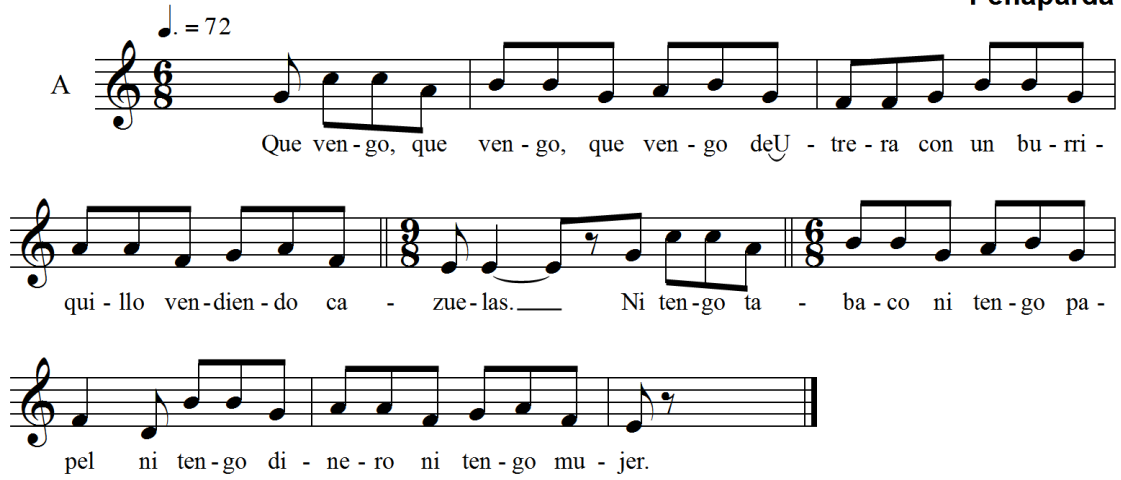
Es-tu - dian - te man-gan - te de - jaa la ni - ña yaunque ves que va so - la no

va per-di-da no va per-di-da no va per-di-da est-u - dian-te mangan - e de-jaa la ni - ña.

Estudiante, mangante
deja a la niña
y aunque ves que va sola
no va perdida,
no va perdida,
no va perdida,
estudiante mangante
deja a la niña.

Que vengo, que vengo [SA/ined./01/18A]

Peñaparda

A 

Que ven - go, que ven - go, que ven - go deU - tre - ra con un bu - rri -
 qui - llo ven - dien - do ca - zue - las. — Ni ten - go ta - ba - co ni ten - go pa -
 pel ni ten - go di - ne - ro ni ten - go mu - jer.

Que vengo, que vengo
 que vengo de Utrera
 con un burriquito
 vendiendo cazuelas.

Ni tengo tabaco
 ni tengo papel
 ni tengo dinero
 ni tengo mujer.

Tabaco ya tengo,
 papel me darán,
 mujer por el mundo
 no me ha de faltar.

Lluvia, lluvia,
 lluvia, lluvia,
 las mozas de Uvía
 no saben bailar.

No saben bailar,
 no saben, no,
 lluvia, lluvia,
 lluvia, lluvia.

Cómo quieres que yo vaya [SA/ined./05/14A]

El Payo

$\text{♩} = 72$

A

¿Có-mo quie-res que yo va - ya.____ có-mo quie-res que yo va - ya ____

ya los Ma - dri - les con - ti - go____ sigs-toy ca - sa - day no pue - do ____

ol - vi - dar a mi ma - ri - do.____

¿Cómo quiere que yo vaya
y a los Madriles contigo
si estoy casada y no puedo
olvidar a mi marido?

Qué alegre queda este pueblo [SG/ined./04/13]

Lastras de Cuellar

$\text{♩} = 54$

Quéa - le - gre que - daes - te pue - blo. ——— quéa - le - gre que daes - te
 pue - blo. ——— en es - te pue - blo de Las - tras. ——— cuan - do nos to - ca - ba el
 bai - le. ——— los do - min - gos en la pla - za. ——— los do - min - gos en la
 pla - za. ——— quéa - le - gre que - daes - te pue - blo.

Qué alegre queda este pueblo,
 este pueblo de Lastras
 cuando nos tocaba el baile
 los domingos en la plaza.

El cura de San Vicente [ZA/ined./03/05]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 84$

El cu-ra de San Vi - cen - te, ven y ven y ven, _____

lle-va la ca-su-lla ro - ta, ay, ay ay ay ay _____ **2**

que se la rom-pió-na zan - ja, ven y ven y ven _____

por co - rrer tras u - na mo - za ay ay ay ay ay. _____

El cura de San Vicente, **ven y ven y ven,**
 lleva la casulla rota, **ay, ay, ay, ay, ay,**
 que se rompió una zanja, **ven y ven y ven,**
 por correr tras una moza, **ay, ay, ay, ay, ay.**

El cura de San Vicente
 ya no gasta colzoncillos
 que se los dio a Teresita
 pa' pañales pa' chiquillo.

El cura de San Vicente
 ya no gasta reloj de oro
 que se lo dio a Teresita
 pa' comprar el envoltorio.

Para qué me dices sí [ZA/ined./04/28]

Ungilde

$\text{♩} = 92$

Y pa - ra - qué me di - ces sí y

pa - ra - qué me di - ces sí que no mees - tás tan ca - lla - da

pa - ra que no me vi - si - te es - ta que noes - tá ca - sa - da.

Y para qué me dices sí
que no me estás tan callada,
para que no me visite
ésta que no está casada.

(...)
un puente para la vía,
un puente para pasar
de tu ventana a la mía.

Los chopos de la alameda [LE/MTCL/07/18]

Noceda del Bierzo

$\text{♩} = 84$

Los cho-pos de laa-la - me - da _____ u - ni - dos de sie-teen sie - te _____

_____ no tie-nen tan-ta fir - me-za _____ co-mo yo pa-ra que-

rer - te _____ los cho-pos de laa-la - me-da _____

u - ni - dos de sie-teen sie - te. _____

Los chopos de la alameda
unidos de siete en siete
no tienen tanta firmeza
como yo para quererte.

Viva la montaña, viva,
viva el lindo montañés,
si la montaña se muere
de hojas perdida es.

Amor mío, vienes tarde,
has de dormir al sereno,
ábreme la puerta niña
que bien sé que tarde vengo.

Para cantar la primera
linda yo te pediré
porque no digan mañana
que sin licencia canté.

Los chopos en la alameda [LE/ined./01/23]

Noceda del Bierzo

$\text{♩} = 76$

Los cho-pos en laa-la - me - da _____ u - ni-dos de sie-teen sie - te _____

no tie-nen tan-ta fir - me-za _____ co-mo yo pa-ra que-

rer - te _____ los cho-pos en laa-la - me-da _____

u - ni-dos de sie-teen sie-te. _____

El siguiente estribillo se interpreta a partir de la estrofa 6

Si vas al bai - le _____ no va - yas so - la _____ ven - te con -

mi - go _____ Lo - li - ta Lo - la. _____

Los chopos en la alameda
unidos de siete en siete,
no tienen tanta firmeza
como yo para quererte.

Viva la montaña, viva,
viva el lindo montañés,
si la montaña se muere
Reoja perdida es.

Amor mío vienes tarde
has de dormir al sereno,
ábreme la puerta niña
yo bien sé que tarde vengo.

Para cantar la primera
licencia les pediré,
porque no digan mañana
que sin licencia canté.

A Ay perrita del Val,
(...) le has visto a María,
adiós ramito de rosas,
adiós ramito de oliva.

Un marinero en la mar
nunca le falta una pena,
ya se le rompió el timón,
ya se le rompió una vela.

*Si vas al baile
no vayas sola,
vente conmigo,
Lolita, Lola.*

Un zapatito bien hecho
en una buena muchacha,
apretadito al pie
cuántos corazones mata.

Si vas al baile...

Esta mañana fui al huerto,
yo lo hallé todo florido,
no puedo hallar una rosa
que compararla contigo,

Si vas al baile...

Vámonos de aquí señores
yo me quiero divertir
a los caños de la fuente
por ver el agua salir.

Si vas al baile...

A la fuente voy por agua
a ver si coges las flores,
a Misa por ver a Dios,
al baile por ver amores.

Si vas al baile...

Las rosas y los claveles
salieron al campo un día,
olieron la rosa verde
del amor que en ti tenían.

Si vas al baile...

Ven a verme, ven a verme [LE/ined./04/32-33]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 84$

Ven a ver-me ven a ver-me ___ ven a ver-me ___ due-ño mí - o ___

con li-cen-cia de mis pa-dres ya pue-des ha - blarcon - mi - go. _____

Ven a verme, ven a verme,
 ven a verme dueño mío
 con licencia de mis padres
 ya puedes hablar conmigo.

Unos ojos negros vi [LE/MTCL/03/22]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 84$

U-nos o-jos ne-gros vi _____ de que los vi__ di-je lue-go _____

tan-to lu-to pa-ra mí__ no sé có-mo _____ no me mue-ro. _____

Unos ojos negros vi
de que los vi dije luego:
-Tanto luto para mí
no sé cómo no me muero.

Los desprecios del mundo
los deseas conocer,
fíngete un momento pobre
y nadie te podrá ver.

001 Las estrechas cuerren [LE/ined./01/01B]

Villablino

$\text{♩} = 80$

B

Las es - tre - chas cue - rren cue - rren _ yo nun dei - xo de co - rrer ____

don - de me cuei - xa la noi - te _ a - sí quie - roa - ma - ne - cer. ____

Las estrechas cuerren cuerren
 yo nun deixo de correr
 donde me cueixa la noite
 así quiero amanecer.

Nun me rondes [LE/ined./01/01A]

Villablino

A $\text{♩} = 80$

Nun me ron - des nun me ron - des que nun quie - ro ser ron -
 da - da _____ soy fi - cha de pa - dres pro - bes _____
 non quie - ro ser mer - mu - ra - da. _____

Nun me rondes, nun me rondes
 que nun quiero ser rondada
 soy ficha de padres probes
 non quiero ser mermurada.

Mi madre no quiere [BU/ined./02/45B]

Puntearenas

$\text{♩} = 69$

B

Mi ma - dre no quie - re, mi ma - dre no quie - re que va - ya al mo -
 li - no por-que el mo - li - ne - ro se me-te con - mi - go se me-te con -
 mi - go me ha - ga - rrao el ves - ti - do me ha - ga - rrao la fal - da por e - so mi
 ma - dre no quie - re que va - ya.

Mi madre no quiere
que vaya al molino
porque el molinero
se mete conmigo.

Me ha agarrao el vestido,
me ha agarrao la falda
por eso mi madre
no quiere que vaya.

A veinticuatro San Juan [PA/ined./03/09]

Nestar

$\text{♩} = 200$

A vein-ti - cua-tro San Juan ya vein - ti - nue-ve San Pe - dro

bá - ja-me la le-che ni - ña quees el ra - mo pri - me-ro

ya - so-ma-tea la ven - ta - nay pon-te ca-raal la - yar

y verás a Do-mi - cia - no en la po - tri-lloqr-de - ñar.

A veinticuatro San Juan
y a veintinueve San Pedro,
bájame la leche, niña,
que es el ramo primero.

Y asómate a la ventana
y ponte cara al layar
y verás a Domiciano
en la potrilla ordeñar.

Y me han dado tentaciones [PA/MTCL/06/05]

Nestar

$\text{♩} = 84$

Y mehan da - do ten - ta - cio - nes de no - que - rer a nin - gu - na de ca -

sar - me con mi sue - gra quees más u - na que nin - gu - na.

Y me han dado tentaciones
de no querer a ninguna,
de casarme con mi suegra
que es más una que ninguna.

Madre mía, cáseme,
que me pica el celedonio,
tengo las uñas gastadas
de rascar el celedonio.

Una vieja se comió
cazuela y media de sopas
y al marido le dejó
tocándose las pelotas.

Una vieja de cien años
y un viejo de ciento dos
y juntaban los canarias
y daban gracias a Dios.

En Sargentos de la Lora
le brindaron a comer,
con el vino y la andadilla
y el pescado en Santander.

Me casé con una tonta [PA/ined./03/06]

Nestar

$\text{♩} = 88$

Me ca - sé con u - na ton-ta por dar gus-to a los pa - rien-tes, los pa -
rien - tes en su ca-sa y yo__ con la ton-ta siem - pre.____

Me casé con una tonta
por dar gusto a los parientes,
los parientes en su casa
y yo con la tonta siempre.

Cada vez que veo cabras,
cada vez que cabras veo
me acuerdo de los amores
que tuve con un cabrero.

Si tu casa vieras arder
y en tu culo un avispero
y tu mujer con el cura
¿dónde acudirías primero?

Si los huevos alumbraran
como alumbran los faroles,
en cuántas casas habría
lleno de iluminaciones.

La puñetera, mi suegra,
dice que yo no trabajo,
bien te lo dirá la hija
cuando la pillo debajo.

Si tu rapidez es vaga
y tu mujer pido otro traje,
hay que ver lo que te cuesta
mantener los animales.

Señoritas del balcón,
por favor se metan dentro,
que hacen pecar a los hombres
en el sexto mandamiento.

El ama le dijo al cura
que atizara la caldera
y el pobre entendió al revés
y atizó a la cocinera.

Un fraile de Montes Claros
hizo un chaval a mi madre,
yo tengo un hermano (...)
y al fraile Dios se lo pague.

Y no hay tierra como el culo
(...)
tiene el riego al pie
y la basura da vueltas.

Anda diciendo mi suegra
que yo soy un gallo capón,
que se lo diga la hija
cuando la meto el pistón.

A las mozas de mi pueblo,
a todas las quiero bien,
unas porque me lo han dado
y otras porque me lo den.

A las uves de mi vida
no la trates con (...),
antes de ceder la vida
así lo (...) bien.

Dicen que los curas duermen
con la hija de María,
no me espanto de la Virgen
que hoy un nieto la ha dao' usted.

El cura de Valdeprao
se ha metido quinquillero,
porque le han visto vender
ahí lejos, en Villadiego.

Al cura de Coroneles
lo han metido en la perrera
porque ha dado por culo
al cura de Villanueva.

Santander es buena tierra
pero nieva de continuo
que el que no mata el lechón,
ya se le jodió el cocido.

(...)
(...) una pradera
y Aguilar de Campoo
las galletas Fontaneda.

De la leche sale el queso,
del queso los requesones,
de las mujeres bonitas
salen los hombres cabrones.

(...)
(...)
(...)
se cayeron de la moto.

Santander es buena tierra [PA/ined./01/12]

Néstar

$\text{♩} = 92$



San-tan - der es bue-na tie-rra pe-ro__ nie-va de con - tí - nuo, queel que
no guar-da el le - chón ya se__ le jo-de el to - ci - no.

Santander es buena tierra
pero nieva de continuo
que el que no guarda el lechón
ya se le jode el tocino.

Y me han dado tentaciones
de no querer a ninguna,
de casarme con mi suegra
que es más una que ninguna.

Y a una mujer la comparo
con las ancas de un lechón,
que todo lo bueno tiene
entre jamón y jamón.

El rabel es de los (...),
y yo le toco también
pero todos no le tocan
para eso hay que nacer.

Toda mujer necesita
(...)
cuando tiene ganas de algo
y no sabe lo que quiere.

Madre mía, cáseme
que me pica el celedonio,
tengo las uñas gastadas
de rascar el celedonio.

Una vieja se comió
cazuela y media de sopas,
y al marido le dejó
tocándose las pelotas.

Una vieja de cien años
y un viejo de ciento dos,
y juntaban los canarios
y daban gracias a Dios.

En Sargentos de la Lora
me brindaron a comer
con el vino en La Atadilla
y el pescado en Santander.

En Asturias me casé
con una moza soltera
y me la dieron preñada
y era el silo de la tierra.

San José era carpintero
y la Virgen costurera
y el Niño atrapa viruta
(...) la puntera.

Mi novia se cayó anoche
y del balcón a la calle
y se ha venido a agarrar
a los cojones de un fraile.

Me tirastes un limón [LE/ined./02/14]

Sosas de Laciaña

$\text{♩} = 92$

Me ti-ras-tes un li - món me dis-tes en la ca - ra to-do lo ven-ceel a -
 mor mo-re - na re - sa - la - da.

Me tirastes un limón,
 me distes en la cara,
 todo lo vence el amor,
 morena resalada.

Lo volvistes a tirar,
 me distes en la frente,
 todo lo vence el amor,
 el amor todo lo vence.

Mañanitas de San Juan,
 cómo te divertías
 a las orillas del mar
 con una prima mía.

No me lo niegues, traidor,
 que te ha visto mi hermana
 con el zapatito blanco,
 la media encarnada.

No me lo niegues, traidor,
 que te he visto mil veces
 a las orillas del mar
 con dos aragoneses.

Los amores y la luna [PA/ined./03/48]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 96$

Los a - mo - res y la lu - na _____ son del to - do se - me - jan - tes _____

en - tran en cuar - to cre - cien - te _____ sa - len en cuar - to men - guan te. _____

Los amores y la luna
son del todo semejantes,
entran en cuarto creciente
salen en cuarto menguante.

Los amores olvidados
no los vuelvas a querer
que son como hierba seca
que vuelve a reverdecer.

De los árboles frutales
el olivo es el mejor
porque de él sale el aceite
para alumbrar el peñón.

Ojos que te vieron ir
soldadito y a caballo,
cuando te verán venir
con la licencia en la mano.

Ojos que te vieron ir
soldadito y a la guerra,
cuando te verán venir
con licencias temporera.

La tuna de Tomasa [SA/ined./02/04]

Retortillo

$\text{♩} = 72$

La tu-na de__ la To - ma - sa que__ noes-táen ca - sa dón-dees - ta - rá yes-
 tá-ra con el a - ne-ro oel pi - men - te-ro del sa - cris - tán.

La tuna de la Tomasa
 que no está en casa
 ¿dónde estará?
 y estará con el anero
 o el pimentero
 del sacristán.

La Tía Tomasa lloraba
 también decía:
 -¡válgame Dios!
 que por una peseta falsa
 y aquel tunante
 me la engañó.

En las cuevas más profundas [LE/ined./04/34]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 84$

En las cue-vas más pro - fun-das ___ don-de ha - bi - tan los he - re - jes ___

ten-go de ir a llo - rar ___ el dí - a que tú me de - jes. ___

Reconstruido: hace.-

bi - tan los he-re - jes ___

En las cuevas más profundas
 donde habitan los herejes,
 tengo de ir a llorar
 el día que tú me dejes.

Dicen que me has olvidado,
 pena no tengo, maldita,
 que la pena de un buen mozo
 con otro mejor se quita.

Dicen que el águila real
 volando cruza los mares,
 oh, quién pudiera volar
 como las águilas reales.

Estudié para ladrón [LE/ined./02/01]

Sosas de Laciaña

$\text{♩} = 92$

Es-tu-dié pa-ra la - drón me-a-pro-va-ron la ca-rre-ra lo pri-me-ro que ro -

bé _____ fue-ron tus o-jos mo - re-na.

Estudié para ladrón,
me aprobaron la carrera,
lo primero que robé
fueron tus ojos, morena.

Sale luna, sale luna
de esos cielos son nublados
que quiero reconocer
los amores olvidados.

Yo no creo en tus palabras
menos que las escrituras
porque pueden suceder
que de pensamiento mudes.

Voy a mudar de tonada,
cosa que mucho me alegra,
también los árboles mudan
de hojas en la primavera.

Para qué mandas tocar
las campanas al olvido
si sabes que no se apaga
fuego de amor encendido.

En el medio de la mar
hay una piedra labrada
con un letrero que dice:
¡Viva el valle de Laciaña!

Vengo de hacer un reloj
de las hojas de un romero
para contar los minutos
del tiempo que no te veo.

El desengaño y el tiempo
son dos amigos leales
que despiertan a quien duerme
y enseñan al que no sabe.

Fuiste mi primer amor,
tú me enseñaste a querer,
no me enseñes a olvidar
que no lo quiero aprender.

La escalera de la vida
y hay que subirla despacio
que el que deprisa la sube,
no llega al segundo tramo.

Para qué pides a Dios
contra mí tanta venganza
si para matarme a mí,
la luz de tus ojos basta.

En el cielo manda Dios,
en el pueblo los alcaldes,
el sacerdote en la Iglesia
y en el baile los chavales.

Bien sé qué dices de mí
en público y en secreto,
yo de ti no digo nada,
todo lo guardo en mi pecho.

En la senda del querer
vamos caminando siempre
pero al fin todos caemos
en el hoyo de la muerte.

En el medio de la mar [LE/MTCL/08/22]

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 96$

En el me-dio de la mar hay u-na pie-dra la - bra-da con un le-tre-ro que

di - ce ¡Vi-vael va - lle de La - cia - na!

En el medio de la mar
 hay una piedra labrada
 con un letrero que dice:
 ¡Viva el valle de Laciana!

Vengo de hacer un reloj
 de las hojas de un romero
 para contar los minutos
 del tiempo que no te veo.

El desengaño y el tiempo
 son dos amigos leales
 que despiertan a quien duerme
 y enseñan al que no sabe.

Fuiste mi primer amor,
 tú me enseñaste a querer,
 no me enseñes a olvidar
 que no lo quiero aprender.

Marinero [LE/ined./04/35-36]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 84$

(...) bar-co que miã man-te no pue-de na-ve-gar

tan-to. Ma-ri-ne - ro por ir al bar - co yo me mue - ro.

(...)
 (...) barco
 que mi amante no puede
 navegar tanto.

Marinero
 por ir al barco,
 yo me muero.

Cómo quieres que te ame
 si no te veo,
 si el amor por los ojos
 entró primero.

Marinero...

Cómo quieres pecando
 no condenarte,
 si a veces ni los justos
 pueden salvarse.

Marinero...

Eso que los pregunta
 un hombre sabio
 (...) le dicen
 (...).

Marinero...

El que estrellas sé
 de su destino
 y yo veo tus ojos
 por ver el mío.

Marinero...

Eres un chulo pa' las mujeres [PA/MTCL/09/23]

Arbejal

$\text{♩} = 92$

An - da di - cien - do tu ma - dre que yo pa - ra - tí soy po - co

sol - te - ri - ta es - tá la rei - na, o - lé, o - lé

pa - ra tí que eres buen mo - zo. E - res un chu - lo pa' las mu - je - res las en - tre -

tie - nes y no las quie - res.

Anda diciendo tu madre
que yo para ti soy poco,
solterita está la reina, **olé, olé**,
para ti que eres buen mozo.

*Eres un chulo pa' las mujeres,
las entretienes y no las quieres.*

Si tuviera tamboril
como pandereta sola,
disimulara las faltas
que tiene la tocadora.

Eres un chulo pa' las mujeres...

Es (...) que le quiero
porque le miro y me río,
soy un poquito guasona,
(...) conocido.

Eres un chulo pa' las mujeres...

Mira que fila de mozas
y que meneo me tienen,
parecen aragonesas
hijas del conde marqués.

Eres un chulo pa' las mujeres...

Allá va la despedida,
no se la quisiera dar,
que me gustan las señoras
en el modo de bailar.

Eres un chulo pa' las mujeres...

Ay, cómo llueve, leré [BU/ined./04/21]

Población de Arreba

$\text{♩} = 84$

Ay có - mo llue - ve le - ré lle - vaal - ma - dre - ñas — sue - nan los
 cla - vos le - ré con gran tem - blor, — en la pro - vin - cia le - ré de Pon - te -
 ve - dra — *FIN* y en la de Lu - go le - ré ten - go el a - mor. — Ron - caes - toy can - tar no
 pue - do — y mi gra - cia no me a - yu - da — ven - go de be - ber el
 a - gua — de u - na na - ran - ja ma - du - ra. — *D.C. a FIN*

Ay, cómo llueve, **leré**,
 lleva almadreñas
 sueñan los clavos, **leré**,
 con gran temblor,
 en la provincia, **leré**
 de Pontevedra
 y en la de Lugo, **leré**
 tengo el amor.

Ronca estoy,
 cantar no puedo
 y mi gracia no me ayuda,
 vengo de beber el agua
 de una naranja madura.

Ay, cómo llueve, **leré**...

Ay, cómo llueve [BU/MTCL/10/25]

Tudanca

♩. = 76

¡Ay, có - mo llue - ve, le - ré, lle - vael - ma - dre - ñas, sue - nan los
 cla - vos, le - ré, con gran tem - blor, en la pro - vin - cia, le - ré, de Pon - te -
 ve - dra y en la de Lu - go, le - ré, ten - goel a - mor. Ron - caes -
 toy, can - tar no pue - do y mi gra - cia no me a - yu - da, ten - go
 de be - ber el a - gua de - na na - ran - ja ma - du - ra. *D.C.*
a FIN

*¡Ay, cómo llueve!, **leré**,
 lleva almadreñas,
 suenan los clavos, **leré**,
 con gran temblor
 en la provincia, **leré**,
 de Pontevedra
 y en la provincia de Lugo, **leré**,
 tengo el amor.*

Ronca estoy, cantar no puedo
 y mi gracia no me ayuda,
 tengo de beber el agua
 de una naranja madura.

¡Ay, cómo llueve!, ...

Dónde vas a dar agua [LE/MTCL/09/03]

Castrocalbón

$\text{♩} = 92$

No quie-ro más pan del tu-yo que me amar-gas la cor-te-za
 ni más a-mo-res con-ti-go que los que tu-ve de pre-sa. *Dón-de*
vas a dar a-gua que yo te ve-a *Ro-sa de A-le-jan-dri-a voy a la Ve-ga, voy a*
la Ve-ga y al par de bue-yes a re-gar a tu ca-lle voy por cla-ve-les.

No quiero más pan del tuyo
 que me amarga la corteza
 ni más amores contigo
 que los que tuve de presa.

*Dónde vas a dar agua,
 que yo te vea
 Rosa de Alejandría,
 voy a la Vega
 y al par de bueyes
 a regar a tu calle
 por claveles.*

Dámelo, perejilera
 que te lo voy a pedir,
 tengo el fiete en la tartera
 y me falta el perejil.

*Cómo quieres que vaya
 de noche a verte
 si tienes las ventanas
 llenas de gente,
 llenas de gente,
 llenas de gente,
 cómo quieres que vaya
 de noche a verte.*

Entre los puerrus [PA/ined./03/13]

Nestar

$\text{♩} = 80$

U - na ru - bia tu - ve - yo _____ u - na ru - bia tu - ve yo _____

que no la tu - vo nin - gu - no _____ te - ní - a las u - ñas ne - gras de tan - to ras - car - se el

cu - lo. _____ En - tre los pue - rrus y en - tre los a - jos ten - go yo un

ni - do con pá - ja - ros blan - cos, pá - ja - ros blan - cos pá - ja - ros ne - gros, en - tre los

pue - rrus y en - tre los a - jos. _____

Una rubia tuve yo
que no la tuvo ninguno,
tenía las uñas negras
de tanto rascarse el culo.

*Entre los puerrus
y entre los ajos,
tengo yo un nido
con pájaros blancos,
pájaros blancos,
pájaros negros,
entre los puerrus
y entre los ajos.*

Yo conocí a mi novia
que venía de la mar
y me dijo: ¡Sinvergüenza,
qué presto lo quieres pillar!.

Entre los puerrus...

Ahora, ahora, la traigo yo [PA/MTCL/05/28]

Arbejal

$\text{♩} = 96$

A - qui me pon-go can - tar vi - va la Vir-gen Ma - ri - a
 que me-a-yu - de con su gra - cia que no pue-do con la mí - a. A - ho - ra -
 ho - ra la trai - go yo. La car-ta de un pri-mo mí - o
 queg - yer tar - de laes - cri - bió con la plu-maen la ma - no llo - ran - do que - dó.

Aquí me pongo a cantar
 viva la Virgen María
 que me ayude con su gracia
 que no puedo con la mía.

*Ahora, ahora, la traigo yo,
 la carta de un primo mío
 que ayer tarde la escribió
 con la pluma en la mano
 llorando quedó.*

En el segundo cantar
 las buenas tardes daré
 que no me acordé primero
 en el otro que canté.

Ahora, ahora, la traigo yo...

Cómo quieres que te quiera
 si me están a mí queriendo
 las rosas de los rosales
 que por mí se están muriendo.

Ahora, ahora, la traigo yo...

Un galán me dijo ayer
 que si quería ser suya,
 yo le dije: "Caballero,
 mirá qué alta está la luna".

Ahora, ahora, la traigo yo...

Cuanto más hondo está el pozo,
 más clarita sale el agua,
 cuanto más hablo contigo
 más me gustan tus palabras.

Ahora, ahora, la traigo yo...

Para tocar el tambor
 no quiero más compañía
 que la que tengo a mi lado
 que es una flor escogida.

Ahora, ahora, la traigo yo...

La despedida les doy,
 la despedida voy dando,
 y con esta despedida
 nos despedimos cantando.

Ahora, ahora, la traigo yo...

La jotita aragonesa [BU/ined./04/15]

Población de Arreba

$\text{♩} = 80$

Pa-ra qué quie-res el pe - lo _____ si no le sa-bes pei - nar _____

pa-ra qué quie-res a-mo - res _____ si no les sa-bes a - mar. _____ *La jo-ti-ta-a-ra-go-*

ne - sa _____ a-dón-de la has a-pren - di - do _____ a la-ri-lli-ta del E - bro _____ ya la

som-bra de un o - li - vo. _____

Para qué quieres el pelo
si no le sabes peinar,
para qué quieres amores
si no les sabes amar.

*La jotita aragonesa
a dónde la has aprendido
a la orillita del Ebro
y a la sombra de un olivo.*

A la entrada de este pueblo
hay un árbol con cien hojas
y a la salida hay un chico
que no le quieren las mozas.

La jotita aragonesa...

El día que nací yo
nacieron todas las flores
y por eso me pusieron
María de los Dolores.

La jotita aragonesa...

Allá va la despedida
no se la quisiera dar
porque me ha gustado mucho
este modo de cantar.

La jotita aragonesa...

TEXTOS DE RECAMBIO

Para trigo Villarcayo,
para vino La Ribera,
para mocitos y mozas
frescos? Población de Arreba.

La jotita aragonesa...

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con condición,
que lo tuyo ha de ser mío
y lo mío tuyo no.

La jotita aragonesa...

A la entrada de este pueblo
lo primero que se ve
son las ventanas abiertas
y las camas por hacer.

La jotita aragonesa...

Dices que me quieres mucho
y es mentira, que me engañas
en un corazón tan triste
no pueden caber dos almas.

La jotita aragonesa...

Ya no va la niña [BU/ined./03/04]

Pesadas de Burgos

♩. = 76

Ya no va la ni-ña por a-gua a la fuen - te, — ya no va la ni-ña ya no se di-
 vier - te ya no va la ni-ña por a-gua al a - rro - yo, — ya no va la ni-ña ya no tie-ne
 no - vio. *FIN* Si quie - res que va - yaa ver - te — e - cha a tu pe - rro ca - de - na — que
 me la - dra cuan - do voy — a re - ci - tar - te mo - re - na. *D.C. a FIN*

Ya no va la niña
 por agua a la fuente,
 ya no va la niña
 ya no se divierte,
 ya no va la niña
 por agua al arroyo,
 ya no va la niña
 ya no tiene novio.

Si quieres que vaya a verte,
 echa a tu perro cadena
 que me ladra cuando voy
 a recitarte, morena.

Ya no va la niña...

Que no te puedo olvidar, mi vida [BU/ined./03/30B]

Puentedura

B $\text{♩} = 69$

En Tor-due-les hay un ár - bol ay le le le - le-re ay le le le - le-re__

yen Quin-ta - ni - lla las ho - jas ay le le le - le-re ay le le le - le-re__

yen el pue-blo Puen-te - du - ra__ ay le le le - le-re ay le le le - le-re__

la sal de mo-zos y mo - zas ay le le le - le-re ay le le le - le-re__

Que no te pue-dool-vi - dar mi vi - da, que no te pue-dool-vi - dar mia vi - da,

que no te pue-dool-vi - dar mi vi - da, que me tie-nes ro-ba - di-tael al - ma.

En Tordueles hay un árbol, **ay lelelelere ay lelelelere**,
 y en Quintanilla las hojas, **ay lelelelere ay lelelelere**,
 y en el pueblo Puentedura **ay lelelelere ay lelelelere**,
 la sal de mozos y mozas **ay lelelelere ay lelelelere**.

Que no te puedo olvidar, mi vida,
que no te puedo olvidar, mi alma,
que no te puedo olvidar, mi vida,
que me tienes robadita el alma.

Tengo un as, tengo un dos, tengo un tres [LE/ined./03/11]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 76$

Su - bial cie - lo por un hi - lo y ba - jé por un bo - tón, hay

u - naes-tre-llaen el cie - lo que me ro-bael co - ra - zón. Ten - goun

as, ten-goun dos ten-goun tres, ten-goun cua-tro, un cin-co yun se - is, ten-goun

sie - te, la so - tael ca - ba - llo, ten-goun rey con laes - pa - daen la

1. ma - no. Ten - goun ma - no. 2.

Subí al cielo por un hilo
y bajé por un botón,
hay una estrella en el cielo
que me robó el corazón.

*Tengo un as, tengo un dos, tengo un tres,
tengo un cuatro, un cinco y un seis,
tengo un siete, la sota, el caballo,
tengo un rey con la espada en la mano.*

Ayer me dijiste que hoy
y hoy me dirás que mañana
y mañana me dirás
que de lo dicho no hay nada.

Tengo un as, tengo un dos, tengo un tres...

Allá va la despedida
y con ella ea, ea,
que no me crió mi madre
para ser panderetera.

Tengo un as, tengo un dos, tengo un tres...

Que déjame dar un beso [BU/ined./04/12]

Soncillo

$\text{♩} = 104$

De los vein - ti - cua-tro pue - blos _____ que tie - ne Val - de - be -
 za - na _____ de los vein - ti - cua-tro pue - blos _____ Son - ci - llo lle - va la
 fa - ma. _____ *Que dé - ja - me dar un be - so que dé - ja - me - lo dar*
tu ca - ri - ta pa - re - ce a la Vír - gen del Pi - lar.

De los veinticuatro pueblos
 que tiene Valbezana,
 de los veinticuatro pueblos
 Soncillo lleva la fama.

*Que déjame dar un beso,
 que déjame lo dar,
 tu carita parece
 a la Virgen del Pilar.*

Nuera eres, y suegra serás [BU/ined./02/38A]

Ahedo del Butrón

A

To-das las sue-gras son bru-jas que lo di-ce el re-por - to - rio que hacen pa-sar a las nue-ras las pe -
 nas del pur-ga - to - rio. Nu - e - ra e - rás y sue - gra se - rás con la
 va - ra que mi - des de mí vi - vi - rán.

Todas las suegras son brujas,
 que lo dice el repertorio
 que hacen pasar a las nueras
 las penas del purgatorio.

*Nuera eres y suegra serás
 con la vara que mides
 de mí vivirán.*

Oiga usted, señor platero [BU/MTCL/02/13]

Población de Arreba

Ya te he di-cho mo-zo ja - que__ que por mi ca - lle no su - bas,__
 que se cri - an u - vas ver - des__ y pa - ra - ti__ no ma - du - ran__
 Oi - gaus - ted, se - ñor pla - te - ro,__ cuán - ta pla - ta es me - nes - ter__
 pa - ra lo - grar el be - si - to__ de la - bios dey - na mu - jer.

Ya te he dicho mozo jaque
que por mi calle no subas,
que se crían uvas verdes
y para ti no maduran.

*Oiga usted, señor platero,
cuánta plata es menester
para lograr el besito
de labios de una mujer.*

Para qué me das el sí
para luego darme el no,
para dejarme en la calle
y en la calle estaba yo.

Oiga usted, señor platero...

Una despedida sola
dicen que no vale nada
y por eso, vida mía,
te la doy acompañada.

Oiga usted, señor platero...

Allá va la despedida
envuelta en una avellana
que no quiero cantar más
porque no me da la gana.

Oiga usted, señor platero...

Yo la vi y ella me miraba [BU/ined./04/16]

Población de Arreba

$\text{♩} = 80$

Man-za - ni - ta co - lo - ra - da ___ có - mo no te ___ caes al
sue - lo ___ to - da mi vi - da hean - da - do ___ por al - can - zar ___ tey no
pue - do. Yo la vi ye - lla me mi - ra - ba yen la ma - no lle - va - bay - na ja - rra yo la
vi ye - lla me mi - ró ___ yen la ma - no lle - va - bay - na flor. ___

Manzanita colorada
cómo no te caes al suelo,
toda mi vida he andado
por alcanzarte y no puedo.

*Yo la vi y ella me miraba
y en la mano llevaba una jarra,
yo la vi y ella me miró
y en la mano llevaba una flor.*

Para trigo Villarcayo,
para vino La Ribera,
para mocitos y mozas,
los de Población de Arreba.

Yo la vi y ella me miraba ...

A la entrada de este pueblo
hay un árbol con cien hojas
y a la salida hay un chico
que no le quieren las mozas.

Yo la vi y ella me miraba...

¿Para qué quieres reloj
si no sabes darle cuerda?,
¿para qué quieres mujer
si no sabes mantenerla?

Yo la vi y ella me miraba...

Este pandero que toco
tiene veinticinco sonos,
veinticinco puñaladas
merecen algunos hombres.

Yo la vi y ella me miraba...

Dices que me quieres mucho
y es mentira, que me engañas
en un corazón tan triste
no pueden caber dos almas.

Yo la vi y ella me miraba...

Eche usted, morena [AV/ined./03/01]

Cebberos

$\text{♩} = 69$

Vie - ne gen-te de la ra - dio _____ in - vi-taos por la ron - da - lla _____

si no pa - gas u - na ron - da _____ es - ta gen - te no se ca - lla. *Ye-cheys-ted, mo -*

re - na, mo - re - na cheys - ted, e - cheys-ted mo - re - na, yho - jas de lau - rel. _____

Viene gente de la radio
 "invitaos" por la rondalla,
 si no pagas una ronda
 esta gente no se calla.

*Y eche usted, morena,
 morena, eche usted,
 eche usted, morena,
 y hojas de laurel.*

Anda, dile a tu madre [BU/ined./02/38B]

Ahedo del Butrón

♩. = 76

B

Có-mo quie-res que te can-te y que te mues-tre ca - ri-ño

si cuan-do voy a tu ca - sa ri-ñen tus pa - dres con - mi - go. *An-da*

di - leg tu ma - dre que si quié que si quié que la me - taen la ca - ma y laa -

rras - que los pies y laa - rras - que los pies y laa - rras - que los pies, an - da

di - leg tu ma - dre que si quié que si quié.

Cómo quieres que te cante
y que te muestre cariño
si cuando voy a tu casa
riñen tus padres conmigo.

*Anda, dile a tu madre
que si quié, que si quié,
que la meta en la cama
y la arrasque los pies,
y la arrasque los pies
y la arrasque los pies
anda, dile a tu madre
que si quié, que si quié.*

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con el ajuste
de que tú no hables con nadie
y yo con el que me guste.

Anda, dile a tu madre...

Una mora me enamora
una cristiana me dice
que no me case con ella
hasta que no se bautice.

*Con el sí de mi madre
qué contento te vas,
pero no con el mío,
ese no lo verás,
ese no lo verás,
y ese no le has de ver,
más allá de Cabañas
tengo yo mi querer.*

Las calabazas de este año
no florecen en enero,
florecen en los bolsillos
de los chicos postineros.

Anda, dile a tu madre...

Cómo quieres que te quiera
y que ponga el amor en ti
si eres como la veleta
tan pronto aquí como allí.

Anda, dile a tu madre...

Al agudillo, madre [BU/ined./02/33]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 84$

Có-mo quie-res que te quie-ra _____ y que te muestre ca - ri - ño _____

si cuan-do voy a tu ca - sa _____ ri-ñen tus - pa - dres con - mi-go. *Al a -*

gu-di-llo, madre, al a - gu - di-llo _ u - na pul-ga sal-tan-do rom-pióun la - dri-llo _ rom-pióun

la-dri-llo, ni-ña, rom-pióun la - dri-llo, al a - gu-di-llo, ma-dre, al a - gu - di-llo. _____

Cómo quieres que te quiera
y que te muestre cariño
si cuando voy a tu casa
ríen tus padres conmigo.

*Al agudillo, madre,
al agudillo,
una pulga saltando
rompió un ladrillo,
rompió un ladrillo, niña,
rompió un ladrillo,
al agudillo, madre,
al agudillo.*

Con el sí de mi madre [BU/ined./02/28]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 76$

Com-pa-ñe-ro si te vas _____ des-pí-de-me en el ca-mi-no _____

y si no tie-nes pa-pel _____ en un hi-la-di-llo fi-no. _____

A-yer me di-jis-te que hoy _____ y hoy me di-ces que ma-ña-na _____ y ma-ña-na me di-

rás _____ que de lo ha-bla-do no hay na-da. _____ *Con el sí de mi ma-dre qué con-*

ten-to te vas _ pe-ro no con el mí-o que es-te no lo ve-rás es-te no lo ve-rás _ es-te

no lo has de ver _ más a-llá de Ca-ba-ñas ten-go yo mi que-rer. _____

Compañero, si te vas
despídeme en el camino,
y si no tienes papel
en un hiladillo fino.

Ayer me dijiste que hoy
y hoy me dices que mañana
y mañana me dirás
que de lo hablado no hay nada.

*Con el sí de mi madre
qué contento te vas,
pero no con el mío,
que este no lo verás,
este no lo verás,
este no lo has de ver,
más allá de Cabañas
tengo yo mi querer.*

Con un pañuelo [PA/ined./02/35]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 92$

Si quie-res que te quie-ra ra-mi-to ver - de, _____ si quie-res que te
 quie-ra has de que-rer - me. *Con un pa-ñue - lo quee-lla lle-va - ba, quee-ra de se -*
da quee-na-mo-ra - ba.

Si quieres que te quiera
 ramito verde,
 si quieres que te quiera
 has de quererme.

*Con un pañuelo
 que ella llevaba
 que era de seda
 que enamoraba.*

Una vez que te quise
 fue por el pelo,
 y ahora que estás pelona
 ya no te quiero.

Con un pañuelo...

Los amores de Paco
 me vuelven loca,
 yo por Paco me muero
 y Paco por otra.

Con un pañuelo...

Amante por amante,
 dueño por dueño,
 no hay amor en el mundo
 como el primero.

Con un pañuelo...

A la puerta llaman [BU/ined./04/20]

Población de Arreba

$\text{♩} = 88$

En el al-mor-zar se ha di-cho que las chi-cas son bo - rra-chas
al - gu-na za-pa-ras - tro-na que se me-een-los za - pa-tos. *A la puer-ta*
lla-man ba - jag ver quién es es un ma - ri - ne - ro ma-dre
que me vie - neg pre - ten - der mán-da-lo que su - ba que lo quie-ro ver.

En el almorzar se ha dicho
que las chicas son borrachas,
alguna zaparrastrona
que se mee en los zapatos.

*A la puerta llaman,
baja a ver quién es,
es un marinero, madre,
que me viene a pretender,
mándalo que suba
que lo quiero ver.*

Eche usted, eche usted [LE/ined./04/03]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 88$

De dos lu - ce - ros her - mo - sos___ no téen el cie - lo la fal - ta___ e -
 sos dos lu - ce - ros ni - ña___ los he vis - to yo en tu ca - ra. *E - cheys -*
*ted e - cheys - ted e - cheys - ted*___ a - re - ni - llas en un de - lan - tal___ e - cheys -
*ted, e - cheys - ted e - cheys - ted*___ ahí le van ahí le van ahí le van.

De dos luceros hermosos
 noté en el cielo la falta,
 esos dos luceros niña
 los he visto yo en tu cara.

*Eche usted, eche usted,
 arenillas en un delantal,
 eche usted, eche usted, eche usted,
 ahí le van, le van, le van.*

Anda diciendo tu madre
 que yo para ti soy poco,
 iremos a la alameda
 y cortaremos un chopo.

Eche usted, eche usted...

Si te toca te esquilas [SA/ined./01/18B]

Peñaparda

♩. = 72

B

El pan-de-ro que yo to - co__ le ten-go dea-brir - los a - ros que
 mehandi - cho quees - tá den - tro__ yun sol - da - di - toa - lo - ja - do__ Si te
 to - ca tees - qui - las que te tie - nes que ir a co - mer las a - lu - bias yo me que - da - reg - qui yo me
 que - da - reg - qui yo me que - da - reg - qui si te to - ca tees - qui - las que te tie - nes que ir.

El pandero que yo toco
 le tengo de abrir los aros
 que me han dicho que está dentro
 y un soldadito alojado.

*Si te toca te esquilas
 que te tienes que ir
 a comer las alubias
 yo me quedaré aquí,
 yo me quedaré aquí,
 yo me quedaré aquí,
 si te toca te esquilas
 que te tienes que ir.*

"El Sindo" [SA/ined./02/11]

Retortillo

♩. = 72

Con la ca-de-nay la gai-ta y la ban-da de cha-rol

en-ga-ñas-tes a la Lui-sa pe-ro-a la Gon-za-la - no. Ye-ra ver-dad,

ye-ra ver-dad de que Sin-dog la no-via la tie-ne-em-ba-ra-zá.

Con la cadena y la gaita
y la banda de charol
engañastes a la Luisa
pero a la Gonzala no.

*Y era verdad,
y era verdad
de que Sindo a la novia
la tiene embarazá.*

Anda, mandilona [BU/MTCL/02/17]

Población de Arreba

$\text{♩} = 69$

An - da di - cien - do tu ma - dre ___ que yo pa - ra - ti soy po - co, ___

i - re - mos a laa - la me - da ___ y cor - ta - re - mos un cho - po. An - da, man - di -

lo - na, re - có - ge - teg - se pa - ñue - lo que ya sa - bes que es de se - da y log - rras - tras por el

sue - lo. ___ Si log - rras - tro que log - rras - tre ___ que a mí lo mis - mo me

da. ___ An - da man - di - lo - na, re - có - ge - teg - se pa - ñue - lo que ya sa - bes que es de

se - da y log - rras - tras por el sue - lo. ___

Anda diciendo tu madre
que yo para ti soy poco,
iremos a la alameda
y cortaremos un chopo.

*Anda, mandilona,
recógete ese pañuelo,
que ya sabes que es de seda
y lo arrastras por el suelo.
Si lo arrastro, que lo arrastre,
que a mí lo mismo me da.
Anda, mandilona,
recógete ese pañuelo,
que ya sabes que es de seda
y lo arrastras por el suelo.*

Dicen que te has echao otro,
no me da pena, maldita,
que la mancha de la mora
con otra verde se quita.

Anda, mandilona...

Túmbala, tumba [ZA/ined./01/15]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 80$

Túm - ba - me - la en el sue - lo y bien tum - ba - da y des - pués que la
 tum - bes no va - le - na - da. Túm - ba - la tum - ba túm - ba - la ya túm - ba - la
 tum - ba túm - ba - me - la.

Túmbamela en el suelo
 y bien tumbada
 y después que la tumbes
 no vale nada.

*Túmbala, tumba,
 túmbala ya,
 túmbala, tumba,
 túmbamela.*

Y después de tumbada
 levántala
 que si viene su madre
 te reñirá.

Túmbala, tumba...

Cómo quieres que te ame
 si no te veo;
 el amor por los ojos
 entra primero.

Túmbala, tumba...

Que quieran tus padres [ZA/MTCL/04/19]

Ungilde

A - yer tar-deen el pa - se - o _____ u - na ro - si - taen - con - tré _____

_____ y en el me - dio de la ro - sa _____ y el re - tra - to de Jo - sé. *Que quie - ran tus*

pa - dres que quie - ran que no con - ti - go ha de ser que con o - tra no, que con o - tra -

no que con o - tra - no que quie - ran tus pa - dres que quie - ran que no. _____

Ayer tarde en el paseo
una rosita encontré,
y en el medio de la rosa,
el retrato de José.

*Que quieran tus padres,
que quieran que no,
contigo ha de ser,
que con otra no,
que con otra no,
que con otra no,
que quieran tus padres
que quieran que no.*

Ya vine al más prado verde
por ver si me consolaba,
que el pino, como era verde,
de verme llorar lloraba.

Que quieran tus padres...

Dices que me querías,
que no me querías, no,
que hallarás otra más rica
pero más honrada no.

Que quieran tus padres...

Los labradores [ZA/ined./03/04]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 88$

Mia-man-te cuan-do se fue me di - jo que no llo - ra - ra
 quee-cha-ra pe-nas al hon - do pe-ro que no leol-vi-
 da - ra. Los la-bra-do - res al me-dio di - a cor-tan la Ro - sa deA-le-jan-dri -
 a deA-le-jan-dri - a ra-mo de flo - res por e - so quie - ro los la-bra-do -
 res.

Mi amante cuando se fue
 me dijo que no llorara,
 que echara penas al hondo
 pero que no le olvidara.

*Los labradores al mediodía
 cortan la Rosa de Alejandría,
 de Alejandría ramo de flores,
 por eso quiero los labradores.*

Morenita tie' que ser
 la tierra para garbanzos,
 el hombre para ser bueno
 ha de ser molido a palos.

*Los labradores en el verano
 cogen el bieldo, limpian el grano,
 limpian el grano, ramo de flores,
 por eso quiero los labradores.*

Morenita tie' que ser
 la tierra para dar trigo,
 la mujer para ser buena
 ha de tener buen marido.

Los labradores en el verano...

Quisiera verte y no verte,
 quisiera amarte y no amarte,
 quisiera pegarte un tiro
 y no quisiera matarte.

Los labradores en el verano...

Las estrellitas del cielo
 brillan con tal claridad,
 cuántas noches de fatiga
 las he querido contar.

Los labradores en el verano...

Amor, amor [ZA/MTCL/07/12]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 92$

Chi-qui - ti - na, chi-qui - ti - na___ co-moungra - no de ce - ba - da___

lo que tie - nes de chi - qui - ta___ lo tie - nes de re - sa - la - da. *A - mor, a -*

mor mehas ol - vi - da - do a lo me - jor, a lo me - jor qui - sie - ra sa -

ber el có - mo *ye!* cuán - do *ye!* có - moy por qué. ___

Chiquitina, chiquitina
como un grano de cebada,
lo que tienes de chiquita
lo tienes de resalada.

Amor, amor,
me has olvidado
a lo mejor,
a lo mejor, quisiera saber
el cómo y el cuándo
y el cómo y por qué.

Por esta calle me voy,
por la otra me doy la vuelta,
la dama que bien me quiera
me tenga la puerta abierta.

Amor, amor...

Dicen que el amor no prende
con grillos ni con cadenas,
a mí preso me han tenido
los ojos de una morena.

Amor, amor...

Ay de mí que la perdí
la gracia de cantadora,
ay de mí que la perdí
en el monte siendo pastora.

Amor, amor...

Ay de mí que siendo niña
perdí el respeto a mis padres
quién me ha de barrer ahora
con los "si tú no me vales".

Amor, amor...

Adiós, que me voy del mundo
del mundo no quiero nada
quiero morir solterita
y llevar ramo de palma.

Amor, amor...

Estando el barbero [LE/MTCL/03/24]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 88$

Las cor - ti - nas de tu ca - sa son de ter - cio-pe-lo ne - gro, en - tre
 cor - ti - nay cor - ti - na tu ca - ra pa-re-ceyn cie - lo. *Es-tan-do el bar - be-ro en su bar-be-*
ri-a, al son de gui - ta - rra can-ta-bay de - ci - a, can-ta-bay de - ci - a guar-da-bay com -
pás, di-me ma - ri - ne - ro di-me dón-de vas.

Las cortinas de tu casa
 son de terciopelo negro,
 entre cortina y cortina
 tu cara parece un cielo.

*Estando el barbero
 en su barbería,
 al son de guitarra
 cantaba y decía,
 cantaba y decía
 guardaba el compás,
 dime marinero,
 dime dónde vas.*

La luna va por los altos
 el aire la bambolea,
 puedes darte por dichosa
 voy a cantar la primera.

Estando el barbero..

Que soy morena [LE/ined./04/09]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 88$

Las mo-re-nas hi-zo Dios _____ las blan-cas hi-zoun pla - te - ro _____

_____ las co-lo-ra-das un sas - tre _____ ya - ti tehizoun car-pin - te - ro. *Que soy mo-*

re - na bien lo se yo _____ re-sa-la-di - na di-ces miq - mor, que de lo blan-co se sa-leq

cam-po lo lle-vaq ai - rey lo que-maq sol. _____

Las morenas hizo Dios,
 las blancas hizo un platero,
 las coloradas un sastre
 y a ti te hizo un carpintero.

*Que soy morena,
 bien lo sé yo,
 resaladina
 dices mi amor,
 que de lo blanco
 se sale al campo
 lo lleva el aire
 y lo quema el sol.*

El día que nació yo,
 qué planeta reinaría
 y donde quiera que voy,
 llevo una estrella de guía.

Que soy morena...

El día que yo nació,
 nacieron todas las flores
 y en la pila del bautismo
 cantan los dos ruiseñores.

Que soy morena...

Que sí que sí [LE/MTCL/09/02]

Castrocalbón

♩. = 92

De la ra - iz del o - li - vo__ na - ció mi ma-dre__ gi - ta - na__

__ y yo co-mo soy su hi - ja__ ven - go de la mis - ma ra - ma. *Que sí que*

sí__ que no que no por a-guaal ca - ño__ ya no voy, no, ya no voy, no, ya no voy

más, por a-guaal ca - ño de la so - le - dad.

De la raíz del olivo
nació mi madre gitana
y yo como soy su hija
vengo de la misma rama.

*Que sí, que sí,
que no, que no,
por agua al caño
ya no voy, no,
ya no voy, no,
ya no voy más,
por agua al caño
de la soledad.*

Cómo quieres que te quiera
si todo el mundo lo sabe,
tienes el pleito perdido
quieres que yo te lo pague.

*Que no ha venido,
que va a venir
por la carretera
el ferrocarril,
el ferrocarril,
la autoridad,
que no ha venido,
que viene ya.*

Dicen que no la hay, no la hay,
dicen que no la hay, ninguna,
dicen que no la hay, no la hay,
carita como la tuya.

Que sí, que sí...

Me llamaste pera pobre,
calla manzana podrida,
la pera pobre se come
y la manzana se tira.

Que no ha venido...

Anda, dile a tu madre [BU/ined./02/27]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 84$

Ya la no-via de mi no-vio ____ ya la no-via de mi no-vio ____

la qui-sie-ra co-no-cer ____ pa-ra de-cir-lea la ca-ra ____ qué gol-

fo se ____ lle-vaus - ted ____ pa-ra de cir-lea la ca-ra ____ qué gol-

fo se ____ lle-vaus - ted. ____ An-da dí-leg tu ma-dre que si quié que si quié que la

me - taen la ca - may teg - rras - que los pies y teg - rras - que los pies ____ y lag -

rras - que los pies ____ an - da dí - leg tu ma - dre que si quié que si quié.

Y a la novia de mi novio
la quisiera conocer
para decirle a la cara
qué golfo se lleva usted.

*Anda, dile a tu madre
que si quié, que si quié
que la meta en la cama
y te arrasque los pies
y te arrasque los pies
y la arrasque los pies
anda, dile a tu madre
que si quié, que si quié.*

Maruxiña remenda el refaixo [ZA/ined./02/34]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 84$

Pen - sa - baꞤ ton - to pen - sa - ba ___ que yo por - él ___ me mo -
 rí - a ___ y loꞤs-ta-baꞤn - tre-te - nien - do ___ mien - tras queꞤl o - tro ve -
 ní - a. *Ma - ru - xi - ña re - men-daꞤl re - fai - xo ___ que-lo lle-vas*
 ra - to por ri - bay por bai - xo por ri - ba por - bai - xo por ri - bay por
 bai - xo ___ *Ma - ru - xi - ña re - men-daꞤl re - fai - xo. ___*

Pensaba el tonto, pensaba
 que yo por él me moría
 y lo estaba entreteniéndolo
 mientras que el otro venía.

*Maruxiña, remenda el refaixo
 que lo llevas roto por riba y por baixo,
 por riba y por baixo,, por riba y por baixo,
 Maruxiña, remienda el refaixo.*

Al otro lado del mar
 oí cantar la xerena,
 ¡válgame Dios, cómo canta
 una cosa tan pequeña!

Maruxiña, remenda el refaixo...

Por quererte olvidé a Dios,
 mira qué gloria perdí,
 y ahora me voy quedando
 sin Dios, sin gloria y sin ti.

Maruxiña, remenda el refaixo...

Los ratones / Ay papá que no voy a la escuela [ZA/ined./06/28]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 88$

[... — ...] u-na tía gua-pa — é - cha - te a dor-mir con e - lla — de
 ca - ma se equi-vo - có — y se cae en la ca - rre - te - ra. Los ra -
 to - nes, ra - to - nes, ra - to - nes — los ra - to - nes mal - di - tos de Dios, — han ro -
 i - do han ro - i - do han ro - i do — la co - ro - na del hi - jo de Dios. —

(...) una tía guapa,
 échate a dormir con ella
 de cama se equivocó
 y se cae en la carretera.

*Los ratones, ratones,
 los ratones malditos de Dios
 han roído, han roído, han roído
 la corona del hijo de Dios.*

Échate por fin a andar
 y (...) con un joyero
 toda la noche me retuvo
 esperando un (...) nuevo.

*Ay papá, que no voy a la escuela,
 ay papá, que no sé la lección,
 ay, papá, que me riñe el maestro,
 ay, papá, que no voy, que no voy.*

Rosita de mayo [PA/MTCL/07/07]

Rebanal de las Liantas

$\text{♩} = 96$

Pa-ra ma-yo pa-ra ma - yo _____ cuan-do los lin-dos co - lo-res _____
 cuan-do los ro - sa - les na - cen _____ y los cam-pos e - chan flo-res. *Ro-si-ta de*
ma-yo por ve - nir te a ver la guar-dia de a - sal - to me qui-so pren - der. _____

Para mayo, para mayo,
 cuando los lindos colores,
 cuando los rosales nacen
 y los campos echan flores.

*Rosita de mayo
 por venirme a ver
 la guardia de asalto
 me quiso prender.*

Todos los que cantan bien
 beben vino y aguardiente,
 y yo como canto mal
 bebo agua de la fuente.

Rosita de mayo...

Todos los que cantan bien
 se asoman a tu ventana,
 y yo como canto mal,
 me voy contigo a la cama.

Rosita de mayo...

Ayer te quise [LE/ined./01/02]

Villablino

♩. = 80

Des-pe-di-da por un a - ño ___ des-pe-di-da por las flo - res ___

u - na des-pe-di-da so - la ___ tu-ve yo con ___ mis a - mo - res. ___

A-yer te qui - se y hoy nun te quie - ro hoy nun te

quie - ro no meq-co - mo - da ___ no meq-co - mo - da por-que nun

quie - ro por-que nun quie - ro ca-sar-meq - go - ra. ___

Despedida por un año,
despedida por las flores,
una despedida sola
tuve yo con mis amores.

*Ayer te quise
y hoy nun te quiero,
hoy nun te quiero
no me acomoda,
no me acomoda
porque nun quiero
casarme agora.*

Mándame casarme en Veigas
y a mí nun me da la gana
pues las muxeres de Veigas
llevan los hombres al agua.

Ayer te quise...

Adiós amante [LE/ined./01/01C]

Villablino

$\text{♩} = 80$

La bra-ña de buen ver - de nun crí-a cam - po — por - que los bi-cha-
 re - gos la pi-san tan - to. A-diós a-man-te a-diós a - diós a-diós a-man-te del co-ra-
 zón. _____

La braña de buen verde
 nun cría campo
 porque los bicharegos
 la pisan tanto.

*Adiós amante,
 adiós, adiós,
 adiós amante
 del corazón.*

La braña de Buxontes
 si fuera prao
 yo fuera la pastora
 de su ganao.

Adiós amante...

En el lavadero [ZA/ined./04/32]

Ungilde

$\text{♩} = 100$

A-mo-res te-ní-a - yo que me de-cí-an llo-ran-do
 que nun-ca me ol-vi-da-rí-an y me es-ta-ban ol-vi-
 dan-do. En el la-va-de-ro te he vis-to la var y me has pa-re-ci-do se-re-na del
 mar se-re-na del mar, se-re-na del mar, en el la-va-de-ro te he vis-to la
 var.

Amores tenía yo
 que me decían llorando
 que nunca me olvidarían
 y me estaban olvidando.

*En el lavadero
 te he visto lavar
 y me has parecido
 serena del mar
 serena del mar,
 serena del mar,
 en el lavadero
 te he visto lavar.*

A la esquina de mi cuarto
 tengo puesto un San Antonio
 vestido de militar
 y parecido a mi novio.

*A tu puerta, niña
 tengo de poner
 perejil en rama
 y hoja de laurel,
 hoja de laurel,
 ramo de nogal
 y a tu puerta, niña,
 marido verás.*

Anda diciendo tu madre
 que no me quiere por nuera
 ¡qué más quisiera tu madre
 que yo la quisiera a ella

En el lavadero...

Que soy moreno [LE/ined./01/21]

Noceda del Bierzo

$\text{♩} = 80$

An - de mi - sas a la I - gle - sia ___ voy a can - tar - me - na pa - rra ___ pa -
 ra cuan - do va - ya a mi - sa ___ no me dé el sol en la ca - ra. *Que soy mo - re - no bien lo sé*
 yo que de lo blan - co si sa - le al cam - po lo lle - va el ai - rey lo quema el sol y lo mo -
 re - no con ser mo - re no de lo mo - re - no me a - pre - cio yo. ___

Ande misas a la Iglesia
 voy a cantarme una parra,
 para cuando vaya a misa,
 no me dé el sol en la cara.

*Que soy moreno,
 bien lo sé yo,
 que de lo blanco
 si sale al campo
 lo lleva el aire
 y lo quema el sol
 y lo moreno
 con ser moreno
 de lo moreno
 me aprecio yo.*

Estándome yo peinando [LE/ined./02/21]

Benllera

$\text{♩} = 100$

Có-mo quie-res que te quie-ra ___ si me es-tán a mí que-rien - do ___
 las ro-sas de los ro - sa - les ___ que por mí ___ se es-tán mu-rien - do. ___
 Es-tán-do me yo pei - nan - do ___ a la o - ri - lla del mue-lle ba - jó ___
 un ma-ri - ne - ri - llo ma - dre ___ que re - cuer-do de g-mar me de - jó. ___

Cómo quieres que te quiera
 si me están a mí queriendo
 las rosas de los rosales
 que por mí se están muriendo.

*Estándome yo peinando
 a la orilla del muelle bajó,
 un marinerillo, madre,
 que recuerdo de amor me dejó.*

Amores de larga ausencia
 qué malos de olvidar son,
 tienen las raíces muy hondas
 al lado del corazón.

Estándome yo peinando...

Estudí para quererte
 y el cielo me decretó
 que te ibas a casar
 y a los dos nos deparó.

Estándome yo peinando...

Te vi, te amé, te admiré,
 te quise y te di mi alma
 y la tuya era de hierro

al obrar me ignoraba.

Estándome yo peinando...

Tienes pecas en la cara,
 niña no te dé cuidado,
 que mejor parece el cielo
 cuando está muy estrellado.

Estándome yo peinando...

El pañuelo de mi amante
 ni es de lino ni es de seda,
 es de amor apasionado
 bordadito con cautela.

Estándome yo peinando...

Debajo del puente [PA/ined./01/05]

Tremaya

$\text{♩} = 96$

A - quí me pon-goa can - tar _____ a - quí can-to la pri-me-ra _____
 que encan - tan - do la se - gun - da _____ can - ta - ré yo la que quie-ra. *De-ba - jo del*
puen-te llo-ray-na mo - re-na _____ que estáes-pe-ran-doa sug-man - te _____
que have - ni-do de la gue-rra bo - rra-cho, per - di - do y hecho ynca - la - ve - ra. _____

Aquí me pongo a cantar,
 aquí canto la primera,
 que en cantando la segunda
 cantaré yo la que quiera.

*Debajo del puente
 llora una morena
 que está esperando
 a su amante
 que ha venido de la guerra
 borracho, perdido
 y hecho una calavera.*

En el segundo cantar
 las buenas tardes daré
 y me había olvidado
 y del otro que canté.

Debajo del puente...

Este pandero que toco
 en medio tiene un olivo,
 con un letrero que dice
 "Viva quien toca conmigo".

Debajo del puente...

A la entrada de este pueblo
 con las cejas encarnadas
 lo primero que pregunto
 "¿qué ha pasao', ha visto un guarda?"

Debajo del puente...

A la entrada de este pueblo
 lo primero que se ve
 son las ventanas abiertas
 y las camas sin hacer.

Debajo del puente...

Ahí esos dos que lo bailan,
 lo bailan peral en mano,
 saque varita de acebo
 de acebo para dogmarlos.

Debajo del puente...

¿Qué hacen ahí esos mocitos
 que no salen a bailar?
 están mirando a las mozas
 para diva que contar.

Debajo del puente...

Dame las avellanas [PA/ined./04/07]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 104$

No sé si can-te o llo - re _____ de to - do me da do - lor _____

si can - to *si can - to me da en el _____* si llo - ro en el co - ra - zón. *Da - me las a - ve -*

lla - nas bien de mi vi - da que con las a - ve - lla - nas me su - bog - rri - ba me su - bog - rri - ba

ni - ña me ba - jog - ba - jo da - me las a - ve - lla - nas por el tra - ba - jo. _____

No sé si cante o llore
de todo me da dolor,
si canto me da en el alma,
si lloro en el corazón.

*Dame las avellanas,
bien de mi vida,
que con las avellanas
me subo arriba,
me subo arriba,
me bajo abajo,
dame las avellanas
por el trabajo.*

Para cantar y bailar
no pido más compañía
que la que tengo a mi lado
que es Rosa de Alejandría.

Dame las avellanas...

Allá va la despedida,
la que dio Cristo en el pozo,
la que no tenga marido
que se venga con nosotros.

Dame las avellanas...

Dame las avellanas [BU/ined./03/09]

Peñahorada

$\text{♩} = 76$

Da - me las a - ve - lla - nas bien de mi vi - da que me es - tán es - pe -
 ran - do dos a la es - qui - na dos a la es - qui - na ni - ña cua - tro a - rro - yo da - me las a - ve -
 lla - nas pa - ñue - lo y to - do. *FIN* Mo - re - na tie - ne que ser _____ la tie - rra pa - ra ser
 bue - na pa - ra sem - brar y co - ger _____ tri - go ce - ba - day a - ve - na. *D.C. a FIN*

*Dame las avellanas
 bien de mi vida
 que me están esperando
 dos a la esquina,
 dos a la esquina,
 cuatro al arroyo,
 dame las avellanas,
 pañuelo y todo.*

Morena tiene que ser
 la tierra para ser buena,
 para sembrar y coger
 trigo, cebada y avena.

Dame las avellanas...

A la entrada de este pueblo
 lo primero que se ve
 son las mozas despeinadas
 y las calles sin barrer.

Dame las avellanas...

En La Molina está el árbol,
 en Gredilla está la hoja
 y en el pueblo Peñahorada
 la flor de mozos y mozas.

Dame las avellanas...

Allá va la despedida
 metida en una avellana
 que no puedo cantar más
 porque no me da la gana.

Dame las avellanas...

Una habanera [LE/ined./03/04]

Benllera

Sal-gan mo-zos a bai - lar _____ sal-gan los que no han sa - li - do _____
 que va vi-nien-do - la tar - de _____ y ma - ña - na no es do - min - go. U-na ha - ba -
 ne - ra que gua - pa e - ra. _____ A - que - ll a ha - ba - ne - ra ma - dre _____
 que ha ve - ni - do de la Ha - ba - na, qué gua - pa e - ra que bien bai - la - ba. _____

Salgan mozos a bailar,
 salgan los que no han salido
 que va viniendo la tarde
 y mañana no es domingo.

*Una habanera,
 qué guapa era.
 Aquella habanera, madre
 que ha venido de La Habana,
 qué guapa era,
 qué bien bailaba.*

Enterré las ilusiones
 en el golfo del olvido,
 entre los restos salieron
 prueba de haberte querido.

Una habanera...

Al alto cielo subí
 a confesar con un Santo
 de penitencia me dio
 que no te quisiera tanto.

Una habanera...

Despedida y no partida
 tuve anoche con mi amante,
 despedida y no partida
 porque el amor no se parte.

Una habanera...

Que sí que sí [LE/ined./04/43]

Castrocalbón

$\text{♩} = 100$

A - llá-ri - baen a-quel al-to ___ hay un san-ti - to de pie - dra ___

___ con la pi - chi - naen la ma-no ___ ha - ce que me - ay no me-a.

Que sí que sí, que no que no, por a-guaal ca - ño ___ ya no voy yo ya no voy

no, ya no voy más por a-guaal ca - ño de la so - le - dad. ___

Allá arriba en aquel alto
hay un santito de piedra
con la pichina en la mano
hace que mea y no mea.

Que sí, que sí,
que no, que no,
por agua al caño
ya no voy yo,
ya no voy no,
ya no voy más,
por agua al caño
de la soledad.

Andan diciendo los ricos
que van a joder a los pobres,
como pinten las patatas
que nos toquen los cojones.

Que sí, que sí...

No quiere mi madre [LE/ined./04/38]

Castrocalbón

$\text{♩} = 92$



Yo can - tar can - ta - ba bien gra - cia te - ní - a mi bo - ca
 tra - ba - jé en el la - va - de - ro don - de la - va - va la ro - pa. *No quiere mi*
ma - dre que va - ya al mo - li - no que la mo - li - ne - ra me rom - pe el ves - ti - do me rom - pe el ves -
ti - do me rom - pe la sa - ya no quie - re mi ma - dre que al mo - li - no va - ya.

Yo cantar, cantaba bien,
 gracia tenía mi boca,
 trabajé en el lavadero
 donde lavaba la ropa.

*No quiere mi madre
 que vaya al molino,
 que la molinera
 me rompe el vestido,
 me rompe el vestido,
 me rompe la saya,
 no quiere mi madre
 que al molino vaya.*

Si canto me llaman loca,
 si callo disimulada.
 ¿cómo lo haré yo, Dios mío,
 que el mundo no diga nada?

No quiere mi madre...

Dame las avellanas [PA/ined./03/04]

Néstar

$\text{♩} = 80$

Aun-que tus pa-dres me den _____ la mu-lay el ma-cho ro-jo _____

no mehe de ca - sar con - ti - go _____ por - quee - res tuer - ta deyn

o - jo. _____ Da-me las a - ve - lla-nas flor de mi vi - da que meestán es - pe -

ran-do dos a laes - qui - na tres a laes - qui - na cua-trogl a - rro - yo, da - me las a - ve -

lla - nas pa - ñue - loy to - do. _____

Aunque tus padres me den
la mula y el macho rojo,
no me he de casar contigo
porque eres tuerta de un ojo.

*Dame las avellanas
flor de mi vida
que me están esperando
dos a la esquina,
tres a la esquina,
cuatro al arroyo,
dame las avellanas,
pañuelo y todo.*

Arrímate bailador,
arrímate que no pecas
que el que baila y no se arrima
es comer el pan a secas.

Dame las avellanas...

Aquí me pongo a cantar,
no me lo ha mandado nadie,
sólo con la voluntad
que de mi corazón sale.

Dame las avellanas...

Caseme mi madre [PA/ined./04/17]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 96$

Sal - gan mo-zas a bai - lar sal - gan pron-toy den la vuel -
 ta tre - quenbien los pa - li - llos ya to-car la pan - de - re -
 ta. Ca-se-me mi ma-dre con un al - ba - ñil por-queg mi me gus-ta ba-jar y su -
 bir ba-jar y su - bir su-bir y ba-jar; ca-se-me mi ma-dre con un o - fi - cial.

Salgan mozas a bailar,
 salgan pronto y den la vuelta,
 trequen bien los palillos
 y a tocar la pandereta.

*Caseme mi madre
 con un albañil,
 porque a mí me gusta
 bajar y subir,
 bajar y subir,
 subir y bajar,
 caseme mi madre
 con un oficial.*

La pena que por ti pasó
 la fue a llorar a un valle
 y para consuelo llevó
 una piedra de tu calle.

Caseme mi madre...

Me llamaste morenita,
 la culpa tuvo la nieve,
 que nos hizo repartir
 de la blancura que tienes.

Caseme mi madre...

Ermitaño, si vas a la ermita [ZA/ined./02/20]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 76$

Co - ra-zón a - le - o - na - do di - me quién tea - le - o -
 nó u - na ni - ña de quin - cea - ños que de mí see - na - mo -
 ró Er - mi - ta - ño si vas a la er - mi - ta re - co - ge el hi - so - po del a - gua ben -
 di - ta que si va por a - llí el er - mi - ta - ño me la me la me la me la me la en -
 ga - ño.

- Corazón aleonado,
 dime quién te aleonó.
 - Una niña de quince años
 que de mí se enamoró.

*Ermitaño, si vas a la ermita
 recoge el hisopo
 del agua bendita
 que si va por allí el ermitaño
 me la, me la, me la,
 me la, me la engaño.*

Ay, con el ay, ay, ay [PA/ined./04/01 y 03]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 108$

Sial - gún dí - a te qui - se fue por tu pe - lo yaho - ra que lo has cor -
ta - do ya no te quie - ro. Ay con el ay ay ay de bue - nas vi - sio - nes
pa - ra vi - vir pe - nan - do no quie ro q - mo - res.

Si algún día te quise
fue por tu pelo
y ahora que lo has cortado
ya no te quiero.

*Ay, con el ay, ay, ay
de buenas visiones
para vivir penando
no quiero amores.*

La primera no vale
ni la segunda,
la tercera y la cuarta
valen por una.

Ay, con el ay, ay, ay...

La despedida canto
y en ella digo
del galán que me quiere
no me despido.

Ay, con el ay, ay, ay...

Corazón de avellana [PA/ined./04/08]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 92$

En Cer-ve-ra plantó un ra - mo _____ y en Ven-ta - ni - lla las ho - jas _____

_____ en el pue-blo Re - ba - nal _____ los cla-ve-les y las ro - sas. Co-ra-

zón deg-ve-lla - na tie - nen los hom-bres co - ra - zón deg-ve-lla - na yo can - té y llo-ré. _____

En Cervera plantó un ramo
y en Ventanillas las hojas
en el pueblo Rebanal
los claveles y las rosas.

*Corazón de avellana
tienen los hombres,
corazón de avellana,
yo canté y lloré.*

En el segundo cantar
las buenas tardes daré
que no me he acordado antes
en el otro que canté.

Corazón de avellana...

La mi morena que no me aguarde [PA/ined./04/14 y 16]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 96$

Me lla-mas - te fe-ay po - bre en el al - ma lo sen - tí___ si lle-go a
 ser ri-cay gua - pa no me pei - na - ba por ti. ___ La mi mo - re - na que no me g - guar -
 de que vi - vo le - jos y lle - go tar - de.

Me llamaste fea y pobre
 en el alma lo sentí,
 si llego a ser rica y guapa
 no me peinaba por ti.

*La mi morena
 que no me aguarde
 que vivo lejos
 y llego tarde.*

Mocitos de Arbejal,
 mejores en Ventanilla
 y en el pueblo San Martín
 está la mejor cuadrilla.

La mi morena...

Las estrellas he contado
 por ver la que a mí me sigue,
 y a mí me sigue un lucero
 pequeñito pero firme.

La mi morena...

A este bailador que baila
 se le caen los pantalones,
 la culpa la tiene el sastre
 que se los ha hecho grandones.

La mi morena...

Las horas que tiene el día
 las he repartido así,
 nueve soñando contigo
 y quince pensando en ti.

La mi morena...

No te prepares blanca paloma [SA/ined./01/19]

Peñaparda

$\text{♩} = 76$

Ya sue-na la laes-qui-li - na ya vie-nen los a-rrí-e - ros, ya se po-
 nen a bai-lar — las hi-jas del me-so-ne - ro. *No te pre - pa-res blan-ca-pa-*
lo-ma que ya nohay to-ros en Bar-ce - lo-na, nien Bar-ce - lo-na nien 'os lu-
ga-res no te pre - pa-res blan-ca pa - lo-ma que ya nohay to-ros en Bar-ce - lo-na. —

Ya suena la esquilina,
 ya vienen los arrieros,
 ya se ponen a bailar
 las hijas del mesonero.

*No te prepares
 blanca paloma
 que ya no hay toros
 en Barcelona,
 ni en Barcelona
 ni en 'os lugares
 no te prepares
 blanca paloma
 que ya no hay toros
 en Barcelona.*

Ven aquí barquero [ZA/ined./02/33]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 84$

Mo - re - ni - ta mo - re - ni - ta mal ha - lla tu mo - re - nu - ra que ha -
ces mo - rir a los hom - bres sin mal y sin ca - len - tu - ra. Ven a - quí bar -
que - ro ven a - quí mi vi - da ya cor - tar un ra - mo de la ver - deo - li - va de la ver - deo -
li - va del ver - de li - món ven a - quí bar - que - ro de mi co - ra - zón.

Morenita, morenita
malhaya tu morenura,
que haces morir a los hombres
sin mal y sin calentura.

*Ven aquí, barquero,
ven aquí, mi vida,
y a cortar un ramo
de la verde oliva,
de la verde oliva,
del verde limón
ven aquí, barquero
de mi corazón.*

El quererte fue un antojo
y el amarte bobería,
si eres tonto abre los ojos,
despierta si estás dormida.

Ven aquí, barquero...

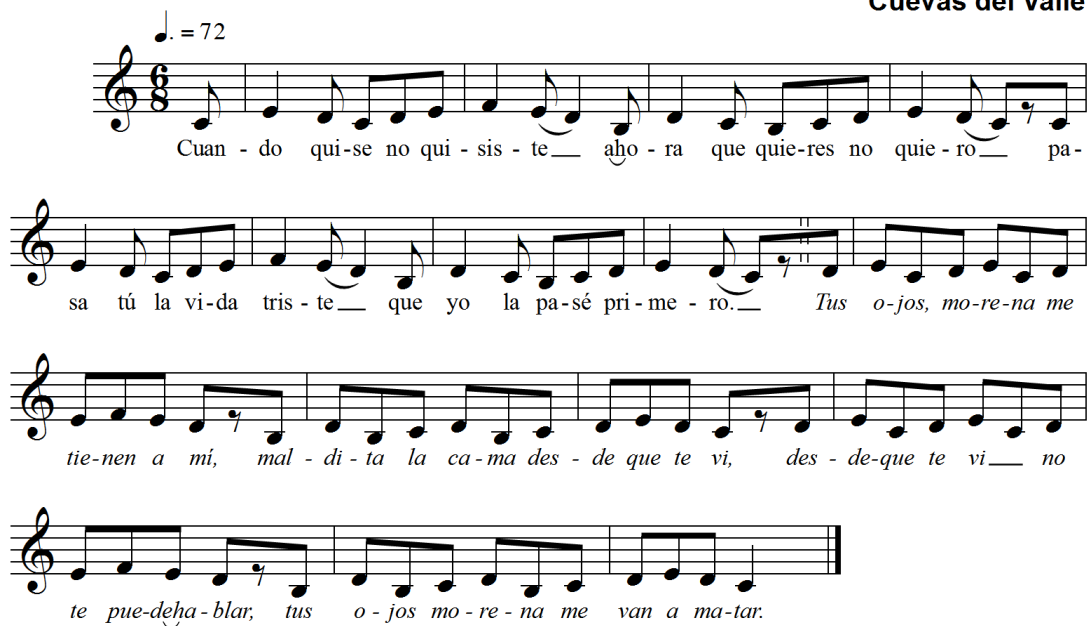
Todos los que bien se quieren
y se encuentran en la calle
se dicen muy bajo adiós,
pa' que no los oiga nadie.

Ven aquí, barquero...

Tus ojos, morena [AV/ined./01/02]

Cuevas del Valle

$\text{♩} = 72$



Cuan - do qui-se no qui - sis - te_ aho - ra que quie-res no quie - ro_ pa -
 sa tú la vi-da tris - te_ que yo la pa-sé pri-me - ro._ *Tus o-jos, mo-re-na me*
 tie-nen a mí, mal - di - ta la ca-ma des - de que te vi, des - de-que te vi_ no
 te pue-deha - blar, tus o - jos mo - re - na me van a ma-tar.

Quando quise no quisiste,
 ahora que quieres no quiero,
 pasa tú la vida triste
 que yo la pasé primero.

*Tus ojos, morena,
 me tienen a mí,
 maldita la cama
 desde que te ví,
 desde que te ví
 no te pude hablar,
 tus ojos, morena,
 me van a matar.*

El día que no la veo
 a mi morena la cara
 parece que estoy "mietido"
 en un pozo de cien varas.

Tus ojos, morena...

En Santa Cruz el buen vino
 y en la sierra la patata,
 en La Cueva buenas mozas
 si no anduvieran descalzas.

Tus ojos, morena...

Allá va la despedida,
 la que le echó la zorra al cuco,
 me han dicho que andas caliente,
 carajo si te barrunto.

(Sin estribillo)

Castellón, Murcia y Alicante [LE/ined./01/09]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 84$

La sor-ti-ja ___ que te di ___ con las tres pie - dras a - zu - les só -
 lo la pu - se tres dí - as ___ sá - ba - do do - min - go y lu - nes Cas-te-
 llón, Mur-cia y A-li - can-te tres dí - as con hoy que no ve - o q mia - man - te tres con
 hoy cua-tro con ma - ña - na me pa - so sin ver - te to - day - na se - ma - na. _____

La sortija que te di
 con las tres piedras azules,
 sólo la puse tres días,
 sábado, domingo y lunes.

*Castellón,
 Murcia y Alicante,
 tres días con hoy
 que no veo a mi amante,
 tres con hoy,
 cuatro con mañana
 me paso sin verte
 toda una semana.*

La sortija que te di,
 ponla en la mano derecha,
 no la traigas al desdén
 que me costó una peseta.

Castellón...

Todos los anoheceres
 salgo por ver si te veo
 porque tú solita eres
 el jardín de mi recreo.

Castellón...

El coño la perra [LE/ined./03/12]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 76$

La cul - pa yo no la pa - go_ la de - fen-saes na - tu - ral ____ aun-
 que la ha te-ni-doa - ta - da_ no me sa-lí-aa-ga - rrar. ____ *El co-ño la pe-rra de*
la tía sa-bel pa - sé por su ca-lle me qui-so mor-der; me qui-so mor-der me
 qui-soa - ga-rrar el co-ño la pe-rra la ten-go ma-tar.

La culpa yo no la pago,
 la defensa es natural
 aunque la ha tenido atada,
 no me salía agarrar.

*El coño la perra
 de la tía Isabel
 pasé por su calle,
 me quiso morder,
 me quiso morder,
 me quiso agarrar,
 el coño la perra
 la tengo matar.*

La perra estaba en la calle
 y a mí me quiso morder,
 yo la cogí por el rabo
 para llevarla ante el juez.

El coño la perra...

Me fui a casa el Alcalde
 para que siga la acción
 que la perra estaba suelta
 y así reconozco yo.

El coño la perra...

El Alcalde ha declarado
 con toda su autoridad,
 usted recoja a la perra
 y aquí se ha acabado ya.

El coño la perra...

Amor, amor [ZA/ined./06/09]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 92$

Pe-que-ñi - tay re-don - di - na ___ co-mo un gra - no de ce -
 ba - da ___ lo que tie-nes de chi - qui - ta ___ lo tie-nes de re - sa -
 la - da. A - mor a - mor me has ol - vi - da - do a lo me - jor, a lo me -
 jor qui - sie - ra sa - ber el có - mo el cuán-do y el có - moy por - qué.

Pequeñita y redondina
 como un grano de cebada,
 lo que tienes de chiquita
 lo tienes de resalada.

*Amor, amor,
 me has olvidado
 a lo mejor,
 a lo mejor,
 quisiera saber
 el cómo y el cuándo,
 y el cómo y por qué.*

Dicen que el amor no ofende
 con grillos ni con cadenas,
 a mi fresco le ha traído
 los ojos de una morena.

Amor, amor...

Por el Ebro abajo va
 una lancha cañonera,
 es la Virgen del Pilar,
 que es la mejor artillera.

Amor, amor...

(...)
 que en el vuelo te cogí,
 si no estás enamorada,
 enamórate de mí.

Amor, amor...

Vengo de pasar a Francia
 a caballo en un (...)
 que dirán los francesanos
 qué caballo más bonito.

Amor, amor...

Ay papá que no voy a la escuela [ZA/MTCL/05/02]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 88$

A-yer tar-de fui al huer-to me pu-se las za-pa-ti-llas
 las ro-sas y los cla-ve-les me rom-pie-ron la pe-ri-lla. Ay pa-
 pá que no voy a laes-cue-la, ay pa-pá que no sé la lec-ción, ay pa-
 pá que me ri-ñe el ma-es-tro ay pa-pá que no voy que no voy.

Ayer tarde fui al huerto,
 me puse las zapatillas,
 las rosas y los claveles
 me rompieron la perilla.

*Ay, papá, que no voy a la escuela,
 ay, papá, que no sé la lección,
 ay, papá, que me riñe el maestro,
 ay, papá, que no voy, que no voy.*

Morenita y agradable
 toda mi vida lo he sido,
 hermosura no tengo,
 que para mí no ha nacido.

Ay, papá, que no voy a la escuela...

Cómo quieres que yo vaya
 a la entrada a Salamanca,
 si me queda en esta tierra
 una chica que me mata.

Ay, papá, que no voy a la escuela...

(...) a la muerte,
 olvídate, prenda mía,
 que no hay andero más fuerte
 para quitarme la vida.

Ay, papá, que no voy a la escuela...

Cómo quieres que vaya [LE/ined./04/39]

Castrocalbón

$\text{♩} = 92$

Ten - go los o - ji - tos pue - tos en un pan - ta - lón de pa - na

en u - nos o - ji - tos ne - gros en un mo - re - no de ca - ra. *Có - mo*

quie - res que va - ya de no - che al mo - ral si me pi - ca - na zar - za que son trai - do - ras que son

trai - do - ras, que son trai - do - ras, có - mo quie - res que va - ya de no - che al mo - ral.

Tengo los ojitos puestos
en un pantalón de pana,
en unos ojitos negros,
en un moreno de cara.

*Cómo quieres que vaya
de noche al moral,
si me pica una zarza
que son traidoras,
que son traidoras,
que son traidoras,
cómo quieres que vaya
de noche al moral.*

Agua arriba van las truchas
hasta llegar a la presa,
cuanto esto (...) hace un hombre
y al poco tiempo le pesa.

Cómo quieres que vaya...

Para cantar viva Castro,
para bailar Villanueva
y para chicas de garbo
(...) a los de la Vega.

*Anda majo, anda majo,
mira p'al hoyo
que la (...) en el baile
ya tiene novio.*

Ayer te quise, hoy no te quiero [LE/ined./03/14]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 76$

¿Có - mo quie-res que te quie - ra___ si no te pue - do que -
rer___ si la ma-dre que tú tie - nes a mí no me pue-de
ver. ___ A-yer te qui-se hoy no te quie-ro tu-vee-se gus-to hoy no lo
ten-go, hoy no lo ten-go, hoy no lo ten-go, a-yer te qui-se, hoy no te quie-ro. ___

¿Cómo quieres que te quiera
si no te puedo querer
y la madre que tú tienes
que a mí no me puede ver?

*Ayer te quise,
hoy no te quiero,
tuve ese gusto
hoy no lo tengo,
hoy no lo tengo,
hoy no lo tengo,
ayer te quise,
hoy no te quiero.*

Algún día dije yo
que olvidarte era mi muerte,
ahora lo mismo me da
olvidarte que quererte.

Ayer te quise...

Ayer me dijiste que hoy
y hoy me dirás que mañana
y mañana me dirás
que de lo dicho no hay nada.

Ayer te quise...

Allá va la despedida,
la que me enseñó mi abuela,
en la mesa un jarro vino
y la liebre a la cazuela.

Ayer te quise...

Alpargatillas [PA/ined./04/02]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 96$

A - quí me pon-go a can - tar _____ sin que na - die me lo man - de _____

que soy pe - que - ñi - tay pue - do _ e - char u - na voz al

ai - re. _ Al - par - ga - ti - llas mi - vi - da pon - dré, al - par - ga - ti - llas pa - ra bai - lar bien.

Aquí me pongo a cantar
sin que nadie me lo mande
que soy pequeñita y puedo
echar una voz al aire.

*Alpargatillas,
mi vida pondré,
alpargatillas
para bailar bien.*

En el segundo cantar
las buenas tardes daré
que no me acordé primero
en el otro que canté.

Alpargatillas...

Yo cantares he cantado
y con este ya van tres,
si no lo puedes bailar
a gusto lo dejaré.

Alpargatillas...

Si quieren saber señores
dónde reina la alegría
en el pueblo Rebanal
reina de noche y de día.

Alpargatillas...

Si quieres que tuya sea
haz ennavilla del cielo
y después de ennavillado
tuya seré si yo quiero.

Alpargatillas...

Allá va la despedida,
(...)
porque me ha gustado mucho
ese modo de bailar.

Alpargatillas...

Aquí me pongo a cantar,
aquí canto la primera
que cantando la segunda
cantaré la que yo quiera.

Alpargatillas...

Ay Basilio, Basilio [LE/ined./04/08]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 88$

Ba - si - lio com-próun re - loj y su mu-jer u - na sa - ya

y los hi-jos de Ba - si - lio com - pra - ron u - na gui - ta - rra. Ay Ba-

si - lio, Ba - si - lio, Ba - si - lio es - ta no-che vas a ir a un pre - si - dio.

Basilio compró un reloj
y su mujer una saya
y los hijos de Basilio
compraron una guitarra.

*Ay, Basilio,
Basilio, Basilio
esta noche vas a ir
a un presidio.*

Morena tiene que ser
la tierra para claveles,
morena tiene que ser
la niña y con desdeles.

Ay, Basilio...

Pequeñita me crió mi madre [PA/ined./04/15]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 96$

Las es - tre - llas he con - ta - do ___ por ver la que a mí me si - gue ___
 a mí me si - gue un lu - ce - ro ___ pe - que - ñi - to pe - ro fir - me *Pe - que -*
ñi - ta me cri - ó mi ma - dre ___ pe - que - ñi - ta pe - ro con buen ai - re pe - que -
ñi - ta me la - vo la ca - ra ___ pe - que - ñi - ta pe - ro re - sa - la - da. ___

Las estrellas he contado
 por ver la que a mí me sigue,
 a mí me sigue un lucero,
 pequeñito pero firme.

*Pequeñita me crió mi madre,
 pequeñita pero con buen aire,
 pequeñita me lavo la cara,
 pequeñita pero resalada.*

Arrímate bailador,
 arrímate que no pecas,
 que el que baila y no se arrima
 y se come el pan a secas.

Pequeñita me crió mi madre...

Calle arriba, calle abajo
 y andas con una morena,
 tú te rompes los zapatos
 y otro galán se la lleva.

Pequeñita me crió mi madre...

Me llamaste pobre y fea,
 descolorida y cobarde,
 vale más la mía alegría
 que los bienes de tu padre.

Pequeñita me crió mi madre...

Cuando paso por tu puerta
 y no te veo, bien mío,
 digo yo a mi corazón
 aquí estaba tu cariño.

Pequeñita me crió mi madre...

Morenita me crió mi madre [PA/MTCL/08/18]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 92$

Ca-llea-ri-ba ca-llea - ba - jo — yan-das con u - na mo - re - na, —
 tú te rom-pes los za - pa - tos — yo-tro ga-lán se la lle-va. *Mo-re - ni - ta me cri - ó mi*
ma - dre — mo - re - ni - ta pe - ro co-mo el ai - re mo - re - ni - ta me la - vo la
ca - ra — mo - re - ni - ta pe - ro re - sa - la - da. —

Calle arriba, calle abajo
 y andas con una morena,
 tú te rompes los zapatos
 y otro galán se la lleva.

*Morenita me crió mi madre,
 morenita pero como el aire,
 morenita me lavo la cara,
 morenita pero resalada.*

Me llamaste pobre y fea,
 descolorida y cobarde,
 vale más la mi alegría
 que los bienes de tu padre.

Morenita me crió mi madre...

Cuando paso por tu puerta
 y no te veo bien mío,
 digo yo a mi corazón
 aquí estaba tu cariño.

Morenita me crió mi madre...

Morenuca me crió mi madre [PA/ined./01/03]

Tremaya

$\text{♩} = 96$

A - quí me pongoa can - tar a - quí can - to la pri - me - ra,
 que can - tan - do la se - gun - da, can - ta ré yo la que quie - rà. *Mo - re -*
nu - ca me cri - ó mi ma - dre mo - re - nu - ca pe - ro conbuen ai - re.

Aquí me pongo a cantar,
 aquí canto la primera,
 que cantando la segunda,
 cantaré yo la que quiera.

*Morenuca me crió mi madre,
 morenuca pero con buen aire.*

No sé qué cantares canté,
 todos se me han olvidado
 y me traes a la memoria
 tú eres un lucero claro.

Morenuca me crió mi madre...

Tremaya no ya no reluce
 porque no tiene balcones
 pero tiene unos mozucos
 que roban los corazones.

Morenuca me crió mi madre...

Si quieren saber señores
 dónde son las tocadoras,
 donde se apita con leña
 y se barre con la escoba.

Morenuca me crió mi madre...

La despedida a la una,
 la despedida a las dos,
 a las tres la despedida
 y a las cuatro se acabó.

Morenuca me crió mi madre...

La vi llorando [SA/ined./03/16]

Peñaparda

$\text{♩} = 66$

A la u-na te ron-do por - que a las do - ce — tie - nes u - na ve -
 ci - na que — me co - no - ce. La — vi llo - ran-do, — la vi llo - ran-doy
 di - je, ¿por quién sus - pi - ras? — ten - go el a mor sol - da-do le — voy llo -
 ran-do la — des-pe - di-da, — la des-pe - di-does cor-ta laqu - senciões lar - ga —
 da - me nue - vas que vie - ne mia - mor ma - ña-na, la — voy llo - ran-do. —

A la una te rondo
 porque a las doce
 tienes una vecina
 que me conoce.

*La vi llorando,
 la vi llorando y dije:
 - ¿por quién suspiras?
 - Tengo el amor soldado,
 le voy llorando la despedida.
 La despedida es corta,
 la ausencia es larga,
 dame nuevas que viene
 mi amor mañana,
 la voy llorando.*

Hasta los picos [PA/ined./02/04]

Arbejal

$\text{♩} = 92$

A - quí me pon-go a can - tar so - la va - cí - ay sin mie - do
 el que no tie - ne de - li - to no le lle - van pri - sio - ne -
 ro Has - ta los pi - cos de tus e - na - guas te van di - cien - do que no me
 va - ya Que no me va - ya que me es - té - qui - y has - ta la fe - ria del mes de abril

Aquí me pongo a cantar
 sola, vacía y sin miedo,
 el que no tiene delito
 no le llevan prisionero.

*Hasta los picos
 de tus enaguas
 te van diciendo
 que no me vaya,
 que no me vaya,
 que me esté aquí
 y hasta la feria
 del mes de abril.*

Si quieren saber señores
 dónde reina la alegría,
 en el pueblo de Arbejal
 reina de noche y de día.

Hasta los picos...

Este pandero que toco
 en medio tiene un olivo
 con un letrero que dice,
 viva quien toca conmigo.

Hasta los picos...

Los cantares que he cantado
 y con este ya van tres,
 si no lo pueden bailar,
 señores lo dejaré.

Hasta los picos...

Porque canto y me divierto
 me llaman loca sin juicio,
 cuántas vueltas se menean
 y no se salen del sitio.

Hasta los picos...

La despedida a la una,
 la despedida a las dos,
 a las tres la despedida
 y a las cuatro se acabó.

Cuando la Hilaria [SA/ined./01/23]

Peñaparda

$\text{♩} = 72$

O - jos que te vie-ron ir ___ por a - quel ca-mi-no-lla - no ___
 ___ cuan-do te ve-rán ve-nir ___ con la li - cen-cia en la ma - no. *Cuando la Hi-*
la-ria sa-lió del huer-to Pau-lo me - ne - a la ha des-cu - bier-to, la ha des-cu -
bier-to la ha des-ho - ja-do cuan-do la Hi - la - ria sa-lió del huer-to.

Ojos que te vieron ir
 por aquel camino llano
 cuando te verán venir
 con la licencia en la mano.

Cuando la Hilaria
salió del huerto,
Paulo menea
la ha descubierto,
la ha descubierto,
la ha deshojado,
cuando la Hilaria
salió del huerto.

Majo si "te" se cayera
 la daga del corazón
 donde quiera que te haya
 mienta en mi conversación.

Cuando la Hilaria...

En la sierra Guru- guru
 una morita decía:
 - Si ganan los españoles
 reniego de morería.

Cuando la Hilaria...

La sierra del Guru- guru
 está llenita de sangre.
 ¡Pobres madres sin sus hijos!
 ¡Pobres hijos son su madre!

Cuando la Hilaria...

Entre parra y naranjal,
 limón carrasco y olivo,
 l'almendro, laurel, peral
 cerro no va robredino.

Cuando la Hilaria...

María sé que te llamas
 sobre tu nombre una rosa,
 más tu sobrenombre
 que el Pilar de Zaragoza.

Cuando la Hilaria...

Utiliza también el estribillo con los siguientes textos:

*No te prepares
blanca paloma
que ya no hay toros
en Barcelona,
ni en Barcelona
ni en 'os lugares
no te prepares
blanca paloma
que ya no hay toros
en Barcelona.*

*Ay, que no viene
que si viniera
mi amor a verme
lo recibiera,
lo recibiera
con mucho gusto
los mis amores
los quiero mucho.*

A la jota Julián [PA/ined./03/16]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 88$

Bai - lad mo - ci - tos bai - lad y rom - ped vues - tros za -
 pa - tos que después que os ca - séis no os fal - ta - rán tra -
 ba - jos. A la jo - ta Ju - lián, quee - res un ga - lo - pín que por
 no tra - ba - jar te has me - ti - do gl - gua - cil te has me - ti - do gl - gua - cil, te has me -
 ti - do gl - gua - cil, ya la jo - ta Ju - lián quee - res un ga - lo - pín.

Bailad mocitos, bailad
 y romped vuestros zapatos,
 que después que os caséis
 no os faltarán trabajos.

*A la jota Julián
 que eres un galopín,
 que por no trabajar
 te has metido alguacil,
 te has metido alguacil,
 te has metido alguacil,
 y a la jota Julián
 que eres un galopín.*

Celadilla está en un alto,
 Acera en una hondonada,
 Villacilla en un barranco,
 Pozas se lleva la gala.

A la jota Julián...

Al agua le llaman "lipi"
 y al vino "comporticapi",
 yo no quiero beber "lipi"
 porque cría "gusarapis".

A la jota Julián...

La despedida os doy
 y esta sí que va y no vuelve,
 que en mi vida he visto
 yo despedida más alegre.

A la jota Julián...

¿Cuánto quieren apostar?
 tóqueles una peseta,
 aquí les dejo en el baile,
 del baile dando la vuelta.

A la jota Julián...

Al bajar las escaleras
una pulga me picó,
la agarré de las orejas,
¡buen puntapié se llevó!

A la jota Julián...

Y a la puerta llaman [PA/MTCL/01/11]

Tremaya

$\text{♩} = 96$

Di-cen que yo can-to mal di-cen la ver-dad, por
 cier-to y tú que can-tas bien cuán-to te pa-gan por
 e-so. *Ya la puer-ta lla-man mi-rag ver quién es un ma-ri-ne-ri tu*
 ma-dre que me vie-neg pre-ten-der, mán-da-le que pa-se que le quie-ro ver.

Dicen que yo canto mal
 dicen la verdad, por cierto
 y tú que cantas bien
 cuánto te pagan por eso.

*Y a la puerta llaman
 mira a ver quién es,
 un marineritu madre
 que me viene a pretender,
 mándale que pase
 que le quiero ver.*

El que quiera cantar bien
 y tiene la voz delgada
 beba el agua cristalina
 que baja de Peñalabra.

Y a la puerta llaman...

Qué triste se queda un gallo
 cuando le cortan la cola
 más triste se queda un chico
 cuando le deja la novia.

Y a la puerta llaman...

Allá va la despedida
 la que me enseñó mi abuela
 con un jarruco de vino
 y la liebre a la cazuela.

Y a la puerta llaman...

Síguela majo, que va a por agua [PA/MTCL/02/01]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 88$

Dí-me-lo tú mo-re - ni - ta dí - me - lo tú que lo en - tien-des

la ca - de - na del a - mor cuán - tos al - da - bo - nes tie - ne. Sí - gue - la

ma - jo que va a por a - gua y en la fuen - te se ol - vi - da el can -

ta - ri - llo del a - gua por es - tar en - tre - te - ni - da.

Dímelo tú morenita,
dímelo tú que lo entiendes,
la cadena del amor
¿cuántos aldabones tiene?

*Síguela majo, que va a por agua
y en la fuente se le olvida
el cantarillo del agua
por estar entretenida.*

La cadena del amor
tiene fuertes aldabones
que no se pueden romper
en todas las ocasiones.

Síguela majo, que va a por agua...

Siempre que te vas me dices
adiós hasta la primera,
nunca me dices pa' cuando
siempre me dejas con pena.

Síguela majo, que va a por agua...

Allá va la despedida
esta sí que va de veras
el que baila se divierte
y el que toca bien se amuela.

Síguela majo, que va a por agua...

Síguela majo, que va a por agua [PA/ined./04/04]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 96$

A - quí me pon-go-a can - tar __ sin__ que na - die me__ lo man - de __
 u - na bue - na vo - lun - tad que de mi co - ra - zón
 sa - le. Sí - gue - la ma - jo que__ vaq por a - gua con el pa - ñue - lo quee - lla lle -
 va - ba pues - tog la mo - da mee - na - mo - ra - ba. __

Aquí me pongo a cantar
 sin que nadie me lo mande,
 una buena voluntad
 que de mi corazón sale.

*Síguela majo que va a por agua
 con el pañuelo que ella llevaba
 puesto a la moda me enamoraba.*

Canta compañera, canta
 que cantando te daré
 una cadenita de oro
 que cantando la canté.

Síguela majo...

Amor mío come y bebe
 y échate a dormir la siesta,
 que a mí segura me tienes
 como el agua en una cesta.

Síguela majo...

Si tuviera una manzana,
 al baile la tiraría,
 así como no la tengo
 allá va la despedida.

Síguela majo...

Bailaste Carmela [ZA/MTCL/07/18]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 84$

Los ri-zos que tea - dor - nan e - sa pe-re-gri-na ca - ra _____ pa-
 re - cen la Mag-da - le - na ___ cuan - do por el mun-doqn - da - ba. ___ *Bai-las-te Car-*
me-la bai-las-teel bai - le con el a-ma del cu-ra qué bien la mi - ré qué bien la mi-
ré qué bien la mi - ré bai-las - te Car - me - la bai-las-teel bai - le. _____

Los rizos que te adornan
 esa peregrina cara
 parecen la Magdalena
 cuando por el mundo andaba.

*Bailaste, Carmela,
 bailaste el baile
 con el ama del cura
 que bien la miré,
 que bien la miré,
 que bien la miré,
 bailaste, Carmela,
 bailaste el baile.*

Bailaste, Candela [ZA/ined./01/13B]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 88$

B

Los ri-zos que tea - dor - nan e - sa pe-re-gri-na ca - ra _____

e - res la Magda - le - na _ cuan - do por el mun-do gn - da - ba. _ Bai - las - te, Can - de - la, bai -

las - te! bai - le la da - ma del cu - ra que bien la gui - lé que bien la mi - ré que

bien la mi - ré, bai - las - te Can - de - la, bai - las - te! bai - le. _____

Los rizos que te adornan
 esa peregrina cara
 eres la Magdalena
 cuando por el mundo andaba.

*Bailaste, Candela,
 bailaste el baile,
 la dama del cura
 qué bien la guilé
 qué bien la miré
 qué bien la miré,
 bailaste, Candela,
 bailaste el baile.*

Si quieres venir, morena [LE/ined./03/02]

Benllera

$\text{♩} = 88$

Có-mo quie-res que en ti pon-ga u-na vo-lun-tad fir - ma - da
 sie - res ven - ta del ca - mi - no ya to - dos les das en - tra - da.
 Si quie-res ve - nir mo - re - na de pa - se - o al A - re - nal
 ve - rás a los mis a - mo - res que a la Ar - gen - ti - na se van a em - bar - car.

Cómo quieres que en ti ponga
 una voluntad firmada
 si eres venta del camino
 y a todos les das entrada.

*Si quieres venir, morena
 de paseo al Arenal,
 verás a los mis amores
 que a la Argentina
 se van a embarcar.*

Ya te dije que no vayas
 a mi casa si no quieres
 que yo no soy millonaria
 ni tampoco tengo bienes.

Si quieres venir, morena...

Estudié filosofía,
 ortografía y moral
 pero para hablar contigo
 necesito un memorial.

Si quieres venir, morena...

Allá va la despedida
 la que dio el zorro a la zorra,
 si te encuentro en un camino
 no te quedarás machorra.

Si quieres venir, morena...

Quiero una mocita [LE/ined./02/02B]

Sosas de Laciana

B $\text{♩} = 92$

U - na mo - za la - bra - do - ra y he dee - le - gir por mu - jer
 don - de yo pon - ga el a - ra - do nin - gu - no lo ha de po - ner. *Quie - rou - na mo -*
ci - ta de es - tas la - bra - do - ras con el pie chi - qui - to pan - to - rri - llas gor - das con gra - cio - so
ta - lle, fres - co se - duc - tor las pier - nas más be - llas quey - na co - li - flor.

Una moza labradora
 y he de elegir por mujer,
 donde yo ponga el arado,
 ninguno lo ha de poner.

*Quiero una mocita
 de estas labradoras
 con el pie chiquito,
 pantorrillas gordas,
 con gracioso talle,
 fresco, seductor,
 las piernas más bellas
 que una coliflor.*

No me digas más adiós
 que es una palabra triste,
 corazones que se quieren
 nunca deben despedirse.

Quiero una mocita...

El primer amor que tenga
 y ha de ser un labrador
 que esté arando en su tierra
 resplandecida como el sol.

*Cariño mío,
 por la mañana,
 los labradores,
 van a larálá,
 van a larálá,
 los mis amores,
 el primer surco,
 ramo (riegan) de flores.*

En mi pueblo hay la costumbre
 de parar a medio baile
 y yo porque no se pierda
 también quiero que se pare.

*Los labradores,
 en el invierno,
 pasan la vida
 casi durmiendo,
 casi durmiendo
 (...),
 siegan (...),
 cogiendo el grano.*

Donde quieras que tú vayas,
 yo te he de seguir los pasos,
 y si estás enamorada,
 no me tengas engañado.

Estándome yo peinando [LE/MTCL/04/09]

Benllera

$\text{♩} = 92$

A - mo - res de lar - ga au - sen - cia ___ qué ma - los de ol - vi - dar son _____

tie - nen las raí - ces muy hon - das ___ al la - do ___ del co - ra - zón. _____

Es - tán - do - me yo pei - nan - do ___ a la or - illa del mue - lle - ba - jo _____

un ma - ri - ne - ri - llo, ma - dre ___ que re - cuer - do de - q - ué me de - jó. _____

Amores de larga ausencia
 qué malos de olvidar son
 tienen las raíces muy hondas
 al lado del corazón.

*Estándome yo peinando
 a la orilla del muelle bajo,
 un marinerillo, madre,
 que recuerdo de amor me dejó.*

Estudié para quererte
 y el cielo me decretó
 que te ibas a casar
 y a los dos nos separó.

Estándome yo peinando...

Te vi, te hablé y te admiré,
 te quise y te di mi alma
 y la tuya era de hierro
 al lograrla te ignoraba.

Estándome yo peinando...

Ni soy marinero [PA/MTCL/07/09]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 88$

Por vo - lar sí vo - la - - rí - a pe - ro me fal - tan los vue - los ___

quees - toy que - rien - doau - na ni - ña que tie - ne los o - jos

ne - gros. Ni soy ma - ri - ne - ro ni soy de # la mar, que soy pa - lo -

mi - tay no pue - do vo - lar. ___

Por volar si volaría
pero me faltan los vuelos
que estoy queriendo a una niña
que tiene los ojos negros.

*Ni soy marinero
ni soy de la mar,
que soy palomita
y no puedo volar.*

Por volar sí volaría
pero me faltan las alas
que estoy queriendo a una niña
que me está robando el alma.

Ni soy marinero...

No sé si cante o llore
de todo me da dolor,
si canto me da en el alma,
si lloro en el corazón.

Ni soy marinero...

No está aquí mi madre [LE/ined./01/07]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 76$

El bai-le de la dul - zai-na _____ es un sa-le-ro-so bai-le _____

lo bai-lan las ma-ra - ga-tas _____ los do-min-gos por la tar-de. *Noes-tág-quí mi*

ma-dre noes-tág-quí no no noes-tág-quí mi ma-dre que so-laes-toy yo noes-tág-quí mi

ma-dre quees-táen el jar-dín re-gan-do las flo-res de ma-yoy a-bril. —

El baile de la dulzaina
es un saleroso baile,
lo bailan las maragatas
los domingos por la tarde.

*No está aquí mi madre,
no está aquí, no, no,
no está aquí mi madre
que sola estoy yo,
no está aquí mi madre,
que está en el jardín
regando las flores
de mayo y abril.*

Mucho zapato de lazo,
mucho pañuelo de seda,
mucho "entejuela" al mandil
y los novios no te llegan.

No está aquí mi madre...

Viva el Val de San Lorenzo
que es un ramo de laurel,
vivan las mozas y mozos
que se pasean por él.

No está aquí mi madre...

Los labradores por la mañana [VA/ined./02/31]

Piñiel de Abajo

♩. = 69

Me gustan los labradores sobre todo en el verano
 con la sal que ellos derraman para recoger el
 grano. Los labradores por la mañana y el primer
 surco y olé es por su dama es por su dama dama de
 flores y a mí me gustan y olé los labradores.

Me gustan los labradores
 sobre todo en el verano
 con la sal que ellos derraman
 para recoger el grano.

*Los labradores por la mañana
 y el primer surco y olé es por su dama,
 es por su dama, dama de flores
 y a mí me gustan y olé los labradores.*

Me gustan los labradores
 sobre todo en el verano
 con la sal que ellos derraman
 para recoger el grano.

*Ay, qué sandías, ay, qué melones,
 ay, qué calabazas y olé llevan los hombres,
 llevan los hombres, con las mujeres
 cuando van a por ellas, y olé, y no les quieren.*

Ay, valenciana, qué guapa eres [AV/ined./03/19]

Serranillos

$\text{♩} = 56$

Pen - sa - ba la va - len - cia - na que el mar - qués e - ra sol - te - ro ya -
 pe - nas que se ca - sa - ra la - ba en - tre - gar el di - ne - ro. Ay, va - len -
 cia - na que gua - pa - e - res que el buen mar - qués ya no te
 quie - re, si no me quie - re que no me quie - ra se - ré ca - sa - do yo soy sol -
 te - ra si él tie - ne sue - gra yo ten - gúg - bue - la.

Pensaba la valenciana
 que el marqués era soltero
 y apenas que se casara
 la iba entregar el dinero.

*Ay, valenciana, qué guapa eres,
 que el buen marqués ya no te quiere,
 si no me quiere que no me quiera,
 seré casado, yo soy soltera,
 si él tiene suegra, yo tengo abuela.*

Pensaba la valenciana
 que yo antes era soltero
 y apenas que se casaran
 la iba a entregar el dinero.

*La valenciana y el valenciano
 andan haciendo juegos de manos,
 juegos de manos, juegos de pies,
 la valenciana con el marqués.*

Olé y anda, tú baturrica [LE/ined./04/41]

Castrocalbón

$\text{♩} = 92$

Ya vie-nen las Ri-be - ra - nas _____ to-can-do las cas-ta - ñue-las _____

di - cen que no va - len na - da _____ los mo-zos de la Ri - be - ra _____ O - lé

ya an - da tú ba - tu - rri - ca, _____ o - lé yan - da o - tra jo - ti - ca, _____ o - lé

an - da o - lé sa - le - ro, _____ o - léy an - da que por tí me mue-ro. _____

Ya vienen las Riberanas
tocando las castañuelas,
dicen que no valen nada
los mozos de la Ribera.

*Olé y anda, tú baturrica,
olé y anda, otra jotica,
olé y anda, olé salero,
olé y anda que por ti me muero.*

Los mozos de la Ribera,
Rosita de Alejandría
a verte vengo de noche
porque no puedo de día.

Olé y anda, tú baturrica...

Me tirastes un limón [BU/ined./02/45A]

Puentearenas

♩ = 72

A

El dí-a que tú na - cis - tes na - cie - ron to - das las flo - res

en la pi - la del Bau - tis - mo can - ta - ban los rui - se - ño - res. *Me ti - ras - tes un li -*

món, me dis - tes en la ca - ra, to - do lo ven - ce el a - mor, mo - re - na re - sa - la - da.

Me ti - ras - tes un li - món me dis - tes en el pe - cho, to - do lo ven - ce el a -

mor, el da - ño que me has he - cho.

El día que tú nacistes
nacieron todas las flores,
en la pila del Bautismo
cantaban los ruseñores.

*Me tirastes un limón,
me distes en la cara,
todo lo vence el amor,
morena resalada.
Me tirastes un limón,
me distes en el pecho,
todo lo vence el amor,
el daño que me has hecho.*

Cómo quieres que tenga / Ni por la ventana [SA/ined./05/07-08A]

El Payo

$\text{♩} = 72$

A

La jo-ta me dan que can - te__ yo la jo-ta no la sé__ la

jo - ta me dan que can - te__ yo la jo-ta no la sé__ por

dar-le gus-toa mia - man - te yo la jo-ta can - ta - ré__ *Cón - mo quie-res que*

ten-ga la ca-ra blan - ca si soy car-bo-ne - ri-llo de Sa-la-man - ca, de Sa-la-man-

ca de Sa-la-man - ca, có-mo quie-res que ten-ga la ca-ra-blan - ca.

La jota me dan que cante,
yo la jota no la sé,
por darle gusto a mi amante,
yo la jota cantaré.

*Cómo quieres que tenga
la cara blanca,
si soy carbonerillo
de Salamanca.*

Y eres una y eres dos
y eres tres y eres cincuenta
y eres Iglesia mayor
donde todo el mundo entra.

Cómo quieres que tenga...

La despedida os doy
la que dan los cazadores
con la escopeta en la mano
y ahí va la liebre, señores.

Cómo quieres que tenga...

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con condición,
que lo tuyo ha de ser mío
y lo mío tuyo no.

Cómo quieres que tenga...

OTRO ESTRIBILLO:

*Ni por la ventana
ni por el corral
por sitio ninguno
te he podido entrar.*

No eres tú la cubana [PA/ined./02/26]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 84$

Pa - lo - ma del pa - lo - mar _____ pa - lo - ma del pa - lo - mar quién te ha
 cor - ta - do los vue - los _____ que no has po - di - do vo - lar _____
 que no has po - di - do vo - lar des - de el pa - lo - mar al sue - lo. *Noe - res*
tú noe - res tú la cu - ba - na, noe - res tú noe - res tú que es su her - ma na, noe - res
tú noe - res tú el ha - ba - ne - ro noe - res tú que es su her - ma - no y le quie - ro. Des - de
que tú te fuís - te bue - na me pu - so, que me dio con la rue - ca y con el
hu - so, y con el hu - so ni - ña y con el hu - so, des - de
que tú te fuís - te bue - na me pu - so. _____

Paloma del palomar,
 ¿quién te ha cortado los vuelos?
 que no has podido volar
 desde el palomar al suelo.

No eres tú, no eres tú la cubana,
 no eres tú, no eres tú, que es su hermana.
 No eres tú, no eres tú el habanero,
 no eres tú que es su hermano y le quiero.
 Desde que tú te fuiste,
 buena me puso,
 que me dio con la rueda
 y con el huso
 y con el huso, niña,
 y con el huso,
 desde que tú te fuiste,
 buena me puso.

Me quisiste, me olvidaste,
me volviste a querer,
zapato que yo deseche
no vuelve a entrar en mi pie.

No eres tú, no eres tú la cubana...

Me llamaste pequeñita,
yo por eso no me enojo,
que también las pequeñitas
se llevan los buenos mozos.

No eres tú, no eres tú la cubana...

Con veinticinco alfileres
me han dicho que te compones,
ya puedes ir bien compuesta
si tanto alfiler te pones.

No eres tú, no eres tú la cubana...

Allá va la despedida
la que dio Cristo en el alto,
gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu Santo.

No eres tú, no eres tú la cubana...

Una despedida sola
dicen que no vale nada,
por eso amiguito mío,
te la doy acompañada.

No eres tú, no eres tú la cubana...

Te vas a convertir [PA/ined./03/01]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 84$

Ca-llea-ri-ba ca-llea - ba-jo ven-ta-ni-ta de pa - pel

a - bre la puer-ta mi vi - da que mi-a-mor te quie-re-ver. *Te vas a con-ver-*

tir, te vas a ma-re - ar, te vas a con-ver - tir en las o-las del mar; en las o-las del

mar; en las o - las del mar, te vas a con-ver - tir, te vas a ma-re - ar.

Calle arriba, calle abajo
ventanita de papel,
abre la puerta mi vida
que mi amor te quiere ver.

*Te vas a convertir,
te vas a marear,
te vas a convertir
en las olas del mar,
en las olas del mar,
en las olas del mar,
te vas a convertir,
te vas a marear.*

(...) pesada
no la puedo aligerar,
son mis padres labradores
y me mandan trabajar.

Te vas a convertir...

Eres una, eres dos,
eres tres, eres cuarenta,
eres la Iglesia mayor
donde todo el mundo entra.

Te vas a convertir...

La despedida a la una,
la despedida a las dos,
la despedida a las tres
y a las cuatro se acabó.

Te vas a convertir...

Rubita, ¿quién te camela? [SA/ined./05/08B]

El Payo

$\text{♩} = 72$

B

No quie-ro que me de no - vio___ co-gi-do deun al - fi - ler___

aun-que se - aen es - te mun - do___ to-does por el___ in - te - rés._____ Ru - bi -

ta, ¿quién te ca - me - la?,___ di - me la ver - dad, por Dios, si no

te ca - me - la na - die___ te quie - ro ca - me - lar yo._____

No quiero que me dé novio
cogido de un alfiler
aunque sea en este mundo
todo es por el interés.

*Rubita, ¿quién te camela?
dime la verdad, por Dios,
si no te camela nadie,
te quiero camelar yo.*

Anda vete por el mundo
que tú la vuelta darás
arrepentido, orgulloso
y a mi casa volverás.

Rubita, ¿quién te camela?...

Ahora sí, ahora sí [BU/ined./04/27]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 88$

Di - cen que mi pue-blo es fe - o por-que no tie - ne bal -
co - nes pe-ro tie-neu-nas cha - va - las que ro - ban los co-ra -
zo - nes. Aho - ra sí aho - ra sí yaho-ray siem - pre yaho - ra
sí que me gus-ta el que - rer - te, yaho-ra sí yaho-ra sí yaho-ray lue - go yaho-ra
sí que de ve-ras te quie - ro.

Dicen que mi pueblo es feo
porque no tiene balcones,
pero tiene unas chavalas
que roban los corazones.

*Ahora sí, ahora sí,
y ahora y siempre
y ahora sí
que me gusta el quererte,
y ahora sí, y ahora sí,
y ahora y luego
y ahora sí
que de veras te quiero.*

El árbol era de hiedra
me subí por las paredes
y entrar en tu habitación
por ver el dormir que tienes.

Ahora sí, ahora sí...

TEXTOS DE RECAMBIO

De tu ventana a la mía
se pasea un colorín,
con las andas coloradas
y el pico de serafín.

Ahora sí, ahora sí...

Cómo quieres que te quiera
y ponga el amor en ti
si eres como la veleta
tan pronto aquí como allí.

Ahora sí, ahora sí...

Ya no va la Sinda [BU/ined./01/41]

El Almiñé

$\text{♩} = 76$

An-da mo-zo fan-fa - rrón, ¿ya qué ron-das tú mi puer-ta? _____

Si me tie-nes de se - gu - ro co-mo el a - gua en u - na ces - ta _____

si me tie-nes de se - gu - ro co-mo el a - gua en u - na ces - ta. Ya no va la _____

Sin - da por a - gua al a - rro - yo, ya no va la Sin - da ya no tie - ne _____

no - vio, ya no va la Sin - da por a - gua la fuen - te, ya no va la _____

Sin - da ya no se di - vier - te. _____

Anda mozo fanfarrón,
 ¿y a qué rondas tú a mi puerta?
 si me tienes de seguro
 como el agua en una cesta.

*Ya no va la Sinda
 a por agua al arroyo,
 ya no va la Sinda,
 ya no tiene novio,
 ya no va la Sinda
 a por agua a la fuente,
 ya no va la Sinda,
 ya no se divierte.*

Al oleo, lilán, al oleo [ZA/ined./01/04]

Muga de Sayago

$\text{♩} = 88$

Te quie-ro por-que me gus-tas _____ y por-que me da la ga-na _____

te quie-ro por-que me gus-tas _____ y por-que me da la ga-na _____

por-que mi gus-toes que rer-te _____ y en mi que - rer __ na-die man-da. __ Al o -

le - o li-lán al o - le - o _____ que no te lo ta-pes que bien te lo ve - o, __ al o -

le - o li-lán al o - le - o _____ (la-ra-la-ra - la la ra la la ra la - la) _____

Te quiero porque me gustas
y porque me da la gana,
porque mi gusto es quererte
y en mi querer nadie manda.

*Al oleo, lilán, al oleo,
que no te lo tapes
que bien te lo veo.
Al oleo, lilán, al oleo,
(laralarala la)
(ra la la ra lala)*

Para Pepe y Antonio [LE/ined./02/02A]

Sosas de Laciaña

A $\text{♩} = 92$

Yes - táes la jo - ti - ta ma - dre ___ yes - tees el lin - do me - ne - o ___

es - tees el can - tar que can - tan ___ las da - mas en el pa - se - o ___

es - tees el can - tar que can - tan ___ las da - mas en el pa - se - o. ___ *Pa - ra*

Pe - pe y An - to - nio ten - go yo ca - ma pa - ra Pe - pe en el rí - o An - to - nio en el a - gua An - to - nio en

el a - gua An - to - nio en el a - gua pa - ra Pe - pe y An - to - nio ten - go yo ca - ma. ___

Y esta es la jotita madre
y este es el lindo meneo,
este es el cantar que cantan
las damas en el paseo.

*Para Pepe y Antonio
tengo yo cama,
para Pepe d'arriba,
Antonio en el agua,
Antonio en el agua,
Antonio en el agua,
para Pepe y Antonio
tengo yo cama.*

012 Tengo el uno, el dos y el tres

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 96$

Yu - na jo - ta can - téun dí - a _____ y mi ma - dre me ri - ñó _____

ca - ra jo - ta ca - ra - jo - ra _____ ca - ra jo - ta me sa - lió _____ ca - ra jo - ta ca - ra

jo - ta _____ ca - ra jo - ta me sa - lió. _____ *Tengoel* u - no, el dos y el

tres _____ *ten-goel* cua - tro el cin - co *yel* se - is *ten-goel* sie - te la so - tael ca -

ba - llo _____ *ten-goel* rey con laes - pa - daen la ma - no. _____

ESTRIBILLOS DE RECAMBIO

2

Por de - ba - jo la fra - gua no se pue - de pa - sar _____ por - que

di - ceel he - rre - ro a - rrin - có - na - me - la *y*g - rrin - có - na - me - la _____ *yé - cha -*

me - la rin - cón _____ *sies* ca - sa - da la *quie - ro* *sies* sol - te - ra me - jor. _____

3-4

Pa - ra Pe - pe *y*An - to - nio ten - go yo ca - ma _____ pa - ra

Pe - pe *yel* rey *y*An - to - nioen el a - gua Nto - nioen el a - gua *An - to - nioen* el a - gua pa - ra

Pe - pe *y*An - to - nio ten - go yo ca - ma. _____

Ni ten-go ta-ba-co ni ten-go pa-pel ni ten-go di-ne-ro ni

quiénme lo dé, ni quiénme lo dé ni quiénme lo dé ni ten-go ta-ba-co ni ten-go pa-pel.

Una jota canté un día
y mi madre me riñó,
cara jota, cara jota,
cara jota me salió.

*Tengo el uno,
el dos y el tres,
tengo el cuatro,
el cinco y el seis,
tengo el siete,
la sota el caballo,
tengo el rey
con la espada en la mano.*

Estudié para ladrón
me aprobaron la carrera,
lo primero que robé
fueron tus ojos, morena.

*Por debajo la fragua
no se puede pasar
porque dice el herrero
arrincónamela,
y arrincónamela
y échamela al rincón,
si es casada la quiero
si es soltera, mejor.*

Qué bien baila el bailaror
y también la bailadora
si la vista no me engaña
baile el novio con la novia.

*Para Pepe y Antonio
tengo yo cama,
para Pepe y el rey
y Antonio en el agua,
Antonio en el agua,
Antonio en el agua,
para Pepe y Antonio
tengo yo cama.*

Y a ese majo bailador
le rugen las faltriqueras
no sé si son calabazas
o clavos de las madreñas.

*Para qué quiere el pelo
la panadera,
si a las puertas del horno
todo lo quema,
todo lo quema,
todo lo quema,
para qué quiere el pelo
la panadera.*

Yo no creo en tus palabras
menos que las escrituras,
porque puede suceder
que de pensamiento mudes.

*Ni tengo tabaco
ni tengo papel
ni tengo dinero
ni quién me lo dé,
ni quién me lo dé,
ni quién me lo dé,
ni tengo tabaco
ni tengo papel.*

Al jugar y no perder [ZA/ined./03/08]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 84$

De Za-ra-go - za Na - va - rra han puestoun te - le fo -
ni - co pa - ra que pue - dan ha - blar - se los na - va - rros y ma -
ñi - cos. Al ju - gar y no per - der; a la ga - la dey - na mu - jer la mu -
jer dey - na mu - jer al ju - gar y no per - der.

De Zaragoza a Navarra
han puesto un telefónico
para que puedan hablarse
los navarros y mañicos.

*Al jugar y no perder,
a la gala de una mujer,
la mujer de una mujer,
al jugar y no perder.*

Cómo quieres que te quiera
y que te tenga cariño
si a todas andas diciendo
que no te casas conmigo.

Al jugar y no perder...

Por esta calle me voy,
por la otra doy un grito,
la dama que bien me quiera
que tenga un "terrenocito".

Al jugar y no perder...

Ay porque sí [ZA/ined./01/13A]

Villaseco del Pan

A

En me di - ga que no ya tu ca-sa he de vol-ver
 por ver si tu co - ra - zón me quie - re fa -
 vo - re cer Ay por-que sí que me gus-taa mí cri - mi -
 nal la ma-dre que te pa-rióg ti me-re-cí-ay-na co - ro - na me-re-cí-ay-na co-ro -
 na si tu pa-dre fue-raql-fè - rez tu ma-dre la ca-pi-ta - na tú rei-na de las mu-je -
 res.

En me diga que no
 y a tu casa he de volver,
 por ver si tu corazón
 me quiere favorecer.

*Ay porque sí,
 que me gusta a mí
 criminal
 la madre que te parió a ti
 merecía una corona,
 merecía una corona
 si tu padre fuera alférez,
 tu madre la capitana,
 tú reina de las mujeres.*

A tu puerta estamos cuatro
 todos cuatro te queremos,
 salga la dama y escoja
 y los demás nos iremos.

Ay, porque sí...

Ya suena la gaita [PA/ined./01/25]

Arbejal

$\text{♩} = 88$

Va-mos a la fies-ta her - ma - na ___ va-mos a la Ro-me - rí - a ___

tú lle-vas la sa-ya nue - va ___ yo lle - vo la ___ que te -

ní - a ___ yo lle - vo la que te - ní - a ___

y con e - lla voy con - ten - ta ___ por-que el ga-lán que me

ron - da ___ no se fi - ja en sa-ya nue - va. ___ Ya sue-na la

gai-ta ya sue-na el tam - bor; ya se-ye el pun - tei - ro ya sue-na el ron - cón que ye el que la

ron - da que tam-bién so - nó que no hayen el Va-lle gai - te - ru me - jor. ___

para terminar

Ya sue-na la gai - ta ya sue-na el tam - bor; ya sue-na la gai - ta ya sue-na el tam -

bor. ___

Vamos a la fiesta hermana,
vamos a la romería,
tú llevas la saya nueva,
yo llevo la que tenía.

Yo llevo la que tenía
y con ella voy contenta
porque el galán que me ronda
no se fija en saya nueva.

*Ya suena la gaita,
ya suena el tambor,
ya se oye el punteiro,
ya suena el roncón
que y el que la ronda,
que también sonó
que no hay en el Valle
gaiteru mejor.*

Desde España a la Argentina
desde China a Nueva York,
desde Portugal a Francia
ya no hay gaiteru mejor.

Tiene el asbaltu de plata,
sus dedos son de diamante
para tocar el punteiru
como no lo toca nadie.

Ya suena la gaita...

Vamos a la fiesta, hermana,
vamos a la romería,
que vas a escuchar la gente
como nunca soñarías.

Vamos a la fiesta, hermana,
vamos a la romería,
porque va la saya nueva,
yo llevo la que tenía.

Yo llevo la que tenía
y con ella voy contenta
porque el galán que me ronda
no se fija en saya nueva.

Ya suena la gaita...

Con el sí de mi madre [BU/ined./02/26]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 80$

Co - ra - zón qué tris-tees - tás _____ co - ra - zón qué tris-tees - tás _____

cuán-do ten-drás a - le - grí-a _____ cuan-do el a - gua del a - rro - yo _____ lo - dea -

ba - jo _____ su - baa - rri - ba. _____ *Con el sí de mi ma-dre qué con-ten-to te - vas, pe-ro*

no con el mí-o quee-se no le ve-rás, e-se no le ve-rás e-se no-le-has-de ver más a-

llá de Ca-ba-ñas ten-go yo mi que-rer. _____

- Corazón, qué tiste estás,
¿cuándo tendrás alegría?
- Cuando el agua del arroyo
lo de abajo suba arriba.

*Con el sí de mi madre
qué contento te vas,
pero no con el mío,
que ese no le verás,
ese no le verás,
ese no lo has de ver,
más allá de Cabañas
tengo yo mi querer.*

Que no me levanto [PA/ined./02/23]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 92$

Qui - sie - ra ver - tey no ver - te qui - sie - raa - mar - tey noa -
 mar - te, qui - sie - ra ti - rar-teun ti - ro y no qui - sie - ra ma -
 tar - te. *Que no me le - van - to, que no me le - van - to, que no me le -*
van - to ni en cua - ren - ta dí - as, que no me le - van - to, que no me le -
van - to, que no me le - van - to por - quees - toy dor - mi - da.

Quisiera verte y no verte,
 quisiera amarte y no amarte,
 quisiera tirarte un tiro
 y no quisiera matarte.

*Que no me levanto,
 que no me levanto,
 que no me levanto
 ni en cuarenta días,
 que no me levanto,
 que no me levanto,
 que no me levanto
 porque estoy dormida.*

Ay, algún día fui tuya,
 fui tuya y ahora soy de otro,
 pero toma la cabeza,
 cabeza que eres un loco.

Que no me levanto...

Redoble, redoble [PA/MTCL/05/30]

Arbejal

♩. = 96

Los pas-to-res en el cam-po (...) so-ba so-la
 que las es-co - bas las ri - fe sal-gan a bai - lar se-
 ño - ras. *Re-do-ble, re - do - ble vuel-vo re - do - blar con es - te re -*
do-ble me vas a ma - tar; me vas a ma - tar; me voy a mo - rir; con es - te re -
do-ble vuel-vo re - pe - tir.

Los pastores en el campo
 bailan con la sola, sola
 que las escobas las rife,
 salgan a bailar señoras.

*Redoble, redoble,
 vuelvo a redoblar
 con este redoble
 me vas a matar,
 me vas a matar,
 me voy a morir,
 con este redoble
 vuelvo a repetir.*

Cómo quieres que la hiedra
 en el invierno se seque
 cómo quieres que yo olvide
 a la que he querido siempre.

Redoble, redoble...

Los amores que tú tienes
 primero los tuve yo,
 me alegro que te diviertas
 con lo que no quise yo.

Redoble, redoble...

Allá va la despedida
 y en la despedida un ramo,
 en el ramo un papelito,
 nos despedimos cantando.

Redoble, redoble...

Viva Soria porque tiene [SO/ined./02/11A]

Monteagudo de las Vicarías

A $\text{♩} = 58$

Un Pa-ra-dor na-cio - nal _____ vi-va So-ria por-que tie-ne _____

un Pa-ra-dor na-cio - nal _____ el Due-ro y San Sa - tu - rio _____ la

fies-ta ___ de San Juan _____ y la fies-ta de San Juan vi - va

So-ria por - que tie - ne. _____

Viva Soria porque tiene
un Parador nacional,
el Duero y San Saturio
y la fiesta de San Juan.

Quando oigo cantar la jota
estoy lejos de mi tierra,
de la alegría que siento
me paí'ce que estoy en ella.

Tengo yo un chiquitín / Debajo de la fuente / Ay que sí, que sí

[AV/ined./01/01]

Cuevas del Valle

$\text{♩} = 63$

Que le da sar - mien-toal fue - go en el mar hay u - na pa - rra
 que le da sar - mien-toal fue - go don-de se van a llo - rrar
 los que no tie - nen con - sue - lo los que no tie - nen con - sue - lo
 en el mar hay u - na pa - rra Ten-go younchi-qu - tín que se quie-re ca - sar, chi - qui -
 tén chi - qi - tén si - gue - la, si - gue - la a lao - ri - lla del ri - o se quie - reir a vi - vir, si - gue -
 la, si - gue - la, chi - qui - tén, chi - qui - tén.

En el mar hay una parra
 que le da sarmiento al fuego,
 donde se van a llorar
 los que no tienen consuelo.

*Tengo yo un chiquitín
 que se quiere casar,
 chiquitín, chiquitín,
 síguela, síguela.
 A la orilla del río
 se quiere ir a vivir,
 síguela, síguela,
 chiquitín, chiquitín.*

Y el que quiera jota, jota
 y el que fandango, fandango,
 el que quiera seguidilla
 en el bolsillo la traigo.

*Debajo de la fuente
estaba el sordo
remendando las bragas
con hilo gordo.
A cada puntadilla
echaba un trago,
ahora sí que va bueno
lo remendado.*

Al subir el puerto El Pico
volví la vista llorando,
adiós, pueblo de la Cueva,
lejos te vas quedando.

*Ay, que sí, que sí,
ay que no, que no,
ay que sí, que sí,
que lo he visto yo.
Que lo he visto yo,
que lo he visto yo,
ay, que sí, que sí,
ay que no, que no.*

El que mira el sentimiento
dicen que no vale nada
y yo me voy a morir
porque la mía es muy grande.

Tengo yo un chiquitín...

Allá va la despedida,
la que traen los herradores
con el martillo en la mano,
adiós, ramito de flores.

(Sin estribillo)

Con más agua que caiga / Anda, dile a tu madre /
Cómo quieres que vaya [BU/ined./01/28]

Neila

$\text{♩} = 84$

No sé si se-ré du - da - ble a - quí me pon - go a can - tar
no sé si se-ré du - da - ble por - que ten - go ma la voz y no
da - ré gus - to a na - die por - que ten - go ma - la voz y no
da - ré gus - to a na - dia. Con más a - gua que cai - ga en a - que - lla pie - dra se re -
vol - ve - rá blan - ca la piel mo - re - na la piel mo - re - na ni - ña la piel mo -
re - na con más a - gua que cai - ga en a - que - lla pie - dra.

Aquí me pongo a cantar
no sé si seré dudable,
porque tengo mala voz
y no daré gusto a nadie.

*Con más agua que caiga
en aquella piedra
se revolverá blanca
la piel morena,
la piel morena,
la piel morena,
con más agua caiga
en aquella piedra.*

La gracia para cantar
ni se compra ni se hereda,
se la da Dios a quien quiere
y a mí me dejó sin ella.

*Anda, dile a tu madre
que te empapele
que a los empapelados
nadie los quiere,
nadie los quiere, niña,
nadie los quiere,
anda dile a tu madre
que te empapele.*

Las estrellitas del cielo
no sé si (...)
falta la tuya y la mía
que son las más principales

*Cómo quieres que vaya,
que vaya y venga
a por agua a la fuente
y no se detenga,
no se detenga niña,
no se detenga,
cómo quieres que vaya ,
que vaya y venga.*

En el cielo se ha perdido
una estrella no aparece,
abre niña tu ventana
que en tu cuarto resplandece.

Cómo quieres que vaya...

Canta compañero, canta,
canta bien y canta fuerte
que la cama de mi novia
está al hondo y no lo siente.

Cómo quieres que vaya...

ESTRIBILLO DE RECAMBIO

*Cómo quieres que tenga
la cara blanca
siendo carbonerita
de Salamanca,
de Salamanca, **niña**,
de Salamanca,
cómo quieres que tenga
la cara blanca*

Colorada la guinda [BU/ined./03/36A]

Tórtolos de Esgueva

A $\text{♩} = 69$

El mar-mol que le sos - tie - ne _____ vi - vael co - ro ce - les - tial _____

el mar-mol que le sos - tie - ne. _____ Vi - va la Vir - gen del Car - men _____ con a -

1. _____ 2. _____

quel ni - ño que tie - ne _____ tie - ne. _____ Co - lo - ra - da la guin - da ver - degs

el man - go _____ si tú te tie - nes fir - me yo no me cai - go yo no me cai - go ni - ña yo no

me cai - go _____ co - lo - ra - da la guin - da ver - degs el man - go. _____

Viva el coro celestial,
 el mármol que le sostiene,
 viva la Virgen del Carmen
 con aquel niño que tiene.

*Colorada la guinda,
 verde es el mango,
 si tú te tienes firme,
 yo no me caigo,
 yo no me caigo, niña,
 yo no me caigo,
 colorada la guinda,
 verde es el mango.*

Eres como la rosa [BU/ined./03/36B]

Tórtolos de Esgueva

$\text{♩} = 69$

B

Sa-la-da por ti me mue-ro _____ cuán-tos hay que te di - rán _____

sa-la-da por ti me mue-ro _____ y yo no te di-go na-da _____ y soy el que más te

quie - ro _____ y soy el que más te quie-ro _____ cuán-tos hay que _____ te di-

rán. _____ E-res co-mo la ro-sa deA-le - jan-dri-a _____ co-lo - ra-da de no-che blan-ca

de dí-a, blan-ca de dí-a ni-ña blan-ca de dí-a _____ ye-res co-mo la ro-sa deA-le-

jan-dri - a. _____

Cuántos hay que te dirán
 salada por ti me muero,
 y yo no te digo nada
 y soy el que más te quiero.

*Eres como la rosa
 de Alejandría
 colorada de noche,
 blanca de día,
 blanca de día, niña,
 blanca de día,
 y eres como la rosa
 de Alejandría.*

Ay que sí, que sí [BU/ined./03/36C]

Tórtoles de Esgueva

$\text{♩} = 69$ ^{2^a}

Que tie-nes y que te-ní-as _____ di-ces que tie-nes que tie - nes _____

que tie-nes y que te - ní - as _____ o - li - va - res en la Ha - ba - na _____ tie - rras

en An - da - lu - ci - a, _____ tie - rras en An - da - lu - cí - a _____ di - cen

que tie - nes que tie - nes.

Estribillo 1

Ay que sí que sí _____ ay que no que no _____ si tú tie-nes huer-to jar-dín

ten-go yo jar-dín ten-go yo _____ jar-dín ten-go-yo _____ ay que sí que sí _____ hay que

no que no. _____

Estribillo 2

Charran - chán y la co-jaes-tán a la lum-bre _____ Charran - chán se lo pi-de la co-

ja gru-ñe la co - ja gru-ñe ni-ña la co - ja gru-ñe _____ Charran - chán y la co-jaes-tán a

la lum - bre. _____

Dices que tienes que tienes,
que tienes y que tenías,
olivares en La Habana,
tierras en Andalucía.

*Ay, que sí, que sí,
ay que no, que no,
si tú tienes huerto,
jardín tengo yo,
jardín tengo yo,
jardín tengo yo,
ay que sí, que sí,
ay que no, que no.*

Dicen que te has alabado,
que eres rico y ties' dinero,
yo también me alabaré.
que soy pobre y no te quiero.

*Charranchán y la coja
están a la lumbre,
Charranchán se lo pide
la coja gruñe,
la coja gruñe, niña,
la coja gruñe,
Charranchán y la coja
están a la lumbre.*

Colorada es la guinda [BU/ined./03/37]

Tórtolos de Esgueva

♩. = 72

To-da lle-na de can - ta - res; ___ yo ten - gou - na bo-ti -
 ji - lla ___ to-da lle-na de can - ta - res, ___ que cuan-do quie-ro can-
 tar ___ ti-ro de la ___ cuer-day sa - len; ___ que cuan-do quie-ro can-
 tar ___ ti-ro de la ___ cuer-day sa - len. *Co-lo - ra-da es la guin-da, ver-de es*
el man-go; si tú te tie-nes fir-me, yo no me cai-go; yo no me cai-go, ni-ña, yo no
me cai-go, co-lo - ra-da es la guin-da, ver-de es el man-go. ___

ESTROFAS

Yo tengo una botijilla
 toda llena de cantares,
 que cuando quiero cantar,
 tiro de la cuerda y salen.

Las estrellas del cielo
 las cuento y no son iguales,
 faltan la tuya y la mía
 que son las más principales.

Dicen que el sol es mi novio
 y la luna mi cuñada,
 los luceros mis sobrinos
 ¡qué familia más rara!

ESTRIBILLOS *)

*Colorada es la guinda,
 verde es el mango,
 si tú te tienes firme,
 yo no me caigo,*

*Al salir el sol
 te quisiera ver
 para retratarte
 dorado clavel.*

*Con la luna madre,
 con la luna iré,
 con el sol no puedo,
 que me quemaré.*

Colorada es la manzana
del lao' que la pega el sol,
y del lao' que no la pega,
verdecito es su color.

Calle mayor de este pueblo,
cuantos suspiros me debes,
cuántas veces he pisado
la sombra de tus paredes.

Dicen que te has alabado
que eres rico y tie's dinero;
yo también me alabaré
que soy pobre y no te quiero.

Anda diciendo tu madre
que no me quieres a mí;
qué dichoso estarías
si yo te quisiera a ti.

Cuando a una mujer la pica
una pulga en la grillera,
echa los cinco faciosos
y la coge prisionera.

Allá va a despedida
con un cardo corredero
que te has quedado sin novio
por tu genio puñetero.

*A tu madre la llaman
la berenjena,
a tu padre el pepino
y a ti la breva.*

*Anda, chiquilla, p'adelante,
que te la van a meter:
el zapato por la media
y la media por el pie.*

*Un pastor me pretende
y un hortelano;
prefiero beber leche
que arrancar nabos.*

*Ni te he querido nunca
ni te he podido ver
porque tienes la cara
más negra que la pez.*

*Anda, niña, anda, niña,
anda la andola;
más vale llevar palos
que dormir sola.*

*Charranchán y la coja
están a la lumbre,
charranchán tira un pedo,
la coja gruñe.*

*) Aunque los estribillos son de diferente medida, los cantores adaptan los textos a la melodía con distintas figuraciones rítmicas.

Yo te quiero a ti porque sí [BU/ined./01/26]

Neila

♩. = 80

Me dió un sueño y me dormí a no-chees-tu-veen tu
 puer-ta me dió un sueño y me dormí me des-per-ta-ron los
 ga-llos can-tan-do el ki-ki-ri-ki. *Yo te quie-ro-g*
ti por-que-sí, yo te quie-ro-g ti por-que no, la ma-dre que te pa-rió-g ti me-re-cí-a
la co-ro-na, me-re-cí-a la co-ro-na, me-re-cí-a ser al-fe-rez y tu ni-ña
ca-pi-ta-na la rei-na de las mu-je-res.

Anoche estuve en tu puerta,
 me dio un sueño y me dormí,
 me despertaron los gallos
 cantando el kikirikí.

*Yo te quiero a ti porque sí,
 yo te quiero a ti porque no,
 la madre que te parió a ti
 merecía la corona,
 merecía ser alférez
 y tu niña capitana
 la reina de las mujeres.*

A la jota, Julián [SO/ined./02/17]

Almajano

No can-to por-que bien can - to ____ no can-to por-que bien can - to ____

ni can-to por-que bien sé ____ can-to por-que me han man - da - do ____ y me

gus - tao - be - de - cer ____ y me gus-tao-be-de - cer ____ no can -

to por-que bien can - to. A la jo - ta, Ju - lián que eres un ga-lo pín que por

no tra-ba-jar te has me - ti - do al gua - cil. Que no te pei - nes a lo to - re - ro que no te

pei - nes que no te quie - ro. ____

No canto porque bien canto
ni canto porque bien sé,
canto porque me han mandado
y me gusta obedecer.

*A la jota Julián
que eres un galopín,
que por no trabajar
te has metido alguacil.*

*Que no te peines
a lo torero,
que no te peines,
que no te quiero.*

Debajo del puente [PA/ined./04/09]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 96$

Vi-van los que gas-tan boi-na ____ co-lo-ra-dayblan-ca no. De-ba-jo del puen-te hay un hi-gue-dal. ____ Y pa-ra hi-jos de viu-da ____ que con u-no pue-do yo. ____ Que los hi-gos ma-dre ya ma-du-ra-rán.

Vivan los que gastan boina
colorada y blanca no,
Debajo del puente
hay un higuedal,
y para hijos de viuda
que con uno puedo yo,
que los higos, madre
ya madurarán.

Todos los hijos de viuda
se les conoce en la cara,
Que los higos, madre
ya madurarán,
en el carrillo derecho
llevan la luna pintada.
la cámara blanca
ya madurará.

Si voy contigo mis padres
me castigan con rigor,
Debajo del puente
hay un higuedal,
que me has comido la concha
y no me dejan casar,
que los higos, madre,
ya madurarán.

Tienes ojos hechiceros
que me tienen hechizada,
Debajo del puente
hay un higuedal,
el día que no te veo,
no tengo gusto de nada,
que los higos, madre
ya madurarán.

Ay, palentino [PA/ined./02/20]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 88$

Ay, pa-len - ti - no qué gua-po e - res, pe - ro las chi-cas ya no te

quie-ren ya no te quie-ren ya no te ca-sas, no tej - lu - sio-nes por las mu - cha-chas.

Ay, palentino
 qué guapo eres,
 pero las chicas
 ya no te quieren,
 ya no te quieren,
 ya no te casas,
 no te ilusiones
 por las muchachas.

Vitoriana [SA/ined./02/01]

Retortillo

$\text{♩} = 69$

Vi - to - ria - na no tea - cuer - das de cuando - an - da - bas des - cal - za

yaho - ra que no nos que - re - mos nos des - cu - bri - mos las fal - tas.

Vitoriana no te acuerdas
de cuando andabas descalza
y ahora que no nos queremos
nos descubrimos las faltas.

Va delante de su madre [SO/ined./02/11B]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 80$

B

Va de - lan - te de su ma - dre ¡o - lé, ay! cuan - do la chi - ca vaa

Mi - sa__ o - léy o - lé__ ca - rre - te - ro__ qué ja - le - o lle - vael tren va de -

lan - te de su ma - dre ¡o - lé, ay! pa - re - ceu - na flor dea - lia - ga__ o - léy

o - lé__ ca - rre - te - ro__ qué ja - le - o lle - vael tren que la bam - bo - le - ael

ai - re__ ¡o - lé, ay! que la bam - bo - le - ael ai - re__ o - léy o - lé__ ca - rre -

te - ro__ qué ja - le - o lle - vael tren la chi - ca cuan - do vaa Mi - sa ¡o - lé, ay!

Quando la chica va a Misa, **¡olé, olé, carretero!** ¡Qué jaleo lleva el tren!
 va delante de su madre, **¡olé, ay!**
 parece una flor de aliaga **¡olé, olé, carretero!** ¡Qué jaleo lleva el tren!
 que la bambolea el aire **¡olé, ay!**

Adiós Pamplona [SO/ined./02/03]

Narros

$\text{♩} = 88$

Ya - diós Pam-plo-na de mi Na - va - rra ya -
 diós Pam-plo - na de mi Na - va - rra ya - diós
 pe-ro no pa' siem - pre quie - ra Diosque yo vi -
 vie - ra siem - pre te ven-drí-aa ver - te
 ya - diós Pam-plo - na de mi Na - va - rra.

Adiós Pamplona de mi Navarra,
 adiós pero no pa' siempre,
 quiera Dios que viviera,

Monteagudo tiene torres [SO/ined./02/12B]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 80$

B

Tie-ne cas-ti-lloy mu - ra - llas _____ Mon-tea - gu - do tie - ne

to - rres tie - ne cas-ti-lloy mu - ra - llas _____ bue-na ve-ga y pan-

ta - no _____ yel más bo - ni - - - - to deEs - pa - ña _____

_____ yel más bo - ni - to deEs - pa - ña _____ Mon-tea - gu - do _____

_____ tie - ne to - rres. _____

Monteagudo tiene torres,
 tiene castillo y murallas,
 buena vega y pantano,

Monteagudo tiene torres [SO/ined./02/09 y 12A]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 69$

Y cas - ti - llos ya - le - grí - as

Mon - tea - gu - do tie - ne to - rres

y cas - ti - llos ya - le - grí - as

y pro - te - gien - - - - - do a sus hi - jos

la Vir - gen de Bien - ve - ni - da

la Vir - gen de Bien - ve - ni - da

Mon - tea - gu - do tie - ne to - rres.

Monteagudo tiene torres
y castillos y alegrías,
y protegiendo a sus hijos
la Virgen de Bienvenida.

Las seguidillas [SG/ined./04/06]

Segovia

Las se-gui - di - llas ___ ah ah van por tu ca - lle ni-ña ay ay
 ay van por tu ca - lle co - mo van tan de - pri - sa ___ no las ve
 na - die no las ve na - die.

Las seguidillas, **ah, ah**
 van por tu calle, **niña, ay, ay**
 como van tan deprisa
 no las ve nadie.

Qué bien parece, **ah, ah**
 qué bien parece
 prestar a las esquinas
 los almireces.

Ya no tiene mi abuelo
 más que un coviño
 donde se (...)
 los calzoncillos.

Eres como la nieve
 que cae a copos,
 por eso te quieren
 tanto mis ojos.

Andando por la calle
 la he visto el culo,
 no he visto chimenea
 que eche más humo.

Vaya uste' entrando [SG/ined./02/23]

Pinarnegrillo

$\text{♩} = 112$

Va - ya uste' en - tra - ndo _____ 5 _____ va - ya uste' en - tran - do _____

que si usted tie - ne mie - do _____ yo es - toy tem -

blan - do _____ yo es - toy tem - blan - - - - do.

Vaya uste' entrando,
vaya uste' entrando,
que si usted tiene miedo
yo estoy temblando.

Válgame Dios de día,
de noche un fraile
de los de San Francisco,
que son bien grandes.

(...)
de tu tejado
y ahora soy arbolito
desamparado.

Las seguidillas boleras [AV/ined./03/04]

Cebreros

$\text{♩} = 116$

Van por tu calle___ las se - gui - di - llas bo - le - ras___

___ van por tu ca - lle___ co - mo van tan de - pri - sa___ no las ve

na - die.____

Las seguidillas boleras
van por tu calle,
como van tan deprisa
no las ve nadie.

La puerta de la iglesia
la están arando,
de claveles y rosas
la están sembrando.

La cebrereña en el campo
llueve y se moja
porque la pobrecita
no tiene ropa.

Mi amante me da voces
desde la arada,
que le lleve simiente
que se le acaba.

A lo ligero, madre [PA/ined./03/47]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 168$

A lo li - ge - ro ma - dre, a lo li - ge - ro
el que no tie - ne ca - ma duer - me en el sue - lo.

A lo ligero madre,
a lo ligero,
el que no tiene cama,
duerme en el suelo.

Algún día los bailes
de la tu capa
me sirvieron de anillos
(...)

Tú y yo nos parecemos
mucho a la nieve,
tú en lo blanca y fina,
yo (...)

Si supiera que estabas
en la escombrera
(...)
(...)

Al agudillo, madre [BU/ined./02/45C]

Punteareñas

$\text{♩} = 160$

C

Al a-gu-di-llo, ma-dre, al a-gu-di-llo u-na pie-dra sal-tan-do rom-
pi-óun la-dri-llo, rom-pi-óun la-dri-llo, rom-pi-óun la-dri-llo, al a-gu-di-llo
ma-dre al a-gu-di-llo.

Al agudillo, madre,
al agudillo,
una piedra saltando
rompió un ladrillo,
rompió un ladrillo,
rompió un ladrillo,
al agudillo, madre,
al agudillo.

¿Dónde vas a dar agua? [PA/MTCL/06/06B]

Nestar

$\text{♩} = 168$

B

¿Dón-de vas a dar a - gua Pa-coa las Mu - las? Al rí - o deA-re-nal

ve quenohay la - gu nas Al rí - o deA - re-nal ve quenohay la - gu nas

para terminar

la ma-re-aña de su-bir la ma-re-aña de ba-jar yel va-por ha de ve-nir

y me ten-go deem-bar-car.

¿Dónde vas a dar agua
Paco a las mulas?
Al río de Arenal ve
que no hay lagunas.

¿Dónde vas a dar agua
Paco a los bueyes?
que de' mi cama siento
los cascabeles.

La marea ha de subir,
la marea ha de bajar,
y el vapor ha de venir
y me tengo de embarcar.

Que deja la paloma [PA/MTCL/09/26]

Arbejal

$\text{♩} = 168$

Có - mo quie-res que ten - ga que ten-gay ten - ga un a - mor en el cie - lo
yo-troen la tie - rra. *Que de - ja la pa - lo - ma*
que en el ni - does - tá, ca - za - dor es miq-man - te ya la co - ge - rá, que dé-ja - la
ma - jo, que dé-ja - la ya, que dé-ja - la ma - jo que en el ni - does - tá ¡Ay!

Cómo quieres que tenga
que tenga y tenga,
una morena en el cielo
y otro en la tierra.

*Que deja la paloma,
que en el nido está,
cazador es mi amante,
ya la cogerá,
que déjala majo
que déjala ya,
qué déjala majo
que en el nido está ¡Ay!*

Amores y dolores
quitan los sueños,
yo como no los tengo,
descanso y duermo.

Que deja la paloma...

Si algún día ignoraba
lo que ahora veo,
las vueltas que da el mundo,
reina del cielo.

Que deja la paloma...

La despedida canto
de mis cantares,
como no soy maestra
no van iguales.

Que deja la paloma...

Ay amante, amante [LE/ined./03/13]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 120$

En el pue-blo de Ve-li - lla si vie-nen los fo - ras - te - ros
 les ten - de - mos a - mis - tad — di - ne - ro no lo te - ne - mos. *Ay a - man - teg - man -*
te si tú fue - ras bue - no yo me ca - sa - ba con - ti - go pe - ro me te -
moy me te - mo que si tú me quie - res yo se - ré tu due - ño.

En el pueblo de Velilla
 si vienen los forasteros,
 les tendemos amistad,
 dinero no lo tenemos.

*Ay, amante, amante,
 si tú fueras bueno
 yo me casaba contigo
 pero me temo y me temo
 que si tú me quieres
 yo seré tu dueño.*

Muchos niños le ha traído
 la cigüeña a Sebastián
 que cuando ve a una mujer
 tiembla que parece un flan.

Ay, amante, amante...

Dices que no me quieres mucho,
 con quién te lo pagaré,
 que viéndote yo trotando
 nada de dejo a deber.

Ay, amante, amante...

Yo sé cantar y bailar
 y tocar la pandereta,
 el que se case conmigo
 lleva música completa.

Ay, amante, amante...

Allá va la despedida,
 yo me voy a mi aposento,
 el que le guste cantar
 aquí le queda mi puesto.

Ay, amante, amante...

Entra y no temas [PA/MTCL/01/12]

Tremaya

$\text{♩} = 184$

A lo li-ge-ro ma-dre, ya lo li-ge-ro u-na pul-ga bai-
lan-do rom-pió un pu-che-ro. *En-tray no te-mas.*
El ca-ba-llo lle-va si-lly ban-de-ra tam-bién es-pa-day va di-cien-do
vi-va por to-da Es-pa-ña.

A lo ligero, madre,
y a lo ligero
una pulga bailando
rompió un puchero.

*Entra y no temas.
El caballo lleva
silla y bandera
también espada
y va diciendo ¡viva!
por toda España.*

A lo ligero, madre
a lo ligero
por echarme en la cama
me eché en el suelo.

Entra y no temas...

La despedida canto
porque no digan
que en el baile les dejo
sin despedida.

Entra y no temas...

La molinera [LE/MTCL/01/20]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 138$

Mo - li - ne - ro mo - li - ne - ro no ven-gas de no - cheaver - me _____

— noes - tán mis pa - dres en ca - say pue-de ri - ti - car la gen - te. La mo - li-ne-

ra llo - ran-does-ta - ba yel mo - li-ne - ro la con - so-la - ba. _____

Molinero, molinero
no vengas de noche a verme,
no están mis padres en casa
y puede criticar la gente.

La molinera
llorando estaba
y el molinero
la consolaba.

Molín que mueles el trigo,
agua que lo haces moler,
no digas al molinero
que muero por tu querer.

La molinera...

Pandereta, pandereta,
yo te tengo de romper
que a la puerta de mi amante
no has querido tocar bien.

La molinera...

Vamos, cariño mío [PA/ined./02/06]

Arbejal

$\text{♩} = 160$

Si me quie-res de bal-de__ to - da soy tu - ya pe-ro por el di -
 ne - ro co - sa nin - gu - na. _____ Va-mos ca-ri - ño mí - o__ me voy a Bue-nos
 Ai-res en - tray no te - mas de no - chea na - die que en la calle que vi - vo vi - ve el Al - cal - de. _____

Si me quieres de balde
 toda soy tuya
 pero por el dinero
 cosa ninguna.

*Vamos, cariño mío
 me voy a Buenos Aires
 entra y no temas
 de noche a nadie
 que en la calle que vivo
 vive el Alcalde.*

Si me quieres te quiero,
 si me amas te amo,
 si me olvidas te olvido,
 yo todo lo hago.

Vamos, cariño mío...

La despedida canto
 que me molesto
 para lo que me
 pagan basta con esto.

Vamos, cariño mío...

Baila los titos, morena [LE/MTCL/05/23]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 144$

No can-to por-que bien can - to _____ ni por la gra-cia que ten - go _____

_____ can - to por di - si - mu - lar u - na pe - ni - ta que ten - go _____

Bai - la los ti - tos mo - re - na _____ bai - la los ti - tos sa - la - da _____

que en a - ca - ban - do lo ti - tos em - pe - za - re - mos las ha - bas. _____

No canto porque bien canto
ni por la gracia que tengo,
canto por disimular
una penita que tengo.

*Baila los titos, morena,
baila los titos, salada,
que en acabando los titos
empezaremos las habas.*

Aquella palomita [LE/MTCL/04/10]

Benllera

$\text{♩} = 184$

A - mor mí - o por o - tro vas a la gue - rra quién tu - vie - ra un her -

ma - no que por - ti fue - ra. _____ A - que - lla pa - lo - mi - ta que está en

el co - rre - dor la tie - ne de - te - ni - da el lin - do ca - za - dor. _____

Amor mío por otro
vas a la guerra,
quién tuviera un hermano
que por ti fuera.

*Aquella palomita
que está en el corredor,
la tiene detenida
el lindo cazador.*

Eres como quien eres
no te lo digo,
eres como la espiga
del verde trigo.

Aquella palomita...

Aquella palomita [LE/ined./02/22]

Benllera

$\text{♩} = 176$

A - mor mí - o por o - tro vas a la gue - rra quién tu - vie - ra un her -
 ma - no que por tí fue - ra. _____ A - que - lla pa - lo - mi - ta que está en
 el co - rre - dor la tie - ne de - te - ni - do el lin - do ca - za - dor. _____

Amor mío por otro
 vas a la guerra,
 quién tuviera un hermano
 que por ti fuera.

*Aquella palomita
 que está en el corredor,
 la tiene detenida
 el lindo cazador.*

Eres como quien eres
 no te lo digo,
 eres como la espiga
 del verde trigo.

Aquella palomita...

Cómo quieres que tenga
 la cara blanca
 siendo carbonerilla
 de Salamanca.

Aquella palomita...

Amores he tenido
 y amores tengo,
 a todos los olvido
 y a ti no puedo.

Aquella palomita...

La despedida corta
 y la ausencia larga,
 digo que te diviertas
 prenda del alma.

Aquella palomita...

A tu puerta majo tengo de poner [PA/MTCL/05/29]

Néstar

$\text{♩} = 184$

A - mo-res y do - lo-res qui-tan los sue - ños yo co-mo no les
 ten - go des-can - soy duer - mo. **3** A tu puer-ta ma-jo ten-go
 de po - ner u - na lam-pa - ri - lla co-mo las del tren co-mo las del
 tren que den cla - ri - dad a tu puer-ta ma-jo ya no vuel - vo más.

Amores y dolores
 quitan los sueños;
 yo como no los tengo,
 descanso y duermo.

*A tu puerta majo
 tengo de poner
 una lamparilla
 como las del tren,
 como las de tren
 que den claridad,
 a tu puerta majo
 ya no vuelvo más.*

Cómo quieres que tenga,
 que tenga y tenga
 un amor en el cielo
 y otro en la tierra.

A tu puerta majo...

Algún día por verte
 dinero daba,
 y ahora no por verte
 vuelvo la cara.

A tu puerta majo...

La despedida canto
 de mis cantares,
 como no soy maestra
 no van iguales.

A tu puerta majo...

Que déjame subir [LE/ined./02/13B]

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 144$

B

Los de-se-os que tú tie-nes son de cor-te - jar un po - co _____

pa-ra que di - ga la gen-te va-ya mo-zo más gra - cio - so. *Que dé-ja-me su - bir al*

ca-rro ca-rre - te - ro que dé-ja-me su - bir al ca-rro que me mue - ro. _____

Los deseos que tú tienes
son de cortejar un poco
para que diga la gente
vaya mozo más gracioso.

*Que déjame subir
al carro, carretero,
que déjame subir
al carro, que me muero.*

Ese buey de la derecha
tiene la corná rompida,
se la rompió por subir
la cuesta de las huídas.

Que déjame subir...

En el pilón de las cruces
hay unas piedras labradas
donde beben los caballos
cuando bajan de La Braña.

Que déjame subir...

Que déjame pasar [PA/ined./04/05-06]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 192$

Los a-mo-res que tú tie-nes pri-me-ro les tu - ve yo — me a - le - gro que
 te di - vier - tas con lo que no qui - se yo. — *Que dé - ja - me pa - sar*
 por el puen - te de A - li - can - te, o - ri - lla del mar que es - tá ma - li - to mig -
 man - te le quie - ro vi - si - tar.

Los amores que tú tienes
 primero les tuve yo,
 me alegro que te diviertas
 con lo que no quise yo.

*Que déjame pasar
 por el puente de Alicante,
 orilla del mar
 que está malito mi amante,
 le quiero visitar.*

Dicen que no nos queremos
 porque no nos visitamos,
 las visitas son de noche
 para los enamorados.

Que déjame pasar...

Corazón con tanta pena,
 ¿cuándo tendrás alegría?
 Cuando el agua del arroyo
 vuelva lo de abajo arriba.

Que déjame pasar...

Dices que no me querías
 y me andabas a buscar
 como el agua busca al río
 y el río busca la mar.

Que déjame pasar...

Cuando paso por tu puerta
 y te veo a la ventana
 se me alegra el corazón
 para toda la semana.

Que déjame pasar...

Una despedida sola
 dicen que no vale nada,
 vaya una, vayan dos,
 vayan tres y cuatro vayan.

Que déjame pasar...

Mucho que te quiera [PA/MTCL/06/06A]

Nestar

$\text{♩} = 168$

A

Yes-ta no-chea la no-via la das tor-ti-lla, yes-ta no-chea la no-via la das
tor-ti-lla, y la no-cheque vie-ne la pi-cho-ri-lla, ¡ay, mo-re-na!, yes-ta
no-chea la no-via la das tor-ti-lla. *Mu-cho que te quie-ra que te*
quie-ra que te quie-ra, mu-cho que te quie-ra mu-cho más te quie-ro yo,
mu-cho que te quie-ra que te quie-ra que te quie-ra, mu-cho que te quie-ra la ma-
dre que te pa-rió.

Esta noche a la novia
la das tortilla
y a la noche que viene
la pichorrilla, **¡ay, morena!**

*Mucho que te quiera,
que te quiera, que te quiera,
mucho que te quiera,
mucho más te quiero yo.
Mucho que te quiera,
que te quiera, te quiera,
mucho que te quiera,
la madre que te parió.*

Ya no van a tu casa
dile a los mozos
por no ver a tu padre
quitan los mocos.

Mucho que te quiera...

Una vez en la cama
y otra en el suelo
y otra en la escalera,
tres veces fueron.

Mucho que te quiera...

Las ovejas son blancas
y el perro negro,
y el pastor que las guarda
se llama Pedro.

Mucho que te quiera...

Una moza en el baile
dijo en voz alta
si me gustan los hombres
es por la gaita.

Mucho que te quiera...

A la Tía Coti Coti
la he visto el culo,
no he visto chimenea
que eche más humo.

Mucho que te quiera...

Para qué quiere el cura
perro de caza
si la liebre que busca
la tiene en casa.

Mucho que te quiera...

Mucho que te quiera [PA/ined./03/07]

Nestar

$\text{♩} = 160$

Có-mo quie-res que ten-ga la ca - ra blan - ca sien-do car-bo-ne - ri-llo de Sa-
 la-man - ca ¡Ay mo-re-na!, có-mo quie-res que ten-ga la ca - ra blan - ca.
 Mu-cho que te quie-ra que te quie-ra que te quie-ra, mu-cho que te quie-ra mu-cho
 más te quie-ro yo, mu-cho que te quie-ra que te quie-ra que te quie-ra
 mu-cho que te quie-ra la ma - dre que te pa - rió.

Cómo quieres que tenga
 la cara blanca
 siendo carbonerillo
 de Salamanca, **¡Ay morena!**

*Mucho que te quiera,
 que te quiera, que te quiera,
 mucho que te quiera,
 mucho más te quiero yo.
 Mucho que te quiera,
 que te quiera, que te quiera,
 mucho que te quiera,
 la madre que te parió.*

Quién pudiera tener
 la suerte el gallo,
 cuando sale a la calle,
 trota a caballo.

Mucho que te quiera...

La gallina se engancha
 y el gallo sube,
 la echa la zancadilla,
 va y se sacude.

Mucho que te quiera...

El perro del Tío Lucas
 se ha levantado,
 y en falso testimonio
 deja preñado.

Mucho que te quiera...

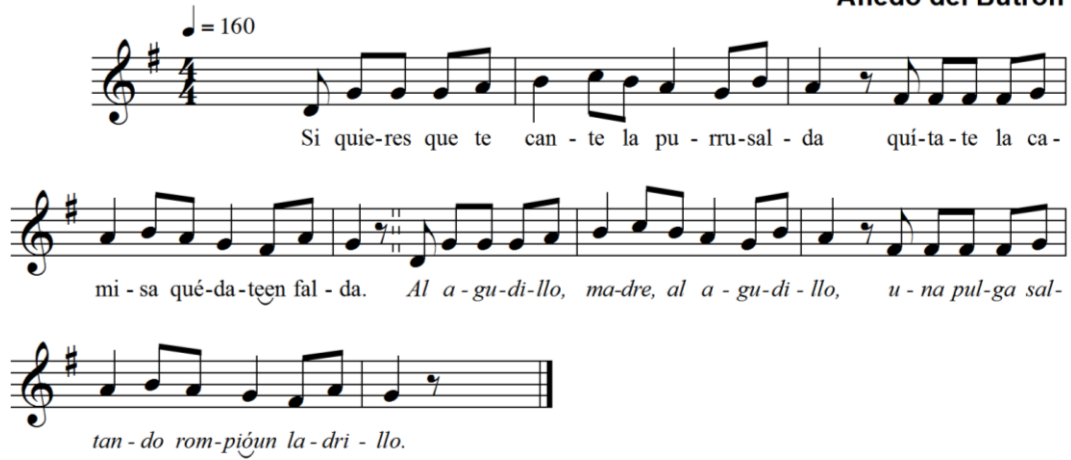
Una vieja y un viejo
 van a Albacete,
 y en medio del camino
 va y se la mete.

Mucho que te quiera...

034 Al agudillo, madre [BU/ined./02/34]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 160$



Si quie-res que te can - te la pu - rru-sal - da qui-ta-te la ca -
mi - sa qué-da-te en fal - da. Al a - gu-di-llo, ma-dre, al a - gu-di - llo, u - na pul-ga sal-
tan - do rom-pió un la-dri - llo.

Si quieres que te cante
la purrealda,
quítate la camisa,
quédate en falda.

*Al agudillo, madre,
al agudillo,
una pulga saltando
rompió un ladrillo.*

Si quieres que te quiera
dame confites
que se me han acabado
los que me distes.

Al agudillo, madre...

Que dónde lo tienes [LE/ined./02/13A]

Sosas de Laciana

A

Vi-vael Bier-zo vi - vael Bier - zo y tam - bién vi - va La - cia - na

vi-vael Bier-zo vi - vael Bier - zo vi - va la gen - te ber - cia - na. *Que dón - de lo*

tie - nes el tu - mor mo - re - na, que dón - de lo tie - nes sir - vien - do en la gue - rra.

Viva El Bierzo, viva El Bierzo
y también viva Laciana,
viva El Bierzo, viva El Bierzo,
viva la gente berciana.

*Que dónde lo tienes
el tu amor morena,
que dónde lo tienes
sirviendo en la guerra.*

Déjame subir al carro,
carreterino de Asturias,
déjame subir al carro,
tú que tienes buenas mulas.

*Que déjame subir
al carro, carretero,
que déjame subir
al carro que me muero.*

Síguela, marinero [LE/MTCL/07/17]

Noceda del Bierzo

$\text{♩} = 144$

Cuan - do vie - nes del cam - po vie - nes ai - ro - sa, vie - nes co - lo - ra - di - na
 co - mou - na ro - sa. Si - gue - la, ma - ri - ne - ro, si - gue - la, si -
 gue - la ma - ri - ne - ro que te vas.

Quando vienes del campo
 vienes airosa,
 vienes coloradina
 como una rosa.

*Síguela, marinero,
 síguela,
 síguela, marinero
 que te vas.*

Esta noche ha llovido,
 mañana hay barro,
 pobre del carretero
 que anda en el carro.

Síguela, marinero...

Cómo quieres cantando
 subir al cielo
 si del cielo se baja
 (...)

Síguela, marinero...

Síguela, marinero [LE/ined./01/22]

Noceda del Bierzo

$\text{♩} = 152$

Cuan-do vie-nes del cam - po vie-nes ai - ro - sa, vie-nes co - lo - ra -
 di - ta co-mou-na ro - sa. _____ Sí - gue - la ma - ri - ne - ro, sí - gue -
 la, sí - gue - la ma - ri - ne - ro que se va. _____

Quando vienes del campo
 vienes airosa,
 vienes coloradita
 como una rosa.

*Síguela marinero,
 síguela,
 síguela marinero
 que se va.*

Esta noche ha llovido,
 mañana hay barro,
 pobre del carretero
 que anda en el carro.

Síguela marinero...

Cómo quieres cantando
 ir al cielo,
 si del cielo se baja
 para el infierno.

Síguela marinero...

Cómo quieres que vaya
 de noche a verte
 si tienes la ventana
 llena de verde.

Síguela marinero...

Tiende la rede, niña [BU/MTCL/02/14]

Población de Arreba

$\text{♩} = 144$

Pa - ra qué vas y vie - nes a la bo - ti - ca si - se mal que tú tie - nes
no se te qui - ta. Ti - en - de la re - de, ni - ña, tien - de la re -
de, tién - de - la por el sue - lo que no se en - re - de; y des -
pués de ten - di - da vuél - ve - la a co - ger; y ve - rás qué bo - ni - ta es la ho - ja de lau -
rel.

Para qué vas y vienes
a la botica
si ese mal que tú tienes
no se te quita.

*Tiende la rede, niña,
tiende la rede,
tiéndela por el suelo
que no se enrede
y después de tendida
vuévela a coger
y verás qué bonita
es la hoja de laurel.*

Si quieres que te quiera
dame confites,
que se me han acabado
los que me distes.

Tiende la rede, niña...

Al agudo, al agudo [BU/ined./01/24]

Neila

$\text{♩} = 116$

Al a - gu-doal a - gu - do yal a - gu - di - llo, al a - gu-doal a -
 gu - do yal a - gu - di - llo, u - na pul - ga sal - tan - do rom - pióun la - dri - llo, ay mo - re -
 na, rom - pióun la - dri - llo, ay sa - la - da, rom - pióun la - dri - llo. *La ra la ra la*
ra la ra la ra la ra la la la la ra la ra la ra la ra la ra la ra la.

Al agudo, al agudo
 y al agudillo,
 una pulga saltando
 rompió un ladrillo, **ay, morena,**
 rompió un ladrillo, **ay, salada,**
 rompió un ladrillo.

Lara lara lara lara lara lara la
La lala lara lara lara lara lara la.

Al agudo, al agudo
 y a lo ligero,
 al uso de mi tierra
 toco el pandero.

Lara lara lara lara lara lara la...

El agudo, el agudo,
 me lo bailo yo
 y toco el pandero
 para diversión.

Lara lara lara lara lara lara la...

Olé por entrar [LE/MTCL/02/22]

Boisán

$\text{♩} = 138$

Ma - ña - na voy por sol - da - do con la in - ten - ción de vol - ver

si ven - go y es - tás ca - sa - da de tu san - gre he de be - ber.

O - lé por en - trar por en - trar por en - trar; o - lé por en - trar a tu

jar - dín a re - gar.

Mañana voy por soldado
con la intención de volver,
si vengo y estás casada
de tu sangre he de beber.

*Olé por entrar,
por entrar, por entrar,
olé por entrar
a tu jardín a regar.*

El anillo de mi dedo
tiene tres piedras azules
que se las puse a mi amante
sábado, domingo y lunes.

Olé por entrar...

Enamoradita vivo
y no me lo sabe nadie
que tengo el amor ausente
y no me ronda la calle.

Olé por entrar...

Cómo se menea la aceitunita en el aire [PA/MTCL/02/02]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 168$

Bai - la - do me - nu - di - tos to - caa lo lla - no, bai - la - do me - nu - di - tos to -
 caa lo lla - no que el ga - lán que te quie - re que el ga - lán que te quie - re tees - tá mi - tan -
 do tees - tá mi - ran - do tees - tá mi - ran - do. *Có - mo se me - ne - a laq - cei -*
tu - ni - taen el ai - re, me - jor se me - ne - a tu cuer - pe - ci - toen el bai - le,
có - mo se me - ne - a laq - cei - tu - na se - vi - lla - na, me - jor se me - ne - a tu cuer -
pe - ci - to se - rra - na.

Bailado menuditos
 toca a lo llano,
 que el galán que te quiere,
 te está mirando.

*Cómo se menea la aceitunita en el aire,
 mejor se menea tu cuerpecito en el baile,
 cómo se menea la aceituna sevillana,
 mejor se menea tu cuerpecito serrana.*

Si quieres que te quiera
 dame de aquello,
 que me distes anoche
 que estaba bueno.

Cómo se menea la aceitunilla en el aire...

Te pones a las esquinas [SA/MTCL/08/01A]

El Payo

A 

Te po-nes a las es - qui-nas con el som-bre-ro me lla-mas_____

yo te doy con la man - ti-lla que me de-jes y te va - yas._____

Te pones a las esquinas
con el sombrero me llamas,
yo te doy con la mantilla,
que me dejes y te vayas.

Como era tan rebonita
le tiraban los sombreros,
su novio le tiró el suyo
y no quiso recogerlo,

(...), qué bonito (...)
y a mi novio vas a ver,
le das un beso en los labios
cuando te voy a leer.

Tienes una cinturina
que ayer tarde la medí,
con vara y media de liga,
tres vueltas le da ahí.

Triste estoy cuando nací [SA/ined./05/17A]

El Payo

A Musical score for 'Triste estoy cuando nací' in 15/8 time, marked 'A' and '69'. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff has a tempo marking of 69. The second and third staves continue the melody. The lyrics are: 'Tris-tees-toy cuan-do na - cí ya-le-gre por-que me mue-ro que me ha ve-ni-dou-na car-ta que voy de-re-chi-toal cie-lo que me ha ve-ni-dou-na car-ta que voy de-re-chi-toal cie-lo.'

Tris-tees-toy cuan-do na - cí ya-le-gre por-que me mue-ro

que me ha ve-ni-dou-na car-ta que voy de-re-chi-toal cie-lo

que me ha ve-ni-dou-na car-ta que voy de-re-chi-toal cie-lo.

Triste estoy cuando nací
y alegre porque me muero,
que me ha venido una carta
que voy derecho al cielo.

Mi marido es mi marido
y no es marido de nadie,
el que quiera ese marido
vaya a la guerra y lo gane.

Arriba las castañuelas,
pulidillo baila bien,
que vivan las castañuelas
que yo vivo la sartén.

Aquel pajarito, madre [SA/ined./05/01]

El Payo



Aquel pajarito, madre,
que vive junto a la luna
parece la mi compañía
la noche que voy de tuna.

Me llamabas atrevida
porque entré por tu ventana,
más atrevidos son otros
que duermen contigo en cama.

Me llamaste lechuguina,
yo te llamé Aquilara,
(...) noble deshonra
(...).

(...) compañero, suena,
madre yo me voy con él,
aunque no lleve dinero
lleva paños que vender.

Un rosal crea una rosa,
la clavelera un clavel,
un padre crea una hija
y no sabe para quién.

Preso en la cárcel de Burgos,
preso en la de Santander,
preso en la de Salamanca
y no me vienes a ver.

El gato, ¿por dónde viene? + La muerte del príncipe Juan
[LE/ined./03/04]

Peñaparda



El ga-to por-dón-de vie-ne __ yel ga-to por-dón-de vie-ne yel ga-to por el te-



ja-do yel ga-to por ir-sea e-lla __ sehaque-bra - doy sehaa-cos - ta-do seha que-bra-dou-na cos-



ti-lla seha des-go-ber-na-doun bra-zo man-dan ve-nir-al "duc - tol", mé-di-cos y ci-ru-



ja - nos _____ to-dos le to-man el pul-so __ to-dos le to-man el



pul-so es-te ga-toes-tá muy ma-lo __ man-dan ha-cer tes-ta-men-to to-do lo que ha yahur-



ta-do las mor-ci-llas e-ran trein-ta __ las mor-ci-llas e-ran trein-ta, los cho-ri-zos trein-tay



cua-tro, sie-tea-rrro-bas de to - ci-no __ en-tre lo gor-doy lo ma-gro _____



por mí no do-blen cam - pa-nas por mí no do-blen cam - pa-nas ni meen-tie-rren en Sa-



gra-do, que meen-tie-rren un "prao" ver-de don-de no pas-te ga - na-do __ con un bra-zo por de

fue-ra y un le-tre-ro en ca-da ma-no que di-gan los pa-sa - je-ros a -quí mu-rió un des-di-
cha-do._____ No mu-rió de ca-len - tu-ras__ no mu-rió de ca-len-
tu-ras ni de do-lor de cos - ta-do que mu-rió de mal dea - mo-res en su-ma de-ses-pe - ra-do.

El gato ¿por dónde viene? y el gato por el tejado
y el gato por irse a ella se ha quebrado y se ha acostado.
Se ha quebrado una costilla, se ha desgobernado un brazo.
Mandan venir al *ductol*, médicos y cirujanos,
todos le toman el pulso : - "Este gato está muy malo".
Mandan hacer testamento todo lo que haya hurtado,
las morcillas eran treinta, los chorizos treinta y cuatro,
siete arrobas de torrezno entre lo gordo y lo magro.
- "Por mí no doblen campanas ni me entierren en sagrado,
que me entierren en un *prao* verde donde no paste ganado
con un brazo por *defuera* y un letrero en cada mano
que digan los pasajeros: - "Aquí murió un desdichado.
No murió de calenturas ni de dolor de costado,
que murió de mal de amores en suma desesperado".

Estos son los palos [SA/ined./03/14]

Peñaparda

Los pa-li-llos del tío Ro-que quie-ren que los to-que yo que los to-que (...
 —) por - que lo sa-be me - - jor. *Es - tos son los pa - los es - ta la ca -*
che - ra es - tos son los pa - los de la Tía Ma - nue-la.

Los palillos del Tío Roque
 quieren que los toque yo,
 que los toque (...)
 porque lo sabe mejor.

*Estos son los palos,
 esta la cachera,
 estos son los palos
 de la Tía Manuela.*

Si los palos se rompieran
 como suele suceder
 se los diera a (...)
 que los sabe componer.

Estos son los palos...

Cómo quieres que vaya [SA/MTCL/07/02]

El Payo

Cό - mo quieres que va - ya, re - va - ya ___ va - ya, cό - mo quieres que
 va - ya re - va - ya va - ya con u - na cri - baal rí - o a cri - bar el a - gua, ay, ay,
 ay, a cri - bar l'a - gua. ___ Cό - mo quie - res que va - ya de no - cheg ver -
 te si la tu des - pe - di - da me da la muer - te. ___

Cόmo quieres que vaya,
 revaya, vaya,
 con una criba al río
 a cribar el agua.

*Cόmo quieres que vaya
 de noche a verte
 si la tu despedida
 me da la muerte.*

Amantito, amantito
 y amante, amante,
 las pestañas me estorban
 para mirarte.

Cόmo quieres que vaya...

Que cómo dormiré [SA/MTCL/04/21]

Villamayor

♩ = 66

Cua-tro pies tie-neel lo-bo__ cua-tro pies tie-neel lo-bo cua-tro la
 lo-ba cua-tro la lo-ba _____ cua-tro la co - ma -
 dre-ja__ cua-tro la co - ma - dre-ja dos la pa - lo-ma. *Que có - mo dor-mi -*
rá, que có - mo dor-mi - rá don Jua-ni-toel de Ca - rre-ro
que có - mo dor-mi - rá que có - mo dor-mi - rá con el rui - do de los
pe-rros. *D.C. a CODA*
 CODA cuer-nos _____ y su mu-jer le di-ce__ y su mu-jer le
 di-ce: __ ¡An-daig-no - ran-te!__ con los que yo te pon-go__ con los que yo te

pon-go tie-nes bas - tan - te. *Que có - mo dor-mi - rá, que có - mo dor-mi -*
rá, don Jua-ni-toel de Ca - rre-ro, que có - mo dor-mi -
rá, que có - mo dor-mi - rá, con el rui - do de los pe-rros.

Cuatro pies tiene el lobo,
 cuatro la loba,
 cuatro la comadreja,
 dos la paloma.

*Qué cómo dormirá
 don Juanito el de Carrero,
 qué cómo dormirá
 con el ruido de los perros.*

Un cazador fue a cazar,
 mató dos ciervos
 y se lleva pa' casa
 los cuatro cuernos.

Y su mujer le dice:
 - ¡Anda, ignorante!
 Con los que yo te pongo
 tienes bastante.

Qué cómo dormirá...

Acuérdate madama [ZA/ined./02/35]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 138$

Si quie-res que te quie-ra ___ da-me con-fi - tes que ya sehan a-ca-
 ba-do ___ los que me dis - tes. *A-cuér-da-te ma - da - ma ___ cuan-do te re-ga-*
lé la cin-ta pa-rael pe-lo ___ lahe-bi-lla pa-rael pie, o - lé, o - lég-sa-
da - ma ___ o - lé, o - lé, o - lé.

Si quieres que te quiera,
 dame confites,
 que ya se han acabado
 los que me distes.

*Acuérdate madama
 cuando te regalé
 la cinta para el pelo,
 la hebilla para el pie.
 Olé, olé esa dama,
 olé, olé, olé.*

Dicen que no me quieres,
 yo a ti tampoco,
 vámonos olvidando
 poquito a poco.

Acuérdate madama...

El amor que te tuve
 y el que te tengo
 puestos en la balanza
 bien sé que pierdo.

Acuérdate madama...

El costal está roto / La barca, marinero [ZA/MTCL/07/11]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 152$

Pa - ra cuan-do me ca - se mehan o-fre-ci - do un cos-tal, u - na

man-ta yun bo-rrí - qui - llo. El cos-tal yaes-tá ro - to la man - ta vie-

ja, el bu-rrro no tie' se-sos en la ca - bé - za.

Para cuando me case
me han ofrecido
un costal, una manta
y un borriquillo.

*El costal ya está roto,
la manta vieja,
el burro no tie' sesos
en la cabeza.*

Una estrella me dijo
que la siguiera,
ella va por el cielo,
yo por la tierra.

*La barca, marinero,
la tengo de pasar,
la niña de la arena
no la puedo olvidar.*

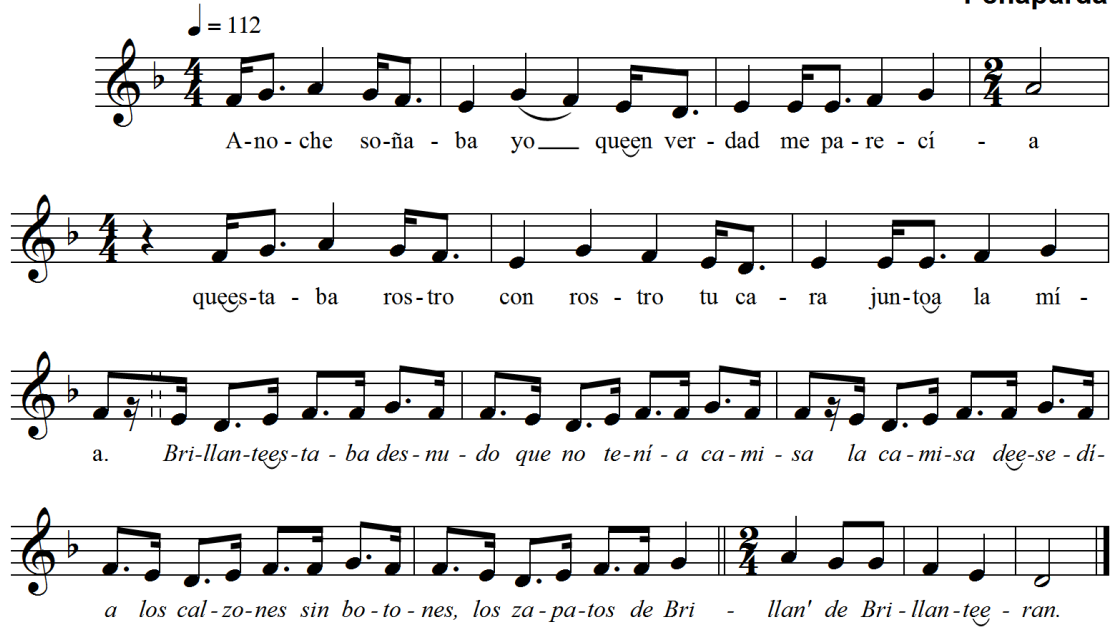
Dices que no la quieres,
duermes con ella,
el pradito regado
siempre da hierba.

La barca, marinero...

Brillante estaba desnudo [SA/ined./03/03]

Peñaparda

$\text{♩} = 112$



A-no - che so-ña - ba yo que en ver - dad me pa - re - cí - a
que es - ta - ba ros - tro con ros - tro tu ca - ra jun - to a la mí -
a. Bri - llan - tees - ta - ba des - nu - do que no te - ní - a ca - mi - sa la ca - mi - sa dee - se - dí -
a los cal - zo - nes sin bo - to - nes, los za - pa - tos de Bri - llan' de Bri - llan - tee - ran.

Anoche soñaba yo
que en verdad me parecía
que estaba rostro con rostro
tu cara junto a la mía.

*Brillante estaba desnudo
que no tenía camisa,
la camisa de ese día,
los calzones sin botones,
los zapatos de Brillan'
de Brillante eran.*

Anoche, cuando yo estaba
dándole tributo al sueño
solía yo en "dispertar"
a las voces de mi dueño.

Brillante estaba desnudo...

Ven acá, cuñada mía,
siéntate al lado de mí,
ya que no veo a tu hermano,
si quiera te veo a ti.

Brillante estaba desnudo...

Que vengo de regar el romero [ZA/ined./03/02]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 152$

Al ro-me-ro flo-ri - do se le cae la flor a mi aman-teel ca-be-
llo ya ti la co - lor. *Que ven - go* de re-gar
el ro-me - rog mi da - ma que se le va se-can-do la ra -
ma al ro-me - ro flo-ri - doy no gra - na.

Al romero florido
se le cae la flor,
a mi amante el cabello
y a ti la color.

*Que vengo
de regar el romero a mi dama,
que se le va secando la rama
al romero florido y no grana.*

Si algún día te quise
fue por el pelo,
ahora que no tienes
ya no te quiero.

Que vengo ...

Amores y dolores
quitan el dormir,
ninguno me ha quitado
ese majo a mí.

Que vengo...

Morenita la quiero
la labradora,
entre más morenita
más me enamora.

Que vengo...

Dice que no me quiere
porque no tengo
"véteme" regalando
ya iré teniendo.

Que vengo...

Zamoranita [ZA/ined./06/01]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 152$

Al-gún dí-a por ver-te__ die-ra la vi-da__ el a - la de un co-
 ne-jo__ y no la mí-a. *Za-mo-ra - ni-ta__ la de Za-mo - ra, za-mo - ra -*
ni - ta__ yo me voy a - ho - ra.

Algún día por verte
 diera la vida,
 el ala de un conejo
 y no la mía.

*Zamoranita,
 la de Zamora,
 zamoranita
 yo me voy ahora.*

Cómo quieres que vaya
 de noche a verte
 si tienes la ventana
 llena de gente.

Zamoranita...

Estrella, sol y luna,
 ¿cómo no sales?,
 lucero, no me dejan
 salir mis padres.

Zamoranita...

Las estrellas del cielo
 son ciento doce,
 con las dos de tu cara,
 ciento catorce.

Zamoranita...

Cuándo será marido [ZA/ined./03/03]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 160$

El lu - nes pa-ra ba - rrer el mar - tes pa-ra cre - ar. *Cuándo se-*
rá ma-ri - do cuán-do se - rá cuán-do se - rá ma-ri - do dí - a dehi-
lar dí - a dehi-lar ma - ri - do dí - a dehi - lar.

El lunes para barrer,
 el martes para crear.

*Cuándo será marido,
 cuándo será,
 cuándo será marido,
 día de hilar,
 día de hilar marido,
 día de hilar.*

El miércoles pa' cernir,
 el jueves para amasar.

Cuándo será marido...

El viernes para coser,
 el sábado pa' fregar.

Cuándo será marido...

El domingo pa' ir a misa
 y por la tarde a bailar.

Cuándo será marido...

Que soy farolito [ZA/MTCL/06/24]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 120$

An - da di - cien - do tu ma - dre que no me quie - re pa' nue - ra -
 an - day di - le a tu ma - dre que no me pei - no pa' - e - lla. *Que*
 soy fa - ro - li - to que soy fa - ro - lé, que soy fa - ro - li - to ra -
 mi - to de lau - rel que cuén - ta - me la Sal - ve que el Cre - do ya lo sé.

Anda diciendo tu madre
 que no me quiere pa' nuera,
 anda y dile a tu madre
 que no me peino pa' ella.

*Que soy farolito,
 que soy farolé,
 que soy farolito,
 ramito de laurel,
 que cuéntame la Salve
 que el Credo ya lo sé.*

Mi amante es carpintero [ZA/ined./02/36]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 144$

A - mo - res he te - ni - do ya - mo - res ten - go a nin - gu - no he que -
 ri - do ya ti te quie - ro. *Mi - am - an - te es car - pin - te - ro y en el a - ra - do la plu - ma y el tin -*
te - ro con el lá - piz la - pi - ce - ro la - pi - ce - ro la - pi - z á, y g co - ger la ver -
be - na los mis a - mo - res van, y g co - ger la ver - be - na la no - che de San

Juan. _____

Amores he tenido
 y amores tengo,
 a ninguno he querido
 y a ti te quiero.

*Mi amante es carpintero
 y en el arado
 la pluma y el tintero
 con el lápiz, lapicero
 lapicero lapizá,
 y a coger la verbena
 los mis amores van,
 y a coger la verbena
 la noche de San Juan.*

Toma que te doy [ZA/ined./01/24A]

Codesal

A 

A lo lla-no a lo lla-no a lo lla-no se-ñor va-lien -
te no soy a - gua de po - zo que soy de fuen - te no soy a -
gua de po - zo que soy de fuen - te. To - ma que te doy un ver - de li -
món mo - re - na y un me - lo - co - tón y el ca - ri - ño en - te - ro de mi co - ra - zón.

A lo llano, a lo llano,
señor valiente,
no soy agua de pozo,
que soy de fuente.

*Toma que te doy
un verde limón, morena
y un melocotón
y el cariño entero
de mi corazón.*

Aunque ya soy casado
y tengo mujer,
el aire de soltero
no he de perder.

Toma que te doy...

Paseste por mi puerta
y estornudeste
estudí yo (...)
como un estrete.

Toma que te doy...

Tengo una novia, macho,
con más salero
que la burra Carlota
del chatarrero.

Toma que te doy...

Por si acaso la Antonia
me sale falsa,
el día de la boda
compré una cachá.

Toma que te doy...

Caseime c'una vieja
por la moneda.
La moneda se acaba,
la vieja queda.

Toma que te doy...

Y aquí de noche [SA/ined./03/07]

Peñaparda

$\text{♩} = 112$

A - mo-res y do - lo - res qui - tan el sue - ño a - mo-res y do -
 lo - res qui - tan el sue - ño yo co-mo no los ten - go des - can-so y duer -
 mo. Ya - qui de no - che yg - qui de dí - a yg-quí teg - guar -
 do — que ven - gael dí - a yg-quí teg - guar - do — pa - lo - ma — mí - a.

Amores y dolores
 quitan el sueño,
 yo como no los tengo
 descanso y duermo.

*Y aquí de noche
 y aquí de día
 y aquí te aguardo
 que venga el día
 y aquí te aguardo
 paloma mía.*

¿Dónde vas con el carro
 de Valdevacas?
 para enramar tu calle
 voy por naranjas.

Quisiera y no quisiera
 que son dos cosas,
 yo quisiera casarme
 y estarme moza.

Y aquí de noche...

Eres una ladrona
 que me has robado
 todo el entendimiento
 que Dios me ha dado.

Y aquí de noche...

El pájaro era verde [SA/ined./01/22]

Peñaparda

♩ = 120

Da le la re-ca - í - da ya la — to-ma - rá que la re - ca -
 í - da no cues - ta na - da. *Yél pá-ja - roe-ra ver - de, la ga-la de co -*
lor — el pi-co de ca - na - rio más bo-ni - to que un sol. yel pá - ja -
ro — ya vo-ló ya vo - ló mig - man-te lo ha co - gi - do ya mí no me lo
dio, ya mí no me lo dio — yel pá-ja - roe-ra - ver - de.

Dale la recaída
 ya la tomará
 que la recaída
 no cuesta nada.

*Y el pájaro era verde,
 la gala de color,
 el pico de canario
 más bonito que un sol,
 y el pájaro ya voló,
 ya voló, ya voló,
 mi amante te lo ha cogido
 y a mí no me lo dio.*

Y un día por verte [ZA/ined./01/24B]

Codesal

$\text{♩} = 152$

B

To - da la mu - jer que quie - ra man - dar más que su ma - ri - do

to - da la mu - jer que quie - ra man - dar más que su ma - ri -

do San - to Cris - to del ga - rro - te pa - lo

del ver - bo di - vi - no. *Yal - gún dí - a por ver - te die - ra la vi - da pe - ro la de un co -*

ne - jo que no la mí - a.

Toda la mujer que quiera
mandar más que su marido,
Santo Cristo del garrote,
palo del verbo divino.

*Y algún día por verte
diera la vida,
pero la de un conejo,
que no la mía.*

La despedida les doy,
la que dan los arrieros,
me han dicho que andas con otro,
¡ay, coño! si antes me entero.

*Anda, dale que dale,
dale en el fuerte,
anda, dale que dale,
que daña el fuelle.*

Zamoranita [ZA/ined./06/10]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 152$

U-naes-tre-lla me di-jo que la si-guie-ra e-lla va por el
 cie-lo yo por la tie-rra. Za-mo-ra-ni-ta la de Za-mo-ra, za-mo-ra-
 ni-ta yo me voy a-ho-ra.

Una estrella me dijo
 que la siguiera,
 ella va por el cielo
 y yo por la tierra.

*Zamoranita
 la de Zamora,
 zamoranita
 yo me voy ahora.*

Colorada es la guinda,
 vende el guindero,
 azules son los ojos
 de mi moreno.

Zamoranita...

Dices que no la quieres,
 duermes con ella
 el pradito regado
 siempre da hiedra.

Zamoranita...

Dices que no me quieres
 (...) aunque lo disimules
 por mí te mueres.

Zamoranita...

Estrella, sol y luna,
 ¿cómo no sales?,
 lucero, no me dejan
 salir mis padres.

Zamoranita...

Cómo quieres que vaya
 de noche a verte
 si tienes la ventana
 llena de gente.

Zamoranita...

La tarita [ZA/ined./06/08]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 152$



La Ta-ri-tay la Ga-llar-da la que bai-laen Per-di - gón la que rom-pe los za-
 pa - tos de pe - lle - ja de ra - tón. La-ra-la la-ra - la la-ra-la la-ra -
 la la-ra-la la-ra - la la ta - ri - ta tin ti - ri la ta - ri - ta tin
 ta, la ta - ri - ta tin ti - ri la ta - ri - ta tin ta.

La Tarita y la Gallarda,
 la que baila en Perdígón,
 la que rompe los zapatos
 de pelleja de ratón.

*Laralá, laralá,
 laralá, laralá,
 laralá, laralá,
 la tarita tin, tiri
 la tarita tin, ta,
 la tarita tin, tiri
 la tarita tin, ta.*

Empeñé yo a una pastora
 cerca de una "entrevisqueira"
 dos perritos guau, guau, guau,
 y la loba en el ganao.

Laralá, laralá...

Bailaste Carolina [LE/ined./02/16]

Montes de Valdeuza

$\text{♩} = 112$

Bai - las - te Ca - ro - li - na — bai - lé si se - ñor di - mé conquiénbai-

1. las - te — bai - lé con mi ug - mor

2. di - mor.

- ¿Bailaste Carolina?
- Bailé sí, señor.
- Dime con quién bailaste.
- Bailé con miu amor.

La niña en el balcón [BU/ined./01/27]

Neila

$\text{♩} = 108$

La ni-ña en el bal-cón llo-ray no sé por qué tie-ne mi co-ra-zón un
 ra-to de pla-cer un ra-to de pla-cer tie-ne mi co-ra-zón la ni-ña en el bal-
 cón llo-ray no sé por qué.

La niña en el balcón
 llora y no sé por qué,
 tiene mi corazón

Al subir la escalerilla [PA/ined./03/53]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 144$

Al su - bir la es - ca - le - ri - lla en el Po - zo Ca - la - bo - zo hay u -
na voz que de - cí - a da - me la ma - no buen mo - zo.

Al subir la escalerilla
en el Pozo Calabozo
hay una voz que decía:
Dame la mano, buen mozo.

Dame la mano, buen mozo,
la mano yo te daré,
tú me quitarás la vida,
yo te dejo de querer.

Los amores que tú tienes
primero les tuve yo,
me alegro que te diviertas
con lo que no quise yo.

Una vez se nace solo,
se muere una sola vez,
se tiene una sola madre,
sólo una vez se ama bien.

Quando yo me muera [ZA/MTCL/10/19]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 138$

Cuan-do yo me mue-ra__ mi - ra__ que lo man-do__

que con u - na cin - ta__ de tu pe - lo ne - gro__ que mea - ten las

ma - nos.

Quando yo me muera,
mira que lo mando,
que con una cinta
de tu pelo negro
que me aten las manos.

Te llevo en el alma
tan honda y tan honda,
tu vida es mi vida,
tu alma es mi alma,
tu sombra es mi sombra.

Aunque yo me aleje
de ti no me olvido,
como mis pesares,
como mis recuerdos,
te llevo conmigo.

Se acabaron los disgustos [BU/ined./01/40]

El Almiñé

$\text{♩} = 120$

Mi no - vio tie - neo - tra no - via que la quie - re más que a mí ___

___ si la quie - re que la quie - ra an - tes me ha que - ri - do a

mí. ___ Se - ca - ba - ron los dis - gustos. ___

Mi novio tiene otra novia
que la quiere más que a mí,
si la quiere, que la quiera,
antes me ha querido a mí.
Se acabaron los disgustos.

Dicen que no me pues' ver
ni a lo oscuro ni a lo claro,
tampoco yo puedo ver
el humo de tu cigarro.
Se acabaron los disgustos.

Chavalina, chavalina [PA/ined./02/05]

Arbejal

$\text{♩} = 132$

Cha - va - li - na, cha - va - li - na no te des tan - to por tí, mi - ra
 que los cha - va - li - nes no se pei - nan pa - ra tí. — Aho - ra sí que voy a
 dar — un go - pe - ta - zogl pan - de - ro por - que han sa - li - do a bai - lar —
 las mo - ci - tas dees - te pue - blo. —

*D.C.
a FIN*

*Chavalina, chavalina,
 no te des tanto por tí,
 mira que los chavalines
 no se peinan para ti.*

Ahora sí que voy a dar
 un golpetazo al pandero
 porque han salido a bailar
 las mocitas de este pueblo.

Chavalina, chavalina...

Coge majo el tamboril
 y apriétale los bordones
 porque el redoble que tiene
 alegra los corazones.

Chavalina, chavalina...

Cuando mi amante se pone
 la gorra de medio lado
 y siempre se cae en el baile
 no hay Cristo más resalado.

Montañesa, montañesa [ZA/ined./06/18]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 126$

Mon-ta - ñe - sa mon-ta - ñe - sa no su - bas a mi re - ba - ño_ que te

vas a que-dar pre - sa_ y en las re-des del en - ga - ño yo - lé._

Montañesa, montañesa,
 no subas a mi rebaño
 que te vas a quedar presa
 y en las redes del engaño **¡y olé!**

Una vez cuando era moza
 era la flor del romero,
 y como soy muy lista
 elijo el camino bueno.

Anda diciendo tu madre
 que no me quiere por nuera,
 (...) no me caso,
 que todavía no quema.

Tengo un molino que muele [BU/ined./04/30]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 144$

Ten-goun mo-li-no que mue - le mue - le con re-sig-na - ción ____

tu que - rer me vuel-ve lo - ca me lo *di-ceel co - ra - zón, que tees-

tás que-rien-doa o - tra. ____

*rí - as ye-rau - ñaę-qui-vo - ca - ción la que con-ti - go te - ní - as.

Tengo un molino que muele,
 muele con resignación,
 tu querer me vuelve loca,
 me lo dice el corazón
 que te estás queriendo a otra.

Si es verdad que estás queriendo
 y la quieres más que a mí,
 si es la mujer de tu gusto
 anda y márchate de aquí.
 ¡Se acabaron los disgustos!

Sequita me estoy quedando,
 la culpa la tienes tú
 pero me un consuelo
 que me roba la salud,
 del hombre que yo más quiero.

se le lleva otra mujer
 pero pide de hoy en día
 que sin con ella se casa
 que no duren ni ocho días.

Cuatro líquidos de sangre
 me quitas porque te olvidé
 y aunque me quede sin gota
 olvidarte es imposible,
 tu querer me vuelve loca.

Mira cómo corre el tren,
 el tranvía por la vía
 pero más corría yo
 pensando en que me *querías
 y era una equivocación
 la que contigo tenía.

*Enlaza con el último fragmento musical añadido
 en la partitura

Al hombre que yo más quiero

Mi novio tiene otra novia [BU/ined./02/45F]

Puntearenas

$\text{♩} = 120$

F

Mi no - vio tie - neg - tra no - via que la quie - re más quea mí, _____

pe - ro yo ten - goo - tro no - vio que le quie - ro más quea ti.

Mi novio tiene otra novia
 que la quiere más que a mí,
 pero yo tengo otro novio
 que le quiero más que a ti.

Te quiero porque te quiero [ZA/ined./04/30]

Ungilde

$\text{♩} = 144$

Te quie-ro por-que te quie-ro y por - que me da la ga - na. _____

_____ te quie-ro por - que me sa - le, te quie-

ro por-que me sa - le den - tro del hon - do del al - ma. _____

_____ te quie-ro por-que me sa - le, te quie-ro por-que me

sa - le den - tro del hon - do del al - ma. _____

Te quiero porque te quiero
y porque me da la gana,
te quiero porque me sale
dentro del hondo del alma.

Ay de mí, que la perdí
la gracia recatadora,
ay de mí, que la perdí
(...) pastora.

La gitanilla [ZA/ined./01/14]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 138$

El mar-tes de Car-na - val ___ de gi - ta - na me ves - tí ___

yo me fujaun sa-lón de bai - le a mi no-vio per - se-

guí ___ yo me fujaun sa-lón de bai - le a mi no-vio per - se-

guí. ___

El martes de carnaval de gitana me vestí,
 yo me fui a un salón de baile, a mi novio perseguí.
 - Gitana mía del alma, gitana del corazón,
 dime la buena ventura la suerte que tengo yo.
 - Eres bueno, sí lo eres, y tienes buen corazón
 pero tienes una falta, que eres falso en el amor.
 Tienes dos comprometidas, comprometidas de amor,
 una es alta y morena, la otra es rubia como el sol.
 Si te casas con la rubia tú serás un desgraciado,
 cástate con la morena que serás afortunado.
 - Yo me caso con la rubia y aunque me cueste la vida
 es la que me da la luz, la esperanza y alegría.
 - Adiós, Pepe, que me voy, que mi familia me espera,
 si quieres saber quién soy, soy tu novia la morena.

La gitanilla [VA/ined./02/35]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 126$

El mar - tes de Car-na - val de gi - ta-na me ves - tí _____

me mar - chéal sa-lón de bai - le por ver a mi no-vioq - llí.

El martes de Carnaval de gitana me vestí
 me marché al salón de baile por ver a mi novio allí.
 Él me dijo: - Gitanilla me vas a hacer el favor
 de decirme con salero la gracia que tengo yo.
 - Eres un moreno, guapo, y tienes buen corazón
 pero tienes una falta: que eres un camelador,
 camelas a dos mujeres, eso te lo digo yo,
 a una morena, muy guapa, y a otra rubia como el sol.
 No te cases con la rubia que serás un desgraciado,
 cástate con la morena y serás afortunado.

Aunque tenga veinticuatro / Habaneras, habaneras

[BU/MTCL/02/15]

Población de Arreba

$\text{♩} = 120$

Las ha - ba-ne-ras se bai-lan en u - na sa - la de - cen-te con u - na chi-qui-lla
 ru - bia _ que ten - ga de quin-cea vein-te. *Aunque ten - ga _ vein-ti - cua - tro _ yaunque*
ten-ga tren-tay - dos, las ha - ba-ne-ras se bai-lan las bai - la - re-mos los dos. _____

Las habaneras se bailan
 en una sala decente
 con una chiquilla rubia
 que tenga de quince a veinte.

*Aunque tenga veinticuatro
 y aunque tenga treinta y dos,
 las habaneras se bailan,
 las bailaremos los dos.*

Me han dicho que tienes otra,
 no me da pena maldita,
 que la mancha de la mora
 con otra verde se quita.

*Habaneras, habaneras,
 habaneras del amor,
 habaneras, habaneras,
 las bailaremos los dos.*

Para qué me das el sí
 para luego darme el no,
 para dejarme en la calle
 en la calle estaba yo.

*Habaneras, habaneras,
 habaneras del amor,
 las habaneras se bailan
 las bailaremos los dos.*

Habaneras, habaneras [BU/ined./04/17]

Población de Arriba

$\text{♩} = 120$

Lasha - ba - ne - ras se bai - lan en u - na sa - la de - cen - te con u - na chi - qui - ta
ru - bia que ten - ga de quin - cea vein - te. Aunque ten - ga — vein - ti - cua - tro — y aunque
ten - ga trein - tay dos las ha - ba - ne - ras se bai - lan las bai - la - re - mos los dos. _____

Pandereta

Las habaneras se bailan
en una sala decente
con una chiquilla rubia
que tenga de quince a veinte.

*Aunque tenga veinticuatro
y aunque tenga treinta y dos,
las habaneras se bailan ,
las bailaremos los dos.*

Me han dicho que tienes otra,
no me das pena maldita
que la mancha de la mora
con otra verde se quita.

*Habaneras, habaneras,
habaneras del amor,
habaneras, habaneras,
las bailaremos los dos.*

Para qué me das el sí
para luego darme el no,
para dejarme en la calle,
en la calle estaba yo.

Habaneras, habaneras...

Habanera, habanera [PA/ined./02/19]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 126$

Aunquees-toy en tie-rraex-tra - ña ___ no me ten-goa-co - bar - da - da porquees-
 toy en laes-pe - ran - za ___ de vol-ver a mi lu - gar. ___ Haba - ne-ray ha - ba - ne - ra yha-ba -
 ne - ra soy dea-quí, ha - ba - ne-ray ha - ba - ne - ra por-queen LaHa-ba-na na - ci. ___

Aunque estoy en tierra extraña
 no me tengo acobarda
 porque estoy en la esperanza
 de volver a mi lugar.

*Habanera y habanera
 y habanera soy de aquí,
 habanera y habanera
 porque en La Habana nací.*

La pena y la alegría
 tengo dos males contigo
 cuando la pena me mata
 la alegría me da aliento.

Habanera y habanera...

Mi padre me dio una zurra
 un lunes por la mañana,
 yo le dije: - ¡Padre mío,
 buen principio de semana!

Habanera y habanera...

Dime ramo verde [ZA/ined./03/06]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 144$

Có-mo quie-res que yo va-ya a los lau-re-les con - ti - go _____
 _____ si-es-toy ca-sa-day no pue-do ol-vi - dar a mi ma - ri - do. _____
 Di-me ra-mo ver - de di-me dón-de vas _____ di-me si te pier-des
 yo tej-réa bus - car. _____

Cómo quieres que yo vaya
 a los laureles contigo
 si estoy casada y no puedo
 olvidar a mi marido.

*Dime ramo verde,
 dime dónde vas,
 dime si te pierdes
 yo te iré a buscar.*

Morenita, habla despacio,
 que hasta las paredes oyen,
 que amores disimulados
 suelen ser los más traidores.

Dime ramo verde...

Algún día, en esta calle
 era yo la dulce rosa,
 ahora soy la más amarga,
 despreciada por tu boca.

Dime ramo verde...

Tú eres uno, yo soy una,
 uno y uno que son dos,
 dos que debieron ser uno
 pero no lo quiso Dios.

Dime ramo verde...

Algún día, en esta calle
 tenía yo mi querer
 y ahora no tengo a nadie
 por una mala mujer.

Dime ramo verde...

Que no me quieras a mí [PA/ined./03/18]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 126$

Es - te pan-de-ro que to-co en el me-dio tie-neun ra - mo ____

con un le-tre-ro que di-ce ¡Vi-van los quees-tán bai-lan-do! *Que no mequie-res a*

mí ca-ri-ñi-to mí - o que no mequie-res a mí pe-ro no teql - vi - do. ____

Este pandero que toco
 en el medio tiene un ramo
 con un letrero que dice:
 ¡Vivan los que están bailando!

*Que no me quieras a mí
 cariñito mío,
 que no me quieras a mí
 pero no te olvido.*

Qué hacen ahí esos mocitos
 que no salen a bailar,
 que están las mocitas solas,
 vergüenza les puede dar.

Que no me quieras a mí...

No eres alta ni eres baja
 y eres como yo te quiero,
 eres la mejor naranja
 que tiene mi naranjero.

Que no me quieras a mí...

En mi vida he visto yo
 lo que he visto esta mañana,
 una cigüeña en un charco
 bailando con una rana.

Que no me quieras a mí...

Sal bailar Carmina [LE/ined./02/23]

Benllera

$\text{♩} = 132$

Sal bai-lar Car - mi - na Car - mi - na Car - me - la con za - pa - to ba - jo la
me - dia de se - da la me - dia de se - da la me - dia ca - la - da sal bai-lar Car -
mi - na ni - ñae - na - mo - ra - da. *FIN* La Car - mi - na pi - de me - dia
la me - dia pi - de za - pa - to si no pa - ras de pe - dir
pa - ra to - do no ga - na - mos. *D.C. a FIN*

*Sal bailar Carmina,
Carmela con zapato bajo,
la media de seda,
la media calada,
sal bailar Carmina,
niña enamorada.*

La Carmina pide media,
la media pide zapato,
si no paras de pedir,
para todo no ganamos.

Sal bailar Carmina...

Cadena de oro llevaba [PA/MTCL/07/08]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 132$

Ca - de - na deo - ro lle - va - ba el je - fe de la es - ta - ción _____

por que - rer a u - na mo - re - na ye - lla le ha di - cho que no _____ e - lla le ha

di - cho que no, que no, que no po - día ser _____ que es - ta - ba com - pro - me -

ti - da con un chi - co del ca - fé. _____ Cuan - do pa - só por tu puer - ta si es - tás

so - li - ta te ha - blo _____ si a - com - pa - ña - di - ta es - tás a - ga -

cho la vis - tay ca - llo. _____ D.C. a FIN

Cadena de oro llevaba
 el jefe de la estación
 por querer a una morena
 y ella le ha dicho que no,
 y ella le ha dicho que no,
 que no, que no podía ser,
 que estaba comprometida
 con un chico del café.

Cuando paso por tu puerta
 si estás solita te hablo,
 si acompañadita estás,
 agacho la vista y callo.

Cadena de oro llevaba...

Ya me canso de tocar
 y de echar vivas al aire
 y no ha habido quien decirme
 la tocadora que baile.

Cadena de oro llevaba...

Ay amor mío, que te vas y no vienes [PA/ined./04/10]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 114$

Pa - ra can - tar ¡Vi - va As - tu - rias! pa - ra bai - lar la mon - ta - ña _____

y pa - ra bue - nas mo - ci - tas Re - ba - nal lle - va la ga - la. _____ *Ay a - mor mí - o que te*

vas y no vie - nes e - sees el a - mor, el a - mor y el ca - ri - ño que me tie - nes. _____

Para cantar ¡Viva Asturias!
para bailar la montaña,
y para buenas mocitas
Rebanal lleva la gala.

*Ay amor mío
que te vas y no vienes
ese es el amor, el amor
y el cariño que me tienes.*

Viva el pueblo Rebanal
y las hojas de laurel,
vivan los chicos y chicas
que se pasean por él.

Ay amor mío...

Anda, que ya no te quiero [PA/MTCL/01/13]

Tremaya

$\text{♩} = 144$

En el Va-lle hay un chi - co que pier - de los pan-ta - lo nes, —
 ——— la cul - pa ha te - ni-do el sas - tre ——— que se
 los hi-zo gran - do - nes. An - da, que ya no te quie-ro — por - que no me da la
 ga - na — y an - da. ——— Por - que me han di - cho que tie - nes ———
 a - mo - res con o - tra da - ma — y an - da que ya no te quie - ro — por - que
 no me da la ga - na — y an - da. ———

En Tremaya hay un chico
 que pierde los pantalones
 la culpa ha tenido el sastre
 porque se los hizo grandones.

*Anda, que ya no te quiero
 porque no me da la gana, y anda,
 porque me han dicho que tienes
 amores con otra dama,
 y anda que ya no te quiero
 porque no me da la gana, y anda.*

Puentecito de Tremaya
 por debajo pasa el agua,
 por arriba las mozucas
 que bajan de Valsemana.

Anda, que ya no te quiero...

Montañesa, montañesa [PA/MTCL/08/17]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 132$

La gra - cia pa - ra can - tar__ ni se com - pra ni se he - re - da se la da
 Dios a quien quie - re__ ya mi me de - jó sin e - lla._____ Mon - ta -
 ñe - sa mon - ta - ñe - sa no su - bas a mi re - ba - ño que te pue - des que - dar pre - sa__
 en las re - des del en - ga - ño._____

La gracia para cantar
 ni se compra ni se hereda,
 se la da Dios a quien quiere
 y a mí me dejó sin ella.

*Montañesa, montañesa
 no subas a mi rebaño,
 que te puedes quedar presa
 en las redes del engaño.*

No canto porque bien canto
 ni porque yo cante a diario,
 canto porque me lo mandan
 los señores de la radio.

Montañesa, montañesa...

Gitanillo, serranillo [ZA/ined./01/13C]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 132$

Cuan-dos - ta - ba tris-tey so - la en mi al - co - ba _____ le pe - dí - a la es - tam -
 pi - ta de la Vir - gen _____ ra que mal te por - tes _
 _ lo que ha - ces con - mi - go es un cri - men. _____ Gi - ta - ni - llo, _
 _ se - rra - ni - llo _____ que me ma - ta tu ca - ri - ño, _
 _____ qué ma - la en - tra - ña tie - nes pa - ra mí có - mo pue - des
 ser a - sí. _____

Quando estaba triste y sola en mi alcoba
 le pedí a la estampita de la Virgen
 (...) ra que mal te portes
 lo que haces conmigo es un crimen.

*Gitanillo, serranillo,
 que me mata tu cariño,
 qué mala entraña tienes para mí,
 cómo puedes ser así.*

Cuida niño que la Virgen lo ve todo
 y se sabe lo malito que tú eres.

(...)
 (...)

Gitanillo, serranillo...

Y tenía un huerto [SA/ined./05/09]

El Payo

$\text{♩} = 126$

El sol le di-cea la lu-na que te de-jo, que te de-jo y la lu-
na le con-tes-ta siem-pre me vie-nes con e-so. Y te-ní-ayn huer-to don-de re-co-
gí - a co-se-chas y fru-tos queel-tiem-po tra - í - a.

El sol le dice a la luna
que te dejo, que te dejo
y la luna le contesta
siempre me vienes con eso.

*Y tenía un huerto
donde recogía
cosechas y frutos
que el tiempo traía.*

No quiero querer a novia
ni que me quieran a mí,
quiero nada' entre las olas,
hoy aquí y mañana allí.

Y tenía un huerto...

Tengo de gastar el agua
mi marido es portavoz,
no me tengo de casar
con ninguno de cazón.

Y tenía un huerto...

Olvídame, olvídame [PA/ined./02/21]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 132$

Él me quie-re con a - fán y con lo - cu - ra, él me ju - ra que ha de ha -
 cer-me muy fe - liz él me quie-re con a - fán y con lo - cu - ra pe - ro
 co-mo tú nun - ca lle-gó a de - cir. *Ol - ví - da - me, ol - ví - da me, que yo*
ten - go cien o - cu - pa - cio - nes, no pien - ses más en mi que - rer re - pi - to vi - da
mí ol - ví - da - me.

Él me quiere con afán y con locura,
 él me jura que ha de hacerme muy feliz,
 él me quiere con afán y con locura
 pero como tú nunca llegó a decir.

*Olvídame, olvídame,
 que yo tengo cien ocupaciones,
 no pienses más en mi querer,
 repito vida mía, olvídame.*

Campurriana [PA/ined./02/32]

Velilla de Río Carrión

$\text{♩} = 132$

Cam - pu - rria-noç-ra mi pa - dre cam - pu - rria-noç-ra mia - fue - lo _____

cam - pu - rria - ni-naña de ser — la que me la-veel pa - ñue - lo. *Cam-pu-rria - na,*

cam - pu-rria - ni-naña de ser, _____ cam - pu-rria - na, la quea mí

meha de que - rer: _____

Campurriano era mi padre,
campurriano era mi abuelo,
campurrianina ha de ser
la que me lava el pañuelo.

*Campurriana,
campurrianina ha de ser,
campurriana,
la que a mí me ha de querer.*

La que a mí me ha de querer
tiene que llevar prendado
las campanas (...)
y el collar hecho a medida.

Campurriana...

Por la escalera yo vi [PA/ined./04/18]

San Martín de los Herreros

$\text{♩} = 88$



Por la es-ca - le - ra yo vi yo vi tu lin-da ca - ra ba - jar - ba-jar
no te la pu-de vol - ver a ver mi - ra qué pe - na me da me da.

Por la escalera yo vi, yo vi
tu linda cara bajar, bajar,
no te la pude volver a ver
mira qué pena me da, me da.

Mira qué pena me da, me da
qué penita y qué dolor, dolor
no te la pude volver a ver,
dame la mano y adiós, adiós.

Si vas a París, papá [LE/ined./04/40]

Castrocalbón

$\text{♩} = 124$

Si vas a Pa-rís pa - pá cui - da-do con los a - pa - ches, si pa - sas al ca - ba -
ret pro - cu - ra sal - var los ba - ches si vas a pa - sar del [Diu] e - so a
mí que me com - pra - rás lo mis - mo que a mi her - ma - ni - to si vas a Pa - rís pa - pá. Al ha -
blar de Pa - rís o - tro ne - ne se com - pró dos be - bés que a - llá en Ma - drid su se -
ño - ra le en - car - gó.

Si vas a París, papá,
cuidado con los apaches,
si pasas al cabaret,
procura salvar los baches,
si vas a pasar el [Diu]
eso a mí que me comprarás
lo mismo que a mi hermanito
si vas a París, papá.

Al hablar de París,
otro nene se compró,
dos bebés que allá en Madrid
su señora le encargó.

Noche de abril [PA/ined./02/13]

Villaumbrales

$\text{♩} = 63$

No - che dea - bril me ju - ras - teel a -
mor, yo te man - dé de mi jar - dín la
flor, por - quees - ta flor mar - chi - taes -
tá, mi co - ra - zón de pe - na mo - ri -
rá. No lo du - des mi vi - da la flor dees - te jar -
dín, por más que se mar - chi - ta la quie - ro pa - ra
tí, quees un re - cuer - do gra - to que yo nool - vi - da -
ré y en el al - tar te ju - ro que yo tees - cri - bi -
ré.

Noche de abril
me juraste el amor,
yo te mandé
de mi jardín la flor
porque esta flor
marchita está,
mi corazón
de pena morirá.

No lo dudes mi vida,
la flor de este jardín,
por más que se marchita
la quiero para ti,
que es un recuerdo grato
que yo no olvidaré
y en el altar te juro
que yo te escribiré.

Las carrasquillas [BU/ined./03/11]

Peñahorada

$\text{♩} = 76$

En el bai-le de las ___ ca-r-ras - qui - llas quees un bai - le muy di - si-mu-
 la do___ queen e - chan-do la ro - di-llaen tie-rra___ yel za - pa - ti-to a ___ me dio
 la - do. ___

En el baile de las carrasquillas
 que es un baile muy disimulado
 que en echando la rodilla en tierra
 y el zapatito a medio lado.

A la vuelta, la vuelta Madrid
 que este baile no se baila así
 que se baila de espalda derecha
 mariquita menea esas sayas.

Mariquita no te digo eso,
 que en mi tierra se dan un beso,
 mariquita no te digo tanto
 que en mi tierra se dan un abrazo.

La Carrasquilla [SO/ined./01/30]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 80$

El bai - le de la ___ Ca - rras - qui - lla ___ es un bai - le muy di - si - mu -
 la - do ___ que en hin - can - do la ro - di - lla en tie - rra ___ to - do el mun - do se que - da pa -
 ra - do le - van - ta le - van - ta le - van - ta Ma - drid ___ que se bai - le no se bai - la -
 sí ___ que se bai - la se - bai - la de es - pal - da ___ Ca - rras - qui - lla me - ne - a - sa
 fal - da ___ me - ne - a - sa fal - da me - ne - a - sos bra - zos ___ ya la me - dia
 vuel - ta se dan los a - bra - zos y en mi tie - rra no se es - ti - la e - so ___ que se es -
 ti - la dán - do se un gran be - so ___ y des - de mi tie - rra se vuel - ve a es - ti - lar ___ un a -
 bra - zoy un be - si - to más. ___

El baile de la Carrasquilla
 es un baile muy disimulado
 que en hincando la rodilla en tierra
 todo el mundo se queda parado.

Levanta, levanta Madrid,
 que ese baile no se baila así,
 que se baila, se baila de espalda,
 Carrasquilla menea esa falda.

Menea esa falda, menea esos brazos
 y a la media vuelta se dan los abrazos.

Y en mi tierra no se estila eso
 que se estila dándose un gran beso
 y desde mi tierra se vuelve a estilar,
 Un abrazo y un besito más.

Las agachadillas [BU/MTCL/01/26]

Tórtolos de Esgueva

este baile
que
bailan

$\text{♩} = 66$

Es - te bai - le que bai - lan Las A - ga - cha - das
con el sa - cris - tan - ci - llo quie - ro bai - lar - las
ma - dre, quie - ro bai - lar - las es - te bai - le que bai - lan Las A - ga - cha - das.
A - gá - cha - te Pe - dro ya - gá - cha - te Juan, a - gá - cha - te Pe - dro vuel - ve - te a - ga -
char, las a - ga - cha - di - llas tú las pa - ga - rás.

que soy pobre,
con el sacristancillo
quiero bailarlas
quiero bailarlas, madre
quiero bailarlas,
este baile que bailan
las Agachadas.

*Agáchate, Pedro
y agáchate, Juan,
agáchate, Pedro,
vuélvete a agachar,
las agachadillas
tú las pagarás.*

Yo tengo un tío cura
que si me muero
me enterrará de balde
con el dinero.

Agáchate, Pedro...

más pobre es la cigüeña,
vive en la torre.

Agáchate, Pedro...

Dicen que los pastores
matan ovejas,
también los labradores
rompen las tejas.

Agáchate, Pedro...

Dicen que las pastoras
huelen a sebo
pastorcita es mi novia
huele a romero.

Agáchate, Pedro...

Las agachaditas [BU/ined./03/33]

Tórtoles de Esgueva

$\text{♩} = 69$

Es - te bai - le que bai - lan las a - ga - cha - das

con el sa - cris - tan - ci - llo quie - ro bai - lar - las,

quie - ro bai - lar - las ni - ña quie - ro bai - lar - las es - te bai - le que

bai - lan las a - ga - cha - das. A - gá - cha - te Pe - dro y a - gá - cha - te

Juan, a - gá - cha - te Pe - dro y vuel - ve - te a - ga - char las a - ga - cha -

di - llas tu las pa - ga - rás.

Este baile que bailan
las agachadas,
con el sacristancito
quiero bailarlas;
quiero bailarlas niña,
quiero bailarlas,
este baile que bailan
las agachadas.

*Agáchate Pedro
y agáchate Juan,
agáchate Pedro
y vuélvete a agachar,
las agachadillas
tú las pagarás.*

Yo tengo un tío cura
que si me muero,
me enterrará de balde
con el dinero;
con el dinero, niña,
con el dinero,
yo tengo un tío cura
que si me muero.

Agáchate Pedro...

Dicen que no me quieres
porque soy pobre,
más pobre es la cigüeña,
vive en la torre;
vive en la torre, niña,
vive en la torre,
dicen que no me quieres
porque soy pobre.

Agáchate Pedro...

Dicen que los pastores
matan ovejas,
también los labradores
rompen las rejas;
rompen las rejas, niña,
rompen las rejas,
dicen que los pastores
matan ovejas.

Agáchate Pedro...

Dicen que las pastoras
huelen a sebo,
pastorcita es mi novia
y huele a romero;
huele a romero, niña,
huele a romero,
dicen que los pastores
huelen a sebo.

Agáchate Pedro...

La jerigonza [AV/ined./02/27]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 126$

La se-ño-ra Jua-na haen-tra-doen el bai-le, que lo bai-le que lo
 bai-le que lo bai-le, y si no lo bai-la me dio cuar-ti-llo más que lo
 pa-gue que lo pa-gue que lo pa-gue, que sal-gaus-ted, que lo quie-ro ver bai-
 lar, sal-tar y brin-car dar vuel-tas al ai-re con lo bien que lo bai-la la mo-za dé-ja-la
 so-la so-laen el bai-le. La se-ño-ra Jua-na co-mo es tan for-mal
 sa-ca los pe-rros a mi-sa los ga-tos a con-fe-sar, su pa-dre to-cael bom-bo su
 ma-dre los pla-ti-llos y la se-ño-ra Jua-na se bai-laun fan-dan-gui-llo. Que sal-gaus-
 ted que lo quie-ro ver bai-lar, sal-tar y brin-car dar vuel-tas al ai-re con lo
 bien que lo bai-la la mo-za dé-ja-la so-la so-laen el bai-le.

La señora Juana ha entrado en el baile,
 que lo baile, que lo baile, que lo baile,
 y si no lo baila medio cuartillo más,
 que lo pague, que lo pague, que lo pague.

Que salga usted, que lo quiero ver bailar,
saltar y brincar, dar vueltas al aire,
con lo bien que lo baila la moza,
déjala sola, sola en el baile.

La señora Juana,
como es tan formal
saca los perros a misa,
los gatos a confesar.

Su padre toca el bombo,
su madre los platillos,
y la señora Juana
se baila un fandanguillo.

Que salga usted, que lo quiero ver bailar,
saltar y brincar, dar vueltas al aire,
con lo bien que lo baila la moza,
déjala sola, sola en el baile.

Enganche el laurel [AV/ined./02/01]

Arenas de San Pedro

La ni - ña pi - de a - gua quién se lo die - ra
de los ca - ños do - ra - dos de la pla - zue - la. Yen - gan - cheel lau -
rel, sal - tar y brin - car yan - dar en un pie con gar - boy a -
mor. Ay, que ca - ro me cues - tael a - mor dee - sa re - sa -
la - da

La niña pide agua,
quién se lo diera
de los caños dorados
de la plazuela.

*Y enganche el laurel,
saltar y brincar
y andar en un pie
con garbo y amor.
Ay, qué caro me cuesta el amor
de esa resalada.*

Si la fuente La Nava
corriera rope
más de cuatro golosos
irían de noche.

Y enganche el laurel...

Dicen que andando, andando
se encuentran cosas,
yo me encontré contigo
cara de rosa.

Y enganche el laurel...

El terententén [SO/ined./01/31]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 76$

Un pas-tor me (...) deJ-beay de Na - rros que siha vis-tou-na
ca - pa con un za - pa-to. Queal te-ren-ten - tén queal te-ren-ten - tai-na con mu-choa-ran-
del que de-jar-me-la so-la so-li-tay so-la que la quie-ro ver bai - lar sal-tar y brin-
car, yes-ca - ra - mu - jear dar vuel-tas al ai - re, ai - rey más ai - re *FIN*
bús - cau-naa-mi - ga tu - ya que teq-com - pa - ñe yu - na bue-na me -
rien - da pa - rae - sa tar - de. *2 veces*
2ª hasta FIN

Un pastor me (...)
de Ibea y de Narros
que si ha visto una capa
con un zapato.

Que al terententén,
que al terententaina
con mucho randel
que dejármela sola,
solita y sola,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar
y escaramujear,
dar vueltas al aire,
aire y más aire.

Busca una amiga tuya
que te acompañe
y una buena merienda
para esa tarde.

Que al terententén,
que al terententaina
con mucho randel
que dejármela sola,
solita y sola,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar
y escaramujear,
dar vueltas al aire,
aire y más aire.

Si el mi viejo supiera [BU/ined./02/31]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 152$

Si el mi — vie - jo su - pie - ra bai - la - rí - a con I - nés, to - ca - rí -

a Ma - ri - sol y bai - la - rí - an los tres, bai - la - lá. —

Si el mi viejo supiera
 bailarí con Inés,
 tocaría a Marisol
 y bailarían los tres, **bailalá.**

Tres hojas verdes [AV/ined./02/28]

Navalmoral de la Sierra

En el bai-le bai - lan-do__ la bai-la do-ra____ se la vie-ron las
li - gas ye-ran de so-ga__ Yo-lé yo - lé, tres ho-jas ver - des tie-neel lau -
rel las mue-veel ai - re yo-lé yo - lé.

En el baile bailando
la bailadora
se la vieron las ligas
y eran de sogá.

*Y olé, y olé.
Tres hojas verdes
tiene el laurel,
las mueve el aire
y olé, y olé.*

En el baile, bailando
la molinera
se la vieron las ligas
y eran de seda.

Y olé, y olé...

En el baile, bailando
la sacristana
se la vieron las ligas
y eran de lana.

Y olé, y olé...

Treinta mil reales costó [LE/ined./01/05A]

Villablino

A

$\text{♩} = 80$

Trein - ta mil rea - les cos - tó la cin - ta de mi pe - lo ___

yaun - que me des un do - blón la cin - ta no la ven - do. ___

Treinta mil reales costó
 la cinta de mi pelo
 y aunque me des un doblón,
 la cinta no la vendo.

Ni la vendo ni la doy,
 ni la doy ni la vendo,
 treinta mil reales costó
 la cinta de mi pelo.

Mañanitas de San Juan
 qué bien te divertías
 a la orillita del mar
 con una prima mía.

Mañanitas de San Juan
 qué bien te jaleabas
 a la orillita del mar
 con una prima hermana.

¡Ay, don Antonio! [LE/ined./01/05B]

Villablino

$\text{♩} = 80$

B

Don An - to - nio es - tá ma - lo de la ca - be - za ___ mán - da - le - na ga -

lli - na da - le la cres - ta ¡Ay, don An - to - nio don Juan y don Die - go! ¡Ay don An -

to - nio que por tí me mue - ro! ___

Don Antonio está malo
de la cabeza,
mándale una gallina,
dale la cresta.

*¡Ay, don Antonio,
don Juan y don Diego!
¡Ay, don Antonio,
que por ti me muero!*

Don Antonio está malo
¿qué le daremos?
Agua de Caracoles
que críe cuernos.

¡Ay, don Antonio...

Señora Celedonia [BU/ined./01/22]

Neila

$\text{♩} = 120$

Se - ño-ra Ce - le - do - niaen - ciendaústéel quin - qué — que la tía Gre -
 go - ria — tie - ne no sé qué, Se - ño-ra Ce - le - do - niaen - cien - days - téel ve -
 lón — que la tía Gre - go - ria — tie - nej - rri - ta - ción. *FIN* Por la ca - lle van ven -
 dien - do — u - na ca - mi - sa sin man - gas — sin cue - llo sin pe - che - ra sin bo -
 to - nes — y sin te - laen las es - pal - das. *D.C. a*
FIN

Señora Celedonia
 encienda usted el quinqué
 que la tía Gregoria
 tiene no sé qué.
 Señora Celedonia
 encienda usted el velón
 que la tía Gregoria
 tiene irritación.

Por la calle van vendiendo
 una camisa sin mangas,
 sin cuello, sin pechera, sin botones
 y sin tela en las espaldas.

Señora Celedonia...

Señora Celedonia [BU/ined./01/30]

Neila

$\text{♩} = 120$

Se - ño-ra Ce - le - do - niaen - cien-daus-téel quin-qué — que la tía Gre -
 go - ria — tie - ne no sé qué, Se - ño-ra Ce - le - do - niaen - cien-daus-téel ve -
 lón — que la tía Gre - go - ria — tie - nej - rri - ta - ción. *FIN* Por la ca - lle van ven -
 dien - do — u - na ca - mi - sa sin man-gas sin cue - llo sin pe - che - ra sin bo -
 to - nes — y sin te - laen las es - pal-das. *D.C. a FIN*

Señora Celedonia
 encienda usted el quinqué
 que la tía Gregoria
 tiene no sé qué.
 Señora Celedonia
 encienda usted el velón
 que la tía Gregoria
 tiene irritación.

Por la calle van vendiendo
 una camisa sin mangas,
 sin cuello, sin pechera, sin botones
 y sin tela en las espaldas.

Señora Celedonia...

Los pollos [LE/ined./01/04]

Villablino

$\text{♩} = 126$

Ca - rre - te - raq - bai - xu ba yaen San - to Domingoen - trei, ya por
u - nabue - na mo - za cos - tu - re - ra pre - gun - tei. Ya me di - xio - na mu -
xer: ¿por quién me pre - gun - taus - ted Pe - droa - rri - ba, Pe - droa - ba - jo o Pe -
droel del a - rra - bal? Hay tres Pe - dros Cres - pos Cal - vos car - pin - tei - ros nel chu -
gar, hay tres Pe - dros Cres - pos Cal - vos car - pin - tei - ros que no quie - ren tra - ba - jar.
En el cie - lo man - da Dios y en el in - fier - no cual - quie - ra
y en es - ta tie - rra, se - ño - res, el que más di - ne - ro ten - ga. Ca - rre -
te - raq - bai - xu - ba yaen San - to Do - mingoen - trei, ya por u - na bue - na
mo - za cos - tu - rei - ra pre - gun - tei.

Carretera abaxiu va
ya en Santo Domingo entrei
ya por una buena moza
costureira preguntei.

Ya me dixio una mucher
- ¿por quién me pregunta usted,
Pedro arriba, Pedro abaxu,
o Pedro el del arrabal?.

Hay tres Pedros,
Crespos Calvos,
carpinteiros nel chugar
que nun quieren trabaxar.

En el cielo manda Dios
y en el infierno cualquiera
y en esta tierra señores
el que más dinero tenga.

Carretera abaixo va...

El árbol de la humildad
dicen que se está secando
pero el de la envidia no
que son muchos a regarlo.

Carretera abaixo va...

Los Corrucos, señores [AV/ined./03/05]

Cebreros

$\text{♩} = 92$

Los Co-rru - cos, se - ño - res, ___ por-que son de ver - dad, los Co-rru - cos, se -
 ño - res ___ por-que son de ver - dad, los bai-la - mos no - so - tros ___ co-moen laan - ti - güe -
 dad, co-moen laan - ti - güe - dad ___ por-que tie - ne sa - bor los Co-rru - cos se -
 ño - res, ___ por-que son lo me - jor.

(bis) | Los Corrucos, señores,
 porque son de verdad,
 los bailamos nosotros
 como en la antigüedad,
 como en la antigüedad,
 porque tiene sabor,
 los Corrucos, señores,
 porque son lo mejor.

(bis) | El vino de Cebreros
 quien lo quiera beber
 bailará los Corrucos
 sin saber ni por qué,
 sin saber ni por qué,
 porque tiene sabor
 el vino de Cebreros
 es el vino mejor.

(bis) | Cuando Dios hizo el mundo
 se fijó en lo primero,
 en las mozas bonitas
 que tenía Cebreros,
 que tenía Cebreros
 y toda su región,
 cuando Dios hizo el mundo
 se fijó en lo mejor.

5. Cantos narrativos.

Enmarcamos en este bloque aquellas tonadas que cuentan historias de la más diversa índole (amor, venganza, relatos históricos, guerras, sucesos truculentos y desgarradores...), pero siempre teniendo un argumento como base. Es lo que conocemos generalmente como “romances” pero debemos pararnos un momento a describir qué tipos de piezas se adscriben a esta terminología.

Una de las personas que más ha estudiado este género es Ramón Menéndez Pidal, quien los define como “poemas épico-líricos que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común”²⁶⁷.

Encontramos muchas publicaciones que aparecen bajo el título “Romancero” que no integran más que textos romancísticos, pero, como acabamos de leer, Menéndez Pidal insiste en el hecho de que se cantaban porque si sólo se recitan se pierde el sentido propio de este género. De esta manera, aunque sabemos que las melodías con las que se acompañan estas narraciones son meramente funcionales en el sentido de que sirven como soporte del texto, hemos integrado las músicas con las que se cantaban para no mutilar estos poemas. De las otras apreciaciones que el autor señala debemos constatar que las danzas corales ya no se mantienen en la tradición y respecto al acompañamiento instrumental en la recopilación objeto de estudio sólo hemos encontrado una tonada que se acompaña por un rabel (en concreto, la número 256).

En el capítulo tercero concretábamos que en las recopilaciones que se hicieron bajo los auspicios del Instituto Español de Musicología -a cuyo mando se encontraba Marius Schneider- todos los romances quedaban integrados en el ciclo de otoño y había que clasificarlos dentro del ciclo anual, tal y como mandaban los cánones de las misiones recolectoras del momento. Pero un género vinculado al entretenimiento o diversión, a la transmisión de noticias o sucesos, al uso con afán de moralizar o al conocimiento pedagógico de hechos históricos, etc., no puede tener un momento anual exclusivo ni más funcionalidad que la que asuma el cantor en cada instante. Por ello, en este trabajo, hemos primado el género en sí, y hemos reestructurado la información popular por los tipos de cantos narrativos que afloran en la cultura tradicional de nuestro país.

De este modo, se han integrado todas las tonadas de este bloque en cinco apartados teniendo en cuenta las características diferenciadoras que se obtienen de ellos. Estos cinco bloques conforman las cinco especies que se dan en el género narrativo siguiendo un criterio literario, pero atendiendo simultáneamente a la antigüedad textual, a la música y al estilo.

5.1. Romances tradicionales.

Son los de probada antigüedad temática y los que más estudian los filólogos y lingüistas que secundan la cátedra de Menéndez Pidal por tanto, los más conocidos y difundidos cuyos protagonistas son simbólicos, no reales, y no se desarrollan los argumentos en zonas geográficas concretas.

²⁶⁷ Menéndez Pidal, R. (1984). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe, p. 9.

Las melodías, severas y austeras, sirven de mero soporte sonoro, sin apenas contenido lírico o emotivo, por lo que suelen ser fórmulas melódicas arcaicas, la mayoría modales, y estructuras simples.

En el trabajo de campo en el que se basa esta investigación se han recogido nueve de estos romances apelados “tradicionales”:

- “Don Bueso”, “La hermana cautiva” o “La hermana encontrada”

Este romance –conocido bajo la triple denominación- está muy difundido por toda la geografía española. La mayoría se cantan siguiendo la cuarteta octosilábica como mensura poética pero en las piezas recopiladas contamos con dos bellísimas versiones desarrolladas en versión hexasilábica que les otorga un signo de arcaísmo. Ambos ejemplos se desarrollan en un ámbito melódico de quinta y en sonoridades modales, teniendo que distinguir el modo de La con el séptimo grado cromatizado en el primero (número 237) y una ambigüedad sonora entre el modo de Do y Sol²⁶⁸ en el segundo (número 238), características que atestiguan la preceptiva antigüedad expuesta.

La tercera versión transcrita (número 239) es posterior a las precedentes siguiendo el orden evolutivo debido al uso de la cuarteta octosilábica como base mensural literaria, a la amplitud del ámbito melódico -que ya abarca una séptima- y a una sonoridad aún modal de Do pero ya rozando la tonalidad como se puede observar en ciertos giros melódicos.

Los tres documentos restantes (números 240 al 242) son variantes muy cercanas del mismo tipo melódico. Todas se mueven en una sonoridad mayor tonal que finaliza en el tercer grado, el ámbito es de octava y difieren en las formulaciones rítmicas y en pequeños movimientos o giros melódicos.

- “Las señas del esposo”

Tres son las versiones compiladas de esta preciosa historia de amor en el que la mujer aguarda fielmente al marido a que vuelva de la guerra. La que encabeza la ordenación (número 243) tiene una estructura arcaica reafirmada por el uso de dos jitanjáforas²⁶⁹ después de cada verso octosilábico -acabando la secuencia repetitiva cada dístico-, por la sonoridad menor sobre Mi y por el estrecho ámbito de sexta sobre el que se mueve la melodía.

Las dos piezas restantes (números 244 y 245) ya asumen una sonoridad tonal mayor con ámbitos melódicos amplios, concretamente de octava y novena respectivamente.

- “Gerineldo”

Este es el romance que más versiones manifiesta si tenemos en cuenta los cancioneros españoles que compilan música tradicional²⁷⁰. Pérez Trascasa y Marijuán Adrián sólo recogen dos versiones del mismo en las provincias de Burgos y Valladolid. La primera (número 246) se

²⁶⁸ Esta ambigüedad sonora se produce cuando no aparece el séptimo grado en el desarrollo melódico. Es precisamente es en este grado donde se produce la disparidad entre ambos. El modo de Do tiene el tercer grado como nota más importante después de la fundamental y el modo de Sol se apoya en el cuarto. En este caso, ambos grados comparten ese predominio sonoro por lo que decimos que comparten características de ambos sistemas sonoros.

²⁶⁹ Añadidos textuales a la mensura literaria propia de los versos. Muchas veces carecen de sentido, como los utilizados en este romance (“de don golondrón” y “de don golondrera”).

²⁷⁰ Miguel Manzano atestigua que este romance “ha sido recogido en más de 1000 versiones y variantes del texto y más de 200 de la melodía”, en Manzano, M. (2003a). *Op. Cit.* p. 49.

mueve en un modo de Mi con un ámbito de séptima y la segunda (número 247) ya se sitúa asentada en la sonoridad mayor tonal llegando a alcanzar una octava en su desarrollo melódico. La narración basa su mensura poética en versos octosilábicos en ambos casos.

- “Conde Niño”

Esta es otra gran historia donde la fuerza del amor puede con todo, incluso consigue llevar a los amantes a la muerte. Muchos son los nombres ficticios que se han asignado a nuestro Conde Olinos²⁷¹ porque, si echamos un vistazo a diferentes cancioneros y romanceros se vincula la narración a personajes como el infante Conde Niño, el Conde Lino, el Conde Ulino, don Fernandito o don Marcelino.

Los dos documentos musicales son exactamente iguales desde el punto de vista melódico y rítmico pero se ha decidido incluirlos por separado debido al desarrollo textual. Uno de ellos (número 248) primicia el romance con “madrugaba el Conde Olinos” y el otro (número 249) con “caminaba el Conde Olinos”. Sírvanos este detalle para reafirmar los criterios de titulación en cuanto a los romances expuestos en la introducción de esta investigación²⁷².

- “La bastarda y el segador” o “El segador y la Juana”

Estas son las dos denominaciones utilizadas por los vecinos de Cerezal de Aliste y San Pedro Manrique de este romance aunque el primero es el más tipificado. En Zamora también se le conoce como “La serena de la noche” o “La sirena de la noche”.

El argumento trata de una hija bastarda de la nobleza cuyo único afán es conseguir a un marido que sea segador en vez de lo que correspondería a su clase social como un conde o duque. El texto está impregnado de alegorías del sexo femenino de la hija bastarda, unas relatadas con más tacto –como la versión de Zamora- y otras tan soeces que quitan el encanto del romance –en la versión soriana-.

La pieza nominada como “La bastarda y el segador” (número 250) es una bella canción lírica, en ritmo libre y estilo melismático que define a la perfección el modo de Sol sobre el que se desarrolla, sólo utilizando cinco de los sonidos que conforman su sonoridad. Por contra, “El segador y la Juana” (número 251) es una canción tonal muy simple y vulgar donde, además de repetir el primer verso rematan el dístico con dos muletillas²⁷³, lo que indica un alejamiento bastante pronunciado de lo que en música de tradición oral consideramos “arcaico”.

- “La doncella guerrera”

Es tan famosa la historia de aquella niña que fue a luchar a la guerra disfrazada de hombre y que sólo es descubierta por el hijo del Rey -que se enamora de ella-, que ha servido como base para acompañar ciertos juegos infantiles como la comba. Los adultos también hacen mucho

²⁷¹ Así aparece en las dos versiones que se han recogido en trabajo de campo por nuestros recopiladores.

²⁷² Recordemos que el criterio básico para poner el título en las tonadas simples –sin estribillo- era elegir el primer verso para tal fin. Si nos ciñéramos a esta propuesta en este caso, estaríamos ante dos tonadas diferentes y, sin embargo, es exactamente igual en todos los demás aspectos. Esto es algo muy normal en el género narrativo por lo que se estimó titular los romances por temática argumental.

²⁷³ Muletilla se emplea como sinónimo de jitanjáfora.

uso de ella y se corrobora en la infinidad de variantes y versiones que se plasman en los cancioneros españoles.

Las dos variantes que se adjuntan son tan cercanas que sólo difieren en la inestabilidad sobre el tercer grado de Mahamud (número 253) que no desarrolla la de Piñiel de Abajo (número 252). Ambas se mueven en una sonoridad modal sobre La y con un ámbito de sexta. También la coincidencia de la utilización de versos octosilábicos como base lingüística queda patente en las transcripciones.

- “Rico Franco”

Dos preciosas variantes muy cercanas de esta historia de crímenes y venganzas –también conocido como “La apuesta ganada”- se compilan en León y Zamora (número 254-255). Ambas melodías se desarrollan en una sonoridad modal sobre La y un ámbito melódico de sexta, pero deben su colocación en la ordenación propuesta a que la pieza de Cereza de Aliste va acercándose al sistema sonoro tonal menor por la cromatización del séptimo grado del sistema.

- “La loba parda”

Se trata de un famoso romance de pastores trashumantes del que sólo se recoge un arcaico tipo melódico (número 256) que se acompaña con un rabel. En Ávila es común el uso de este instrumento como base melódica y rítmica de la narración y por las características del mismo - que duplica la melodía vocal- sólo se interpretan cuatro notas de un sistema modal cuya base es Do.

- “La mala suegra”.

El tópico de la enemistad entre suegras y nueras se ve reflejado en el desarrollo argumental de este romance, que también podemos reconocerlo bajo el título de “Narbola y don Boiso”. La música que inspira esta historia grabada en Benllera (número 257) transmite unos rasgos que muestran cierto arcaísmo musical derivado de la sonoridad modal sobre La –aunque ya en proceso de evolución al cromatizar el séptimo grado del sistema- y del estrecho ámbito de sexta sobre el que se mueve.

5.2. Romances “vulgares”²⁷⁴

Estos romances se originan y crean a imitación de los precedentes pero variando aspectos como el desarrollo melódico y su diversidad sonora, ya más evolucionada en líneas generales. Las fórmulas melódicas –aun conservando cierta simplicidad- incluyen cierto componente de dramatismo añadido a su carácter narrativo que les distancian de los rasgos propios de los romances tradicionales.

Pérez Trascasa y Marijuán Adrián recopilaron veintiún cantos narrativos de esta tipología como “El arriero”, “El cebollinero”, “La peregrina”, “La pedigüeña”, “Los primos peregrinos”, “Atropellado por un tren”, etc. Son un buen escaparate sonoro reflejo de un momento en que

²⁷⁴ Esta denominación viene contemplada en el Archivo Internacional Electrónico del Romancero (AIER), donde también se acepta la nomenclatura de “Tonadillas tardías popularizadas”.

el romancero empezaba a evolucionar buscando otros argumentos con los que entretener al pueblo insertos en nuevas sonoridades y desarrollos melódicos.

- “El arriero”

Este romance tiene una difusión amplia y en la recopilación objeto de estudio se han recogido tres versiones muy diferenciadas entre sí. El cantado en Vallespinoso de Cervera (número 258) conserva una sencilla melodía modal sobre la fundamental Mi y desarrollada en un ámbito de séptima. La inestabilidad sobre el tercer grado del sistema indica una evolución del propio sistema melódico. El compilado en Velilla del Río Carrión (número 259) presenta un comportamiento extraño desde el punto de vista musical porque con un ámbito amplísimo de novena y algunos rasgos más propios de la tonalidad, el cantor entona ciertas inestabilidades sobre el tercer y sexto grados de una sonoridad modal sobre Mi. La última versión (número 260) ya pertenece, sin ningún tipo de duda, al ambiente sonoro tonal mayor. Su ámbito de novena reafirma estas observaciones.

- “Los primos peregrinos”

Este romance llegó a su apogeo tras la compilación de Federico García Lorca por tierras andaluzas y la interpretación –sobre todo por parte del mundo flamenco- del mismo, pero comparando la melodía recogida por el compositor con la cantidad de versiones registradas en los cancioneros del norte del país comprobamos que “Los primos peregrinos” o “Los peregrinitos” son romances muy diversificados por todo el territorio español. Los grabados por nuestros recopiladores se recogen en Burgos, Palencia y Ávila y son tres versiones muy diferenciadas en cuanto al decurso melódico.

Las tres versiones son tonales e igual de bellas y elegantes. Se mueven en ámbitos amplios de séptima y octava y se diferencian, sobre todo en la estructura melódica. La recogida en Vallespinoso de Cervera (número 262) finaliza sobre el quinto grado, convirtiéndose de una melodía circular no conclusiva y la de Arenas de San Pedro se construye a partir de soldar la estrofa propia del romance con un estribillo de un villancico navideño.

- “El pretendiente de la mujer casada” o “La casada pretendida”

Son las dos denominaciones con las que los informantes reconocen esta historia de amor fracasada por la fidelidad de la mujer hacia su marido. Son dos variantes cercanas que difieren en el comportamiento melódico y en el ámbito de desarrollo. La pieza de Villaseco del Pan (número 264) es una sencilla melodía en modo de Mi diatónico con un ámbito estrecho de quinta y la de Tremaya (número 265) se muestra más evolucionada al entonarse con una ambigüedad sonora entre el modo de Mi y el de La y sobre un ámbito de sexta.

- “La pedigüeña”

El argumento de esta historia pretende ser moralizador en el sentido de que “si mucho pides poco obtienes” y va enfocado a las mozas casaderas. Se han compilado dos versiones alistanas con sonoridades y ritmos distintos. En Nuez (número 266) lo cantaron en un modo de Mi con el tercer grado inestable, un ámbito de quinta y con un ritmo propio de “baile charro²⁷⁵”. La versión de La Torre (número 267) se interpreta en la misma sonoridad modal pero con una

²⁷⁵ Véase las características propias de este ritmo en el capítulo cuarto de esta investigación.

leve ampliación del desarrollo melódico -que llega hasta una sexta- y en un polirritmo sucesivo.

- “El cebollinero”

Este romance también se conoce como “El cebollero” y la historia contiene palabras pícaras con doble sentido como ya veíamos en las variantes de “La bastarda y el segador” (número 250-251). Aunque aparentemente la segunda versión recogida (número 269) tiene rasgos más arcaicos que la anterior –se mueve en un modo de Do y con un ámbito de quinta- se ha decidido este orden siguiendo los criterios planteados en el capítulo tres de este estudio.

- “Juanillo” o “Atropellado por el tren”

Este tema relata el suceso del atropello que sufre un mozo por el tren al caer a las vías. Debió de ser un hecho que impactó mucho a la sociedad del momento –posiblemente ocurrido en los comienzos del tráfico ferroviario- porque se encuentra ampliamente difundido por Castilla y León.

Las dos variantes recopiladas tienen las mismas características sonoras en cuanto al desarrollo melódico modal sobre Mi con un ámbito de séptima. La línea melódica de “Juanillo” (número 270) es algo más reiterativa que la titulada “Atropellado por un tren” (número 271) por lo que hemos decidido ordenar las tonadas de esta manera siguiendo los criterios establecidos en el capítulo tercero de esta investigación.

- Otros romances

Integramos en esta sección el resto de romances que se recogieron por tierras castellano-leonesas en los años ochenta y noventa. Son siete historias transmitidas en un único tipo melódico pero sin variantes que permitan una comparativa para detectar los procesos lógicos evolutivos.

Los argumentos son variados destacando los vinculados al clero como “El entremés” o “El cura y la mujer del tahonero” (número 278) –también conocido como “La molinera y el cura”-, del que Miguel Manzano escribe lo siguiente: “La historieta tiene un tono más jocoso y grotesco que crítico, y la gente la canta siempre con cierto regodeo, como aprovechando una tonada tradicional para poner en solfa a un personaje público perteneciente al cuadro de las “fuerzas vivas” que tenían a raya al personal, sobre todo en los ámbitos rurales²⁷⁶”. Siguiendo esta línea de poner en entredicho los votos religiosos o canónicos de obediencia, castidad y pobreza se cantan “El cura y la criada” (número 272) y “El mal cura” (número 274). De este último también puntualiza Miguel Manzano que “aquí la crítica es feroz, pues el cura se vale de su profesión de administrador religioso para forzar a una menor²⁷⁷”. Tremendas historias no muy lejanas en el tiempo...

²⁷⁶ Manzano, M. (2003a). *Op. Cit.* p.303.

²⁷⁷ Ídem nota al pie anterior.

Los hechos históricos como “Los presos de Argel” (número 273) también tienen cabida en las memorias de los cantores, pero también otros más conocidos y difundidos como “Los tres amantes” (número 275), “La peregrina”²⁷⁸ (número 276) y “La Romerita” (número 277).

Desde el punto de vista melódico hay variaciones pero destacan las sonoridades modales (números 273 al 276) que van precedidas de la protomelodía de cuatro sonidos usada en “El cura y la criada” (número 272). En “La Romerita” (número 277) se detecta una ambigüedad sonora entre la modalidad sobre La y la tonalidad menor y en “El entremés” (número 278) ya se ve asentada la sonoridad tonal mayor.

En cuanto a la mensura poética destaca la utilización de versos octosilábicos como base literaria pero también corroboramos el empleo de incisos hexasilábicos (número 272) y la sucesión de cuatro versos de siete-cinco-cinco-cinco sílabas como si de una seguidilla “truncada” se tratase (número 276).

5.3. Romances “de cordel”

Se denominan así a los cantos transmitidos y difundidos por los ciegos y copleiros itinerantes bajo el doble vehículo de la tradición oral y el soporte escrito, ya que vendían pliegos sueltos con los textos de las tonadas que interpretaban. Dada la intencionalidad de “ganarse” al público, los sucesos más horrorosos y tremebundos eran los más vendibles, aunque también los noticieros y moralizadores, todo ello gracias a melodías con un gran componente lírico cargadas de un sentimentalismo simple y vulgar, pero muy eficaz, y de un lenguaje populachero entendible por todo el respetable público.

De los testimonios aportados por los intérpretes podemos entresacar datos muy interesantes para el conocimiento de las tonadas integradas en este apartado. En todas las provincias recuerdan que acudían a las poblaciones ciegos –en ocasiones acompañados de un lazarillo– vendiendo coplas, pero también tenían presencia “cacharrereros gitanos, que iban de casa en casa con un pandero y un mono que además de vender coplas, hacían comedias”²⁷⁹, y otros como “el copleiro tuerto que tocaba el acordeón y cuando la gente iba a comprar las coplas el tuerto les cantaba un trozo para que se lo aprendieran”²⁸⁰. No sólo cantaban las coplas –acompañados o no por instrumentos como violines, guitarras o zanfoñas – sino que también podían ser sólo recitadas.

Algunos aún recuerdan las coplas que aprendían como Julio Garzón -de Villaviudas-, que a sus noventa y cuatro años mantenía en su memoria aquellas historias que llegaban a los pueblos por la doble vía de la oralidad y la escritura y que no dudó en recitar a nuestros recopiladores las siguientes, “compradas hace unos ochenta años, cuando por una perra daban dos o tres coplas”:

“España, madre querida / qué triste te vas quedando

²⁷⁸ En una de las muchas entrevistas realizadas a Miguel Manzano se nos informó que “este romance también se usaba como bailable”, tal y como le contó su propia madre. [Entrevista 23-03-2014].

²⁷⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Peñahorada (Burgos) el 3 de enero de 1993.

²⁸⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Quintana del Pidio (Burgos) el 24 de octubre de 1991.

por no tener qué comer / todos te vamos dejando
unos se van para Francia / otros se van pa' Brasil
nos vamos con sentimiento / por dejar nuestro país
adiós madre que me marchó / adiós madre.

Otra copla:

Sólo piensa el usurero / en amontonar millones
sin acordarse jamás / que de hambre muere el obrero
él alimenta a su perro / con chuletas y jamones
sin acordarse jamás / que de hambre muere el obrero²⁸¹

Como podemos comprobar, no faltan textos que hacen referencia a esa emigración al extranjero que desarraigaba a los pueblos, y tampoco letras relativas a los obreros y a la justicia social, que sorprenden en estas tierras después de tantos años de dictadura callada.

No sabemos si es debido al modo de transmitir estas historias o por la trama argumental que conlleva estas canciones, pero es cierto que en general gustan mucho a los espectadores y receptores. Baste comprobar los crímenes, y desamores que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián recopilaron por tierras castellano-leonesas donde aún se sigue hablando - y cantando - de aquel hombre que fue castigado por disparar a la Santa Cruz, de la pastora burgalesa que fue violada –un ejemplo claro de violencia de género-, del crimen cometido en el pueblo de Santacruz, de San Francisco el Pisador que le ponen penitencia tras declarar sus pecados, de aquel golfillo del tranvía que rescata de un incendio a la niña que le ayudó a sobrevivir dándole alimentos, o de aquella doncella que se quita la vida tras la honra pedida.

Todos los romances compilados se presentan inmersos en la sonoridad modal pasando desde el modo de Mi en “El crimen de Santacruz” (número 279), por el modo de La en “El robo del Sacramento” (número 280), “Castigado por disparar a la Santa Cruz” (número 281), “El golfillo del tranvía” (número 282), “La honra robada” (número 283) para finalizar con un atípico modo de Do en comportamiento interpretado en San Pedro Manrique con el romance de “La pastora burgalesa violada” (número 284). Si unimos a estos rasgos el empleo de estrechos ámbitos melódicos podemos comprobar que estamos ante sencillas melodías que sirven como mero apoyo a las truculentas historias que cuentan y venden, que es lo más importante en este tipo de cantos narrativos.

5.4. Coplas locales y de circunstancias.

La terminología empleada para describir estos romances, “coplas”, se entiende aquí más como sinónimo de “cantares” en el sentido popular de “echar o sacar un cantar a alguien”. En este caso la temática argumental se basa en personajes y sucesos locales, muy cercanos, en ocasiones con nombres y apellidos o apodos de los protagonistas y con una enmarcación geográfica concreta que, en cuanto a difusión, suele ser localista o abarcar una pequeña zona rural trascendiendo sólo excepcionalmente. Casos como “La Victoria” (número 294), “El gato de Tirio” (número 291) o “Las hijas de Severino” (número 295) son una buena muestra de lo expuesto.

²⁸¹ Información obtenida de la grabación realizada en Villaviudas (Palencia) el 15 de enero de 1993.

Las características que definen a los vecinos de un determinado núcleo rural también puede ser motivo argumental para desarrollar una copla. Encontramos este caso en las dos variantes que describen -mediante retahílas- los apodos y rasgos identificativos de localidades cercanas a Tudanca (número 285) y Población de Arreba (número 286). A su vez, en Arbejal y Salas de los Infantes también cantan este tipo de coplas como se puede comprobar en las tonadas “Si quieren saber señores” (número 289) y “En Barbadillo está el árbol” (número 290).

Pero no sólo se crean cantares para personajes locales sino que cuando surge un acontecimiento concreto signo de ser recordado por los vecinos no dudan en poner música al descriptivo del mismo. Para ello utilizan -en ocasiones- lo que se denomina “contrafacta”, es decir, composiciones textuales del momento escritas sobre melodías preexistentes, como ocurre en “Partido de fútbol entre Villafruel y Acera” (número 287), donde se usa la música de la difundida tonada “Pastor que estás en el monte” y se sustituye el desarrollo poético. Esta trama literaria es idéntica a la versión del romance numerada como 288 donde se emplea otra melodía perteneciente a otra canción para musicalizar el mismo hecho local.

La copla “Vengo de Santo Domingo”²⁸² (número 292) es un romance utilizado en ocasiones como ronda -de ahí el desarrollo argumental basado en el cortejo del cazador a la dama- o como pasacalles interpretado con gaita de fole. El caso de “La punta del nabo” (número 293) es la historia soez y grosera -amparada además en las muletillas añadidas- de un soldado que debe ir al hospital por sufrir daño en sus “partes nobles”.

Desde el punto de vista geográfico Salamanca es la zona donde están más arraigadas estas coplas de estilo rondeño aunque en la compilación objeto de estudio sólo se ha grabado un romance de estas características (número 294) destacando, sobre todo, Burgos y Palencia en su utilización.

Por último, si atendemos a las características musicales de este grupo de coplas destacan el uso de sonoridades modales con el Mi (números 285, 286, 287 y 289) o el La (números 288 y 290) como nota fundamental del sistema y un ámbito máximo de sexta en el desarrollo melódico. Las restantes ya adoptan la tonalidad como base sonora pasando de la menor (número 291), a la mixta mayor-menor (número 292) y mostrando la mayor en las coplas numeradas como 293, 294 y 295. El ámbito, en este caso, se amplía pudiendo alcanzar la novena (número 292). Desde el punto de vista formal el caso generalizado es el empleo de una estructura simple que acompaña a versos octosilábicos pero hay casos curiosos que se salen de este proceder y son dignos de anotar, como la forma litánica seguida como base “compositiva” en la pieza “En Barbadillo está el árbol” (número 290); las jitanjáforas añadidas cada dístico o cada verso en “La punta del nabo” (número 293) y la estructura compuesta con estribillo imbricado usada como base en “La Victoria” (número 294).

²⁸² Se conoce bajo esta denominación en Domez de Alba, de ahí que se respete el título, aun sabiendo que no sigue los parámetros expuestos en la metodología de transcripción descrita en la Introducción de esta investigación.

5.5. Tonadillas tardías popularizadas.

Llamamos así a las canciones tipo “cuplé”, con un autor conocido, que normalmente sustituían al repertorio antiguo. La mayoría de estas tonadas “modernas” datan de comienzos del siglo XX cuando, mediante la radio o por vía de intercambio, se asimilaban y se aprendían como sustitutivo de lo tradicional por causa de la imposición de la moda de la época. Ahora gusta bailar el vals, el pasodoble y los cuplés, y se aprenden y asientan como propios de tal manera, que hasta los dulzaineros, gaiteros y tamborileros fueron obligados a reciclarse cambiando su repertorio y después el propio instrumento. Desde el punto de vista musical, son piezas de escaso valor, tonales, popularizantes, decadentes y cargadas de un lirismo sin categoría que siguen el estilo de los textos.

Se recopilaron diez tonadillas asimiladas de la más diversa índole pero destaca su multifuncionalidad derivada del uso de las mismas como géneroailable porque en las primeras décadas del siglo XX se empiezan a poner de moda ciertos ritmos que provienen del extranjero y que causan furor en el ámbito rural. De este modo, en las zonas compiladas el vals desplaza a la jota, porque es mucho más gratificante bailar juntando los cuerpos que sueltos, de ahí que aparezcan valeses rústicos como “La muerte del amigo tísico y Rosita encarnada” (número 296) y las tres melodías idénticas sobre las que se desarrollan los romances de “Rosita la cigarrera” (número 297), “Teresa y Francisquillo” (número 298) o “La capa de las mujeres” (número 299)²⁸³. Pasa lo mismo con los pasodobles, que también encuentran su hueco en estas tierras con ejemplos como “Ahí va, ahí va” (número 300), “El inclusero” (número 301) y “¡Ay, Teodoro!” (número 302). Contamos también con un caso de mazurcas en la pieza “Vente conmigo al baile” (número 303).

Por otro lado, hemos visto reflejados en este compendio los teatros, cafés y salones de variedades y cuplé de las urbes. Posiblemente las tonadas que allí se interpretaban llegaran al mundo rural por intermediarios –personas desplazadas por motivos laborales, músicos que llegaban a los pueblos con las nuevas canciones de moda, etc.- o mediante los nuevos medios de comunicación de masas como la radio o la televisión. Buen ejemplo de esto es la pieza “Al llegar a París” (número 304).

La llegada del cine sonoro produjo una gran impresión en el primer tercio del siglo veinte en toda España. No sólo se cantan piezas que reflejan la emoción que supuso este avance técnico en los vecinos de los núcleos rurales como la titulada “¡Ay, Teodoro!” (número 302) – *contrafactum* de “¡Ay, Tomasa!, yo no sé lo que me pasa”- sino que aprendían melodías inmersas en las propias películas como el “Gallo de Jalisco” (número 305), que seguramente formó parte de algún *film* mexicano.

Destacamos en el capítulo anterior el momento en que en los pueblos se crean salones de baile donde se ponía la música con nuevos ingenios mecánicos como las pianolas. Sobre este hecho también cantan tonadillas como “Ahí va, Ahí va” (número 300) o “Vente conmigo al baile” (número 303).

²⁸³ Este caso es una ejemplificación de lo expuesto sobre el uso de melodías preexistentes con las que se interpretan diferentes romances. En la mayoría de los casos no existe una melodía predeterminada para cada tonadilla sino que asumen cualquiera como base del desarrollo argumental debido a que comparten la misma mensura poética –en este caso la cuarteta octosilábica-.

“El inclusero” (número 301) es un caso trágico de hijo abandonado que encuentra a su madre cuando se va a casar con la que –sin saberlo hasta ese momento- es su hermana. Ya hemos comentado que no faltan coplas de este estilo a ritmo de pasodoble bailadas en las fiestas de las zonas rurales, donde interesaba más el acercamiento corporal que el contenido literario de la tonada.

Tampoco faltan aquellos romances moralizantes que intentan aconsejar a las mozas casaderas como “Teresa y Francisquillo” (número 298) o “Rosita la cigarrera” (número 297). En ambos la retórica empleada está llena de casos donde se usa el recurso metafórico de una manera muy sutil.

El amor entregado hasta la muerte vuelve a estar representado en esta última etapa romancística en la tonadilla “La muerte del amigo tísico” (número 296) donde un enfermo terminal de tuberculosis tiene tiempo de despedirse de amiga contándole su amor no correspondido en el hospital y aquel otro que relata el desengaño e ira cruel que sufre un mozo al volver de la guerra y encontrarse a su amada casada y que aparece bajo el nombre de “Rosita encarnada”.

Terminamos el descriptivo de este apartado con una desagradable canción -en lo que a desarrollo argumental se refiere- titulada “La capa de las mujeres” (número 299) conocida también como “La capadura de las mujeres”. Es una muestra del mal gusto, la grosería y el estilo más ordinario y patán que podemos encontrar en la tradición, pero hemos decidido incluirla porque forma parte del repertorio castellano-leonés de la época.

Desde el punto de vista formal nos vamos a detener en aquellas piezas que surgen bajo los auspicios de la falta de memoria que hace que muchas veces la “improvisación” aflore en los cantos emitidos por los intérpretes. Máxima Ramos –panderera de Peñaparda- es un claro exponente de estas mezclas textuales y rítmicas e interpretó la tonadilla que suelda “La muerte del amigo tísico” y “Rosita encarnada” (número 296). Esta informante tiene tal cantidad de tonadas en su cabeza que, en este caso y a causa de la memoria, empieza cantando la tercera cuarteta del primer romance, sigue con la segunda, la cuarta y acaba con la primera.

ORDEN TEXTUAL CANTADO POR MÁXIMA RAMOS ²⁸⁴	
<p>Y él me toma la mano y me dice: - Por desgracia la tumba te espera, Al entrar en tu cuarto, mis ojos “probe” amigo, la tumba te espera - Tú bien sabes que yo la quería yo la amaba con pasión de un niño Una tarde de gris primavera voy a ver a un amigo del alma</p>	<p>- Buena amiga me voy a morir. por desgracia de tanto sufrir. se fijaron en él con dolor “probe” amigo, tísico de “amol”. tú bien sabes que me abandonó, y el infame “m’amotricionó”. yo penetro a un hermoso hospital, que moría de tisis fatal.</p>
ORDEN LÓGICO EN EL DESARROLLO DEL ROMANCE	
<p>Una tarde de gris primavera voy a ver a un amigo del alma Al entrar en tu cuarto, mis ojos “probe” amigo, la tumba te espera Y él me toma la mano y me dice: - Por desgracia la tumba te espera, - Tú bien sabes que yo la quería yo la amaba con pasión de un niño</p>	<p>yo penetro a un hermoso hospital, que moría de tisis fatal. se fijaron en él con dolor “probe” amigo, tísico de “amol”. - Buena amiga me voy a morir. por desgracia de tanto sufrir. tú bien sabes que me abandonó, y el infame “m’amotricionó”.</p>

Ilustración 29. Comparativa del orden textual del romance “La muerte del amigo tísico” entre la interpretación de Máxima Ramos y el orden lógico del mismo. Elaboración propia.

El romance soldado con el que continúa el desarrollo –“Rosita encarnada”- está ya bastante avanzado en cuanto al desarrollo textual. Falta todo el encabezado argumental y el desenlace por relatar. De nuevo, la música tradicional asentada en la oralidad da muestras del funcionamiento de la memoria en determinadas ocasiones.

Después de hacer un recorrido por el género narrativo podemos decir que nos encontramos en un estadio donde los romances ya muestran su estado agónico, sobre todo los tradicionales y de cordel. Si antaño eran el transistor y la televisión los culpables de su desaparición, ahora podemos sumar internet, redes sociales, etc... donde, en cada momento, el internauta puede acceder a todo tipo de información casi en tiempo real. Ya no se necesita de la música para poner más o menos énfasis en los sucesos o noticias. Cómo han cambiado los medios de comunicación de masas en poco tiempo.

²⁸⁴ En Peñaparda tienen un habla peculiar al cambiar letras en palabras o al soldar vocablos. Se puede comprobar su uso en el desarrollo de este romance donde cambian “pobre” por “probe”, “amor” por “amol” o “mi amor traicionó” por “m’amotricionó”.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS NARRATIVOS


Don Bueso (La hermana cautiva) [PA/MTCL/06/07]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 176$



Ca-mi - na don Bue-so ma-ña - ni - ta frí - a a bus - car a-mo - res a la



mo - re - rí - a.

Camina don Bueso mañanita fría
 a buscar amores a la morería.
 No lo encontró en pueblo ni tampoco en villa,
 lo encontró lavando al pie la fuente fría.
 - ¿Qué haces ahí, perra mora hija de judía?
 ¡Reviente el caballo en el que venía!
 - Yo no soy perra mora ni hija de judía,
 que soy cristianita bautizada en pila.
 - Si eres perra mora yo que te quería
 eres cristianita yo te llevaría.
 La sacó el caballo, la sacó la silla.
 - A las ancas, caballero honra es tuya y mía.
 Ha andado un cachito dio un grito la niña.
 - He ahí las tierras donde fui nacida.
 - Explícame, niña, ¿quién son tus hermanos?
 que podremos serlo los dos hermanitos.
 - Mi padre, el buen Rey planta ahí era oliva,
 mi madre, la Reina sentadita en silla,
 mi hermana, Teresa lavaba y cosía,
 mi hermano, don Bueso los toros corría.
 - Abra las puertas, madre con grande alegría
 que fui a buscar nuera y le traigo a su hija.
 - Para ser mi nuera buen color tenía.
 - Cómo quieres madre que tenga buen color
 si he estado dos meses al pie de una fuente fría,
 me daban de comer ternada cocida,
 me daban de beber de aquella fuente fría.
 - Don Bueso, don Bueso súbela allá arriba
 por ver si ella el gorro pa' conocería.
 Vazquiñas, vazquiñas que os dejé nuevas
 que os dejé nuevas si ya estáis rompidas.

Don Bueso [PA/ined./03/51]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 132$

Ca - mi - na___ don Bue - so___ la ma - ña - na frí - a a

bus - car___ a - mo - res___ a la mo - re rí - a.

Camina don Bueso la mañana fría
A buscar amores a la morería.

La hermana cautiva [BU/ined./04/08]

Mahamud

$\text{♩} = 120$

Ma - ña - ni - ta pri - mo - ro - sa, ma - ña - ni - ta de pri - mor,
 cau - ti - va - ron au - na mo - ra que - ra más be - lla que el sol.

Mañanita primorosa, mañanita de primor,
 cautivaron a una mora que era más bella que el sol.
 La mandaron a lavar pañuelitos a la ría
 pasó por allí un soldado que de la guerra venía.
 - Buenos días tenga mora, - Buenos días tenga ussía.
 La ha montado en el caballo para España la traía.
 Al llegar a una fuente la morita se reía
 - ¿De qué te ríes, mi mora de qué te ríes mi vida?
 - No me río del caballo tampoco del que le guía,
 que me río de España que España es patria mía
 - ¿Cómo se llaman tus padres? - Mi madre se llama Oliva
 y un hermanito que tengo se llama José María.
 - Válgame Dios de los cielos y la Virgen ¡Madre mía!
 que por traer a una mora, traigo a una hermanita mía.
 - Ábrame las puertas madre, ventanas y celosías,
 que aquí traigo el tesoro que lloraba noche y día.

La hermana encontrada [SG/ined./02/24]

Pinarnegrillo

$\text{♩} = 100$

El dí - a de los tor - ne - os ___ pa - sé por la mo - re - rí - a ___ yha -
 biau - na mo - ra la - van - do al pie de una fuen - te frí - a. ___

El día de los torneos pasé por la morería
 y había una mora lavando al pie de una fuente fría.
 - Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
 que va a beber mi caballo de esas aguas cristalinas.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 me cautivaron los moros siendo yo muy pequeñita.
 - ¿Quieres venirte conmigo? - De buena gana me iría,
 mas los pañuelos que lavo ¿en dónde los dejaría?
 - Los de seda y los de Holanda en mi caballo irían
 mas los que nada valieran la corriente llevaría.

La hermana encontrada [VA/ined./02/30]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 69$

Al sa-lir de los tor - ne-os pa - sé por la Mo-re - rí-a o -

í can - tar au-na mo-ra al pie de-ya fuen - te - ci-lla.

Al salir de los torneos pasé por la Morería
 oí cantar a una mora al pie de una fuentecilla.
 - ¿Qué haces ahí, mora linda? ¿Qué haces ahí, tú la bella?
 Que va a beber mi caballo en esa agua cristalina.
 - No soy mora, caballero que soy cristiana cautiva,
 me cautivaron los moros siendo chiquitita y niña.
 - Si quieres venir conmigo para mi caballeriza.
 - Estos pañuelos que lavo ¿dónde yo los echaría?
 - Los que sean de oro y seda en las alforjas irían
 y los que no valgan nada la corriente llevaría.
 Al subir por la montaña la morita ya suspira
 - ¿Por qué suspiras mi vida, por qué suspiras mi amor?
 (...)

La hermana encontrada [PA/ined./03/49]

Vallespinoso de Cervera

Cuan - do yo e - ra pe - que - ñi - ta ___ a - pe - nas te - nía cin -

co - ños ___ de los bra - zos de mi pa - dre los mo - ros me a -

re - ba - ta - ron. _____

Cuando yo era pequeña apenas tenía cinco años
 de los brazos de mi padre los moros me arrebataron.
 Me llevaron a un desierto largo tiempo me tuvieron
 hasta que yo fui encontrada con mi hermano el aguileño.
 - Apártate mora linda, apártate mora bella
 deja beber mi caballo de esa agua cristalina.
 - No soy mora, caballero que soy cristiana cautiva,
 me cautivaron los moros desde pequeña y niña.
 - Si quieres venir conmigo para mi caballería
 - Y estos pañuelos que lavo ¿a dónde los dejaría?
 - Los de seda y los de hilo para mi caballería
 y los que no valgan nada por la corriente se irían.
 - Y mi honra, caballero ¿a dónde la dejaría?
 - En la punta de mi espada y en mi corazón, cautiva.
 Al subir por la montaña la morita ya suspira
 - ¿Por qué suspiras, mi alma? ¿por qué suspiras, mi vida?
 - Porque tengo suspirar siendo aquí donde venía
 con mi hermano el aguileño y mi padre en compañía.
 - ¡Ábrame las puertas, padre ventanas y celosías!
 que le traigo aquel tesoro que lloraba noche y día.
 El padre la recibió con muchísima alegría,
 y luego la preguntó con los moritos qué hacía.
 - A mí los moritos, padre a mí mucho me querían,
 me tenían para guardar los pavos y las gallinas.
 Vamos a escribirles, padre a los moros una carta
 que yo sé muy bien las señas: Cortijo de Casablanca.
 La carta ya se ha mandado y vino contestación
 que si nos vamos con ellos nos regalan un millón,
 un cortijo con tres huertos y tres bueyes de labor
 si se casa la cautiva con el hijo del patrón.

Las señas del esposo [LE/ined./02/26]

Benllera

$\text{♩} = 76$

Es-tan-doun dí - a de ma-yo de don go-lon - drón sen-ta - di-taen la mi
puer-ta de don go-lon - dre - ra.

Estando un día de mayo **de don golondrón** sentadita en la mi puerta **de don golondrera**

vi venir un caballero por alta Sierra Morena,
 atrevime y preguntele si venía de la guerra
 - De la guerra, sí, señora de la guerra sí la bella,
 tiene allí padre o madre o gente que a usted le duelga.
 - No tengo padre ni madre ni gente que a mí me duelga,
 sólo tengo a mi marido siete años va que está en ella.
 - Su marido ya está muerto, muerto quedaba en la guerra,
 los pies en una laguna la boca llena de tierra
 A otro día era domingo pa' misa iba la bella
 en una mano lleva el luto en otra lleva la cera.
 - ¿Por quién guarda luto señora? ¿Por quién lo guarda la bella?
 - Lo guardo por mi marido que muerto quedó en la guerra
 - ¿Quién le ha dicho esa mentira? ¿Quién le ha hecho esa ofensa?
 - Me lo dijo un caballero que venía de la guerra
 - Ese caballero era yo su marido también era
 - ¿Por qué dice esa mentira? ¿Por qué me hiciste esa ofensa?
 - Te lo hice por saber si eras mala o eras buena,
 si eras mala te matara si no contigo viviera.

Las señas del esposo [ZA/ined./05/11]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 96$

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta - di - ta en su bal - cón con
 los pies a la fres - cu - ra y vien - do el a - gua co - rrer.

Estaba la Catalina sentadita en su balcón
 con los pies a la frescura y viendo el agua correr.
 Pasó por allí un soldado un soldadito del rey.
 - Buenos días, Catalina - Y usted militar, también.
 ¿Ha visto usted a mi marido en la guerra alguna vez?
 - Si lo he visto no me acuerdo, deme usted las señas de él.
 - Mi marido es un buen mozo vestido de aragonés
 y en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés
 * que se lo bordé de niña, de niña se lo bordé.
 - Sí señora, sí lo he visto, en la guerra murió ayer
 y en el testamento queda que me case con usted.
 - No lo querrá el Rey del Cielo ni la reina, Doña Inés
 que si mi marido ha muerto monjita me meteré
 en un convento que llaman convento de San Andrés
 y los tres hijos que tengo, gran chaquete que he de hacer,
 uno le daré a mis padres para que me cuiden de él.

* Con la misma melodía

Las señas del esposo [VA/ined./02/26]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 84$

Es - ta - ba la co - ro - ne - la en la puer - ta del cuar - tel

es - peran - do que sa - lie - ra el te - nien - te co - ro - nel.

Estaba la coronela en la puerta del cuartel
 esperando a que saliera el teniente coronel.
 Sale el teniente y le dice: - Señora, ¿qué quiere usted?
 - ¿Qué si ha visto a mi marido y en la guerra alguna vez?
 - Su marido, señorita le mataron hace un mes
 y le traigo la noticia que me case con usted.
 - Eso sí que no lo hago, eso sí que no lo haré,
 siete años he esperado y otros siete esperaré,
 si a los catorce no viene monjita me meteré
 y al único hijo que tengo frailillo le meteré,
 y si no quiere ser fraile que vaya a servir al Rey
 que donde ha muerto su padre no está mal que muera él.
 - No digas eso, Isabela, no digas eso, Isabel,
 que tu marido no ha muerto que estás hablando con él.
 Se agarraron de la mano, se metieron al cuartel
 y dijeron a los guardias que les dieran de comer.

043 Gerineldo [BU/ined./02/43]

Quintana del Pidio

$\text{♩} = 184$

Ge - ri - nel-do, Ge - ri - nel-do, Ge - ri - nel-di - to pu - li - do quién pu-

die-ra (...) pa - sar u - na no-cheu dos con - ti - go.

Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
 quién pudiera (...) pasar una noche u dos contigo.

Gerineldo [VA/MTCL/03/18]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 138$

Ge - ri - nel-do, ge - ri - nel-do, Ge - ri - nel-di - to pu - li - do, _____ quién te

pi - lla-raes-ta no - che tres ho - ras a mial-be - drí - o. _____ y des -

pués de las tres ho-ras has-ta queha-yaa-ma - ne - ci - do. _____

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
 quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío
 y después de las tres horas hasta que haya amanecido.

- Como soy vuestro criado señora os burláis conmigo.
 - No me burlo, Gerineldo que de veras te lo digo.

- ¿A qué hora, mi gran señora, volveré a lo prometido?
 - Entre las doce y la una mis padres están dormidos,
 traed zapatito de seda para no ser conocido.

Al subir por la escalera Gerineldo dio un suspiro,
 - ¿Quién es ese arrestado? ¿Quién es ese atrevido?
 ¿Quién es ese arrestado que en mi cuarto se ha metido?

- Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.
 Se pusieron a luchar como mujer y marido.

Cansados de haber luchado ambos cayeron dormidos
 y a eso de salir el sol el Rey busca los vestidos,
 pregunta por Gerineldo paje del Rey más querido.

Unos dicen: - No está en casa, otros dicen: - Ya se ha ido
 y el Rey por "maginación" al cuarto la infanta ha ido,
 les ha encontrado a los dos como mujer y marido.

- Si mato a mi hija, la infanta se queda el reino perdido
 y si mato a Gerineldo no, que le crié de niño,
 pondré la espada por medio para que sirva de testigo.

Con el frío de la espada la dama ha despavorido
 - Levántate, Gerineldo levántate, paje mío
 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.

Conde Niño [BU/ined./04/02]

Mahamud

$\text{♩} = 92$

Ma-dru - ga - bael Conde O - li - nos ma-ña - ni - ta de San Juan a dar

a - gua a sus ca - ba - llos a las o - ri-llas del mar a dar a - gua a sus ca -

ba - llos a las o - ri-llas del mar.

Madrugaba el Conde Olinos mañanita de San Juan
 a dar agua a sus caballos a las orillas del mar.
 Mientras el caballo bebe, la reina le oyó un cantar.
 - Mira hija como canta la sirenita del mar.
 - No es la sirenita, madre, esa que tú oyes cantar,
 Que es la voz del Conde Olinos, que por mí penando está.
 - Si es la voz del Conde Olinos yo le mandaré matar
 que pa' casarse contigo le falta la sangre real.
 La infantina con gran pena no dejaba de llorar,
 él murió a la media noche y ella, a los gallos cantar.

Conde Niño [BU/ined./04/10B]

Mahamud

$\text{♩} = 80$

B

Ca-mi - na - ba el Con-de O - li - nos ma-ña - ni - ta de San Juan a dar

a - gua a sus ca - ba - llos a las o - ri - llas del mar a dar a - gua a sus ca -

ba - llos a las o - ri - llas del mar.

Caminaba el Conde Olinos	mañanita de San Juan
a dar agua a sus caballos	a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe,	la reina le oyó un cantar.
- Mira hija, cómo canta	la sirenita del mar.
- No es la sirenita, madre,	esa que tú oyes cantar,
que es la voz del Conde Olinos,	que por mí penando está.
- Si es la voz del Conde Olinos	yo le mandaré matar
que pa' casarse contigo	le falta la sangre real.
La infantina con gran pena	no dejaba de llorar,
él murió a la media noche	y ella, a los gallos cantar.

La bastarda y el segador [ZA/ined./03/12]

Cerezal de Aliste

La si - re - na de laa - re - na la cla - ra
 de la ma - ña - na el em - pe - ra dor de Ro - ma tie -
 ne u - na hi - ja bas - tar - da.

La sirena de la arena, la clara de la mañana,
 el emperador de Roma tiene una hija bastarda
 que la quiere meter monja y ella quiere ser casada.
 La pretenden duques y condes, caballeros de gran fama,
 ella como era bonita a todos los despreciaba.
 Un día de gran calor fue a asomarse a una ventana,
 vio pasar tres segadores segando trigo y cebada.
 Se enamoró de uno de ellos, de aquel que en medio andaba,
 la hoz traía de oro, la empuñadura de plata,
 la cinta de su sombrero lengua y media relumbraba.
 - Oiga usted, gran segador, que mi señora le llama.
 - No conozco a esa señora ni tampoco a quien me llama.
 - Esa segara, señora, ¿en qué tierra está sembrada?
 - No está al lado de la vera, ni tampoco en tierra llana,
 que está en un montito espeso debajo de mis enaguas.
 - Siéguela usted, segador, que ya le será bien pagá,
 tres fanegas de centeno y otras tantas de cebada
 y una pareja de bueyes en una tierra barbechada.

El segador y la Juana [SO/ined./03/04]

San Pedro Manrique

♩. = 69

Y en la pro-vin-cia de Mur-cia — y en la pro-vin-cia de Mur-cia — y hay
u - na chi-ca muy gua-pa, din din da-le-da-le da - le din din da-le-da-le da-le don don.

Y en la provincia de Murcia y hay una chica muy guapa,
din din dale dale dale din din, dale dale dale don don.

Y hablan condes y marqueses y ninguno le gustaba,
le gustaba un segador que por su puerta pasaba.
- Oiga usted, buen segador, ¿sabe usted segar cebada?
- Sí, señora, sí que sé, ¿dónde tiene la sembrada?
- No la tengo por los valles ni en barrancos ni en cañadas
que la tengo entre mis garras tapadita con las bragas.
A eso de la medianoche catorce polvos la echaba
y a la mañana siguiente repicaban las campanas.
- ¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? - El segador de la Juana.
No ha muerto de pulmonía ni de una mala desgana,
se ha muerto de purgaciones que le ha pegado la Juana.

La doncella guerrera [VA/ined./02/28]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 126$



En Se-vi - llaun se-vi - lla-no la des - gra-cia le dio Dios de sie-te



hi - jas que tu - vo y nin - gu - na fue va - rón.

En Sevilla un sevillano la desgracia le dio Dios
de siete hijas que tuvo y ninguna fue varón.
Un día la más pequeña le llamó la inclinación
de ir a servir al Rey vestidita de varón.
- No vayas hija, no vayas, que te van a conocer,
tienes el pelo muy largo y dirán que eres mujer.
- Si lo tengo, que lo tenga, madre me lo corte usted
con tijeritas de oro y un varón pareceré.
Siete años peleando y nadie la conoció,
un día al montar a caballo la espada se le cayó.
- ¡Maldita sea la espada y maldita sea yo!
El Rey que la estaba viendo de ella se enamoró.

La doncella guerrera [BU/ined./04/04]

Mahamud

$\text{♩} = 100$

En Se-vi - lla un se - vi - lla - no la des - gra - cia le dio Dios, de sie - te

hi - jas que tu - vo y nin - gu - na fue va - rón.

En Sevilla un sevillano	la desgracia le dio Dios
de siete hijas que tuvo	y ninguna fue varón.
Un día la más pequeña	la vino la inclinación
de irse a servir al Rey	vestidita de varón.
- No vayas hija, no vayas	que te van a conocer
tienes el pelo muy largo	y dirán que eres mujer
- Madre, que no me conocen	si no córtemelo usted
y después de bien cortado	un varón pareceré.
Siete años peleando	ninguno la conoció
sólo el hijo del Rey	que de ella se enamoró
al montarse en su caballo	la espada se la cayó
y al decir: -¡Ay, madre mía!	la espada se le clavó.

Rico Franco [LE/ined./02/24]

Benllera

$\text{♩} = 112$

A - llá - rri - ba ___ muy a - rri - ba ___ en el al-toel U - li -
ber ___ ha - bi - ta - bau - na don - ce - lla la lla - man do - ñaI - sa -
bel.

Allá arriba muy arriba, en el alto el Uliber
habitaba una doncella la llaman doña Isabel.
que no la daban sus padres ni a condes, ni a duques ni a reyes
ni por dinero que cuenten tres contadores al mes.
Una noche la jugaron a la flor del treinta y tres
le ha tocado a un caballero mozo rico aragonés.
Para sacarla de casa mató a sus hermano tres
a sus padres, prisioneros presos los dejó también.
Llevó anuladas siete leguas y un suspiro dio Isabel.
- Por qué suspira la dama por qué suspira el clavel
Si suspiras por la tierra a ella no has de volver,
si suspiras por tus padres no los volverás a ver.
- No suspiro por mis padres ni tampoco por volver.
Dame tu puñal dorado me voy muriendo de sed
- Dime para qué lo quieres cómo, cuándo y para qué
- Para partir una pera me voy muriendo de sed.
Él se lo dio de al derecho ella lo cogió al revés,
le dio siete puñaladas que luego murió a las tres.
- Cómo te irás alabando hermosa doña Isabel
que mataste a un caballero con las armas que trae él.
- Yo no me voy alabando que no es honra para mí
lo que vuelvo es a buscar a mis padres que perdí.

Rico Franco [ZA/ined./03/07]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 120$

En Ma - drid hay u - na chi - ca que la lla-man la I - sa -
 bel que no la da - ban sus pa - dres
 ni por nin-gún in - te - rés que no la da - ban sus
 pa - dres ni por nin-gún in - te - rés.

En Madrid hay una chica que la llaman la Isabel,
 que no la daban sus padres ni por ningún interés.
 Una noche la jugaron a la flor del treinta y tres,
 le ha tocado al rico mozo, rico mozo aragonés.
 Para sacarla de casa mató a sus hermanos, tres,
 en el medio del camino ya lloraba la Isabel.
 - ¿Por qué lloras tú, mi vida? ¿por qué lloras, Isabel?
 - Lloro por un vaso de agua que vengo muerta de sed.
 Dame tu puñal dorado que yo te lo volveré.
 - Me has pedido mi puñal, no me has dicho para qué.
 - Para partir una pera que vengo muerta de sed.
 Se lo ha dado de a derechas lo ha cogido de al revés,
 le ha cortado la cabeza y se la ha puesto a los pies.
 - La muerte de mis hermanos vengadita la dejé,
 y a mis padres, prisioneros, yo pronto los salvaré.

La loba parda [AV/MTCL/08/20]

Cuevas del Valle

$\text{♩} = 100$

Es - tan - doun pas - tor en Nei - la es - tan - doun pas - tor en

Nei - la pin - tan - do la su ca - ya - da pin - tan - do la su ca -

ya - da.

Estando un pastor en Neila	pintando la su cayada
vio de venir siete lobos	y en medio una loba parda
- Loba parda, no te arrimes	no seas desvergonzada
que tengo yo siete perros	y una perra trujillana
y un perro con unos hierros	que tira a sacar el alma.
- Ni esos siete cachorrillos	ni esa perra trujillana
ni ese perro de los hierros	para mí no valen nada
que tengo yo mis colmillos	que cortan como una vaca.
Dio tres vueltas a la red	sacó una cordera blanca
ni hija de la manituerta	ni hija de la maniblanca.
- Arriba mis siete perros	y mi perra trujillana
y ese perro de los hierros	a correr la loba parda,
si os la haséis pa' quitar	cenaréis cena doblada,
siete calderos de leche	y otros tantos de cuajada
y si no se la quitáis	sos daré con la cayada.
Al llegar al arroyuelo	la loba ya iba cansada.
- Y tomái', tomái' perritos	vuestra corderita blanca
y tomái', tomái' perritos	sana y buena como estaba.
- No queremos la cordera	de tus dientes maltratada,
que queremos tu pelica	pa' el pastor pa' una zamarra,
las pezuñas pa' corchete	para abrocharse la braga,
las orejas pa' abanico	para abanicarse el ama,
los dientes para una vieja	pa' que roiga las castañas
y el culo para un salero	para la recién casada.

La mala suegra [LE/ined./02/30]

Benllera



Narbolita se pasea por su palacio real
 le dan dolores de parto que le hacen rodillar.
 - ¡Oh, quién viera las mis tierras! ¡Oh, quién viera mi lugar!
 ¡Oh, quién viera los regalos que mi madre me suel' dar!
 - Marcha Narbolita, marcha, marcha si quieres marchar
 que el tu don Boiso, si viene yo te lo saldré a esperar.
 Narbola sal' por la puerta don Boiso entra por ruciar
 - ¿Dónde está mi espejo, madre de' onde me suelgo mirar?
 - ¿Por cuál preguntas, mi hijo, por de vidrio o por cristal?
 - Ni pregunto po'l de vidrio ni po'l de fino cristal,
 pregunto por la mi esposa que no me salió a esperar.
 - La tu esposita, Narbola a esa calle abajo va,
 si no la matas, don Boiso, conmigo no vives más
 que a mí me han llamado puta y a ti hijo de un rufián.
 - Eso no lo creo, madre, eso sí que no es verdad
 que las suegras y las nueras siempre se llevaron mal,
 ni gozarás cien caballos que a la orilla el río están
 - Aparégeme un caballo que tenga polido andar,
 por aquella vega abajo parecía un gavilán.
 Siete vueltas dio al palacio y nada pudo encontrar
 de las siete pa' las ocho una criada vio asomar.
 - Por Dios te pido, criado, por Dios o por caridad,
 si la mi esposa, Narbola, por aquí ha pasado ya.
 - La tu esposita Narbola otra infanta tiene ya.
 - ¡Que ni el infante se logre ni Narbola tenga más!
 Todas se irán a vestirla todas se irán a llorar
 - Mujer de hora y media parida ¿pa' onde vas a caminar?
 - Que vela y viene don Boiso y me llevará a matar.
 Al subir en una cuesta y al pasar un acebal
 Allí cayó Nabolita y el niño comenzó a hablar:
 - Las campanas de los cielos todas serán a tocar
 por l' ánima de mi madre que en el cielo está ya.
 Las campanas del infierno todas serán a tocar
 por l' ánima de mi padre que en los infiernos está.
 - ¡Ay, pobrecita de mí que voy pa' una oscuridad!
 La cristiandad de este mundo no me la han podido dar.

El arriero [PA/ined./03/44]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 63$

Ca - mi-no pa - ra la Man - cha ca - mi - na - ba un mo - zo ar - rie-ro ___ buen
za - pa - to bue - na me - día buen bol - si - llo de di - ne - ro. ___


Camino para la Mancha caminaba un mozo arriero,
buen zapato, buena media, buen bolsillo de dinero.
Siete machos arreaba, ocho con el delantero,
Nueve se puede decir con el de la silla y freno.
en los campos de Aragón siete quintos le salieron.
- ¿A dónde camina el mozo? ¿A dónde va el arriero?
- Camino para la Mancha con un encargo que llevo.
- A la Mancha vamos todos como buenos compañeros.
De los siete que aquí vamos, ninguno traemos dinero
por eso no hay que dejarlo ¡Adelante, compañeros!
que traigo yo más doblones que de estrellas tiene el cielo.
Ellos como eran ladrones, se miraron y rieron
y en las ventas de Aragón piden vino y salen luego,
el primer vaso que sacan se le dan al mozo arriero.
- El vino a mí no me gusta, el vino yo no lo bebo
que lo beba el Rey de España que yo no quiero veneno.
De los siete quintos que eran, siete sables descubrieron
y sacó el mozo el suyo que corta como el acero,
de los siete mató cinco y los otros dos huyeron.
La cantinera voceaba a ver si la oyen del pueblo
no por las muertes que había, por el vino que bebieron.
Ya llegó la autoridad y al mozo arriero prendieron
(...) (...) una carta al Rey escribieron
dándole parte del caso y contándole el suceso.
Mientras la carta leía el Rey se estaba riendo
así como mató cinco, hubiera matado cientos.
Siete reales tiene el mozo en lo que viva en el reino
y cinco la cantinera por el vino que bebieron.

El arriero [PA/ined./02/29]

Velilla el Río Carrión

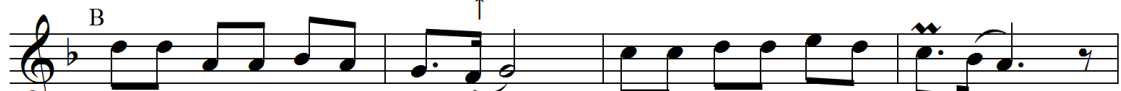
$\text{♩} = 132$

A




Ca-mi-na pa-ra la Man-cha ca-mi-na - baun mo-zoa - rrie-ro —

B




con sie-te pa-res de mu-las — o-cho con el de-lan-te-ro —

B



nue-ve se pue-den con-tar — con el de la si-lly fre-no —

Para finalizar



yo-tros tres la can-ti-ne-ra por el vi-no que be-bie-ron. —

A	Camina para la Mancha	caminaba un mozo arriero
B	con siete pares de mulas,	ocho con el delantero,
B	nueve se pueden contar	con el de la silla y freno.
A	Y al revolver una esquina	siete mozos le salieron.
B	- ¿A dónde camina el mozo,	dónde camina el arriero?
B	- Camina para La Mancha	con un recado que llevo.
B	- Pa' La Mancha vamos todos	¡Adelante compañeros!
A	Ellos como eran ladrones	se miraron, se rieron,
A	- De los siete que aquí vamos,	ninguno lleva dinero.
B	Por dinero no lo hagan	(...)
B	que tengo yo más doblones	que de estrellas tiene el cielo.
A	Ellos como eran ladrones,	se miraron, se rieron
B	y en las Ventas de Aragón	piden vino y sirvan luego.
A	El primer vaso que echaron	se lo dieron al arriero.
B	- Yo ese vino no lo bebo	porque si tiene veneno
B	que lo beba el Rey de España	que yo por mí no lo quiero.
A	Entonces los siete mozos,	siete sables descubrieron
B	y el arriero sacó el suyo	que corta como la acero.
A	de los siete mató a cinco	los otros cogieron miedo,
B	y la ventera voceaba	por ver si la oían del pueblo.
A	Ha subido la justicia,	al arriero meten preso
B	y le sentencian a muerte	para el domingo primero.
A	Escribe una carta al Rey	contándole to' el suceso,
B	de que leía los renglones,	el Rey se iba riendo.
A	Si como mataste cinco,	hubieras matado ciento
B	cinco reales tiene el mozo	en lo que yo habite el reino
B	y otros tres la cantinera	por el vino que bebieron.

El arriero [VA/ined./02/27]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 92$

En la pro-vin-cia Va - len - cia ha - bi - ta - ba un mo - zo a - rrie - ro
con buen ca - rro bue - nas mu - las bue - na bol - sa de di - ne - ro.

En la provincia Valencia habitaba un mozo arriero
 con buen carro, buenas mulas, buena bolsa de dinero.
 Cuatro mulas arreaban cinco con el delantero,
 seis se podían contar con la de la silla y freno.
 Un día yendo con el carro al camino le salieron
 - ¿Dónde camina el buen mozo, dónde camina el arriero?
 - Camino para La Mancha con un encargo que llevo.
 - Todos vamos a La Mancha y nadie lleva dinero.
 - Por dinero no apurarse, no afligiros, compañeros
 que yo tengo más doblones que estrellitas tiene el cielo.
 Y así juntos caminando cerca llegaron a un pueblo,
 al entrar en la taberna, entran y vino pidieron,
 de lo tinto ya sacaron, de lo tinto ya bebieron,
 - Ahora venga de lo blanco que la pague el mozo arriero.
 - Este vino está muy malo, este vino no lo quiero
 que lo beba el Rey de España que por mí yo no lo bebo.

Los primos peregrinos [BU/ined./02/42]

Quintana del Pidio

$\text{♩} = 116$



Ca - mi - nan pa - ra Ro - ma dos pe - re - gri - nos, hi - jos de dos her -
ma - nos, car - na - les pri - mos.

Caminan para Roma dos peregrinos,
 hijos de dos hermanos, carnales primos.
 Sombrero de plumaje lleva el romero
 y el de la peregrina de terciopelo.
 En medio del camino piden posada
 para la peregrina, que va cansada.
 De posada le han dado una cocina
 para que allí descansa la peregrina.
 Ya llegaron a Roma van a palacio
 a besar el anillo al Padre Santo.
 El Padre Santo dice: - ¿Qué queréis, hijos?
 - Padre, que hemos pecado y siendo primos.

Los primos peregrinos [PA/ined./03/52]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 120$

Pa - ra Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos pa - ra

Ro - ma ca - mi - nan dos pe - re - gri - nos hi - jos de dos her -

ma - nos hi - jos de dos her - ma - nos car - na - les pri - mos.

Para Roma caminan dos peregrinos
 hijos de dos hermanos carnales primos.
 Sombrero de plumaje lleva el romero
 y la peregrinita de terciopelo.
 Al entrar en Valencia piden posada
 para la peregrina que va cansada.
 - Di a tu madre, niña si da limosna
 para los peregrinos que van a Roma.
 Sale la niña y dice: - Limosna diera
 para los peregrinos si a Roma llegan.
 Otro día a la mañana van al palacio
 a besar el anillo al Padre Santo
 Y el Padre Santo dice: - ¿Qué queréis hijos?
 - Que hemos pecado, Padre carnales primos.
 Y el Padre Santo dice con mucho allanto:
 - ¡Quién tuviera licencia para otro tanto!
 Y el peregrino entonces como travieso
 por encima del hombro la ha dado un beso.
 Al entrar en Valencia tuvo una niña
 y por nombre la puso Rosa María.

Los primos peregrinos / Para adorar [AV/ined./02/07]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 50$

Pa-ra Ro-ma ca - mi - nan dos pe-re - gri - nos ___ hi-jos de dos her -
 ma-nos car-na - les pri-mos. Pa-ra-a - do - rar al Ni-ño chi-qui - ti - to que ha na-ci - do
 ya. ___

Para Roma caminan
 dos peregrinos,
 hijos de dos hermanos,
 carnales primos.

*Para adorar
 al Niño chiquito,
 que ha nacido ya.*

Sombrecito de hule
 lleva el mancebo,
 y la peregrina
 de terciopelo.

Para adorar...

Les pregunta la Virgen
 la edad que tienen
 ella dice que quince
 y él diecinueve.

Para adorar...

Caminito arriba
 todos caminan,
 (1) dos peregrinos
 para adorar al Niño
 recién nacido.

Para adorar...

(1) Se repite el inciso musical anterior.

El pretendiente de mujer casada [ZA/ined./01/12]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 76$

Por la ma - ña - naun do - min - go yen - do yo por mi pa -

se - o vi pa - sar au - na cha - va - la quee-raun an - ge - lín del cie - lo.

Por la mañana un domingo	yendo yo por mi paseo
vi pasar a una chavala	que era un angelín del cielo.
Yo le perseguí sus pasos	por ver dónde caminaba
y vi que se dirigió	a la iglesia Santa Clara
mientras que duró la misa	yo no estuve atento a nada,
sólo estuve contemplando	el cuerpo de la chavala.
Ya se terminó la misa,	ya se terminó el sermón,
ya se va la chavalina	prenda de mi corazón.
Yo le perseguí sus pasos	hasta el portal de su casa
y ella me contestó:	- Caballero, soy casada,
tengo un marido bien mozo,	no quiero faltarle en nada.
Yo, triste y desconsolado,	a un arroyo me acerqué
y oí cantar a un jilguero	y con él me consolé.
- Canta, jilguerito, canta,	que tu cantar me cautiva,
yo pretendí a una casada	y no pude conseguirla.
- Trátela usted con cariño,	trátela usted con nobleza
que a puro de machacar	se le ablanda su pureza.
Yo la traté con cariño	como el pajarín decía
hasta que al rincón seguí	aquello que pretendía.
- Clara soy, Clara me llamo,	por ser clara me turbé
por eso no diga a nadie	de esta agua no he de beber
porque por turbia que vaya	le puede aplicar la sed.
- Clara soy, Clara me llamo,	por ser clara me turbé.

La casada pretendida [PA/ined./01/02]

Tremaya

$\text{♩} = 96$

U-na tar - de de ve - ra - no sa-lien - do yo de pa - se - o en - con-

tréau-na cha - va - lu - ca que era un an - ge - lín del cie - lo.

Una tarde de verano saliendo yo de paseo
 encontré una chavaluca que era un angelín del cielo.
 Yo la perseguí sus pasos hasta el portal de su casa
 y ella me ha contestado: - Caballero soy casada,
 soy casada caballero, caballero soy casada,
 tengo el marido buen mozo, no puedo faltarle en nada.
 Yo triste y desconsolado a un arroyo me arrimé,
 oí cantar a un jilguero con la voz me consolé.
 - Canta jilguerillo canta que tu canto me cautiva,
 que pretendo a una casada y no soy de conseguirla.
 - Trátela usted con cariño, trátela usted con firmeza.
 y a fuerza de calumniar ablandará su dureza.
 Y yo hice y yo hice lo que el jilguero decía,
 y a fuerza de calumniar conseguí lo que quería.
 Ya se terminó la misa, ya se terminó el sermón,
 ya se va la chavaluca prenda de mi corazón.

La pedigüeña [ZA/ined./06/02]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 152$

Un fran - cés sa-lió de Fran-cia en bus - ca de mu -
jer lue - go se en-con - tró con u - na que le su - po res-pon -
der.

Un francés salió de Francia en busca de una mujer,
luego se encontró con una que le supo responder.
- Mujer, si tú fueras mía por el interés de un año,
te vistiera y te calzara y te regalaba un paño.
- Eso sí que no, señor, que reconozco mi daño;
echo mi fuerza a perder por el interés de un paño.
Me tenías que comprar más que el "alpañón", el zapato,
y también me comprarás cordón para abotonarlo,
y también me has de comprar la mapara de unas medias,
y también me comprarás liga para sostenerlas,
y también me comprarás lienzo para una camisa
y también me has de comprar puños, tres (...) y sisas,
y también me comprarás lienzo para una enagua,
y también me has de comprar puntilla para bordarla,
y también me comprarás baetas para un manteo,
y también me has de comprar para (...) terciopelo,
y también me comprarás un mandil de terciopelo,
y también me has de comprar cinta para sostenerlo,
y también me comprarás paño para un justillo,
y también me has de comprar la (...)
y también me has de comprar tela para una capa,
y también me comprarás los broches para abrocharla
y también me comprarás una vuelta de avellanas
para que vea el galán cómo se adorna una dama,
y también me has de comprar un pañuelo colorado
que tenga flores en medio para poder echar los lados,
y también me comprarás un par de pendientes de oro
y entonces seré tuya si gusto me das en todo.
Ya se marchaba el galán para la raya de Francia
y le dice a la señora: - Busque usted quien la complazca,
y allá va la despedida y os digo que me escuchéis:
si alguna falta he tenido, os ruego me perdonéis.

La pedigüña [ZA/ined./04/05]

La Torre de Aliste

$\text{♩} = 92$

Un fran - cés sa - lío de Fran - cia con de - se - o de mu -
jer se en - con - tró con u - na chi - ca que le su - po res - pon -
der.

Un francés salió de Francia con deseo de mujer,
se encontró con una chica que le supo responder.
- Si usted me quisiera a mí por el término de un año,
la vistiera y la calzara y le regalara un paño.
- No, señor, que soy muy nueva y reconozco este daño,
echo mi cuerpo a perder por el interés de un paño.
Si quiere que sea suya me ha de dar lo que le pida:
para adorno de mi casa ciento cincuenta y seis sillas,
y me ha de hacer una casa que cueste dos mil doblones
y tendrán que dar a la calle ciento cincuenta balcones,
la sala donde yo guise ha de tener techo de oro
y los ladrillos de plata para darme gusto en todo,
la cama donde yo duerma ha de ser de buen marfil
y las sábanas de Holanda que así me gustan a mí,
siete vueltas de corales por veinticinco avellanas
para que se cargaran que (...) están las damas,
desde casa hasta la iglesia debe poner una parra
para cuando vaya a misa no me dé el sol en la cara.
Si quieres que sea tuya has de asfaltar el camino
que me pican las arenas cuando voy por agua al río.
- Quédate con Dios, mi dama, ya no sé si volveré
que es mucho lo que me pides busque usted quién se lo dé.
- Váyase, buen caballero, (...)

El cebollinero [SO/MTCL/03/04]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 116$

Por las ca-lles de Ma - drid, ___ por las ca-lles de Ma -

drid pa - sa-baun ce-bo-lli - ne-ro pa - sa-baun ce-bo-lli - ne-ro. ___

Por las calles de Madrid pasaba un cebollinero
 vendiendo sus cebollinos pa' sacarse sus dineros
 y una dama en un balcón, con alegría y contento
 le invitó a merendar dos perdices y un conejo
 después de haber merendado la dama se fue a la cama
 detrás el cebollinero.

Plantaron su cebollino en mitadita del huerto
 y a los nueve meses justos dio a luz un chico muy bello
 y su abuela le decía ven aquí cara de cielo
 que no dejarás de ser hijo de un cebollinero.

El cebollinero [BU/ined./03/12]

Peñahorada

♩. = 72 Festivo, como vals

Por las ca - lles de Ma - drid an - da - bayn

ce - bo - lli - ne - ro, ay, ay,

an - da - bayn ce - bo - lli - ne - ro.

Por las calles de Madrid	andaba un cebollinero, ay, ay,
vendiendo sus cebollinos	para ganar sus dineros.
Encontró una turrutaca,	turrutaca de otros tiempos,
la convidó a merendar	tres perdices y un conejo
y después de merendar	trataron de otros misterios.
A eso de los nueve meses	tuvo un infante muy bello
y su madre le decía:	- Hijo mío de los cielos,
no dejarás de ser tú	hijo de un cebollinero.

Juanillo [VA/ined./02/29]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 69$

Jua-ni-llo su-bió a la ba-rra po ver si ve-ní ael tren__ ve-ní - a con vi-o-

len - cia Jua-ni - llo lle - gó a ca - er.____

Juanillo subió a la barra	por ver si venía el tren,
venía con violencia,	Juanillo llegó a caer.
A la estación del Norte	que mala suerte ha tenido
que la máquina Linares	a Juanillo le ha cogido.
Le cogen en la camilla	le llevan al hospital,
y los médicos le dicen	que no le pueden curar.
- Si no me pueden curar	que me peguen cuatro tiros
que yo no puedo vivir	con los dos brazos partidos,
que llamen a padre y madre	y en compañía la novia
que me quiero despedir	para ir pronto a la Gloria.
Cuando a ti te estén haciendo	los anillitos de oro
a mí me estarán haciendo	el enterrador el hoyo.
Cuando a ti te estén haciendo	los anillitos de plata,
a mí me estarán haciendo	los carpinteros la caja.

Atropellado por el tren [BU/ined./03/25]

Peñahorada

$\text{♩} = 120$

Pri-me-ras-ta - ción del Nor-tey que ma - la suer-teha te - ni - do la má - qui-
na de Li - na - res quea Jua - ni - llo leha co - gi - do.____

Primera estación del Norte	y que mala suerte ha tenido
la máquina de Linares	que a Juanillo le ha cogido.
La máquina iba serena	y el maquinista paró
al ver un rollo de sangre	asustado se quedó.
Lllaman al señor alcalde	y a toda su policía,
guardias y municipales	a reconocer la vía.
Le echan en la camilla,	le llevan al hospital
y algunos médicos dicen	que no le pueden curar.
- Si no me pueden curar	que me peguen cuatro tiros
que yo no puedo vivir	con los dos brazos partidos.

El cura y la criada [SO/ined./02/24]

Almajano

$\text{♩} = 88$

El cu-raes-tá ma - lo li-tón, li-tón li-tón li - tón ma-li-toen la

ca - ma güi güi güi.

El cura está malo, **litón, litón litón,** malito en la cama, **güi güi güi.**
 tiene una criada le friega y le barre
 y le hace la cama.
 A los nueve meses pare la criada
 y el cura le dice: - Buscaremos Ama
 y ella le contesta: - No nos hace falta
 que tengo dos pechos como dos manzanas.

Los presos de Argel [PA/ined./03/54]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 152$

Y fue - ron tan - tos los pa - los que no pue - does - po - sa

mí - a nu - me - rar - te por - que yo _____ muer - to es - tu - ve tres dí - as. ___

Y fueron tantos los palos que no puedo esposa mía,
 numerarte porque yo muerto estuve tres días.
 Mas luego que en sí volví la sentencia me leían
 que tengo de ser quemado y a la hoguera encendida.
 Pero quiso Dios piadoso cuando a las llamas me tiran
 todos quedaron confusos al ver que no me encendía.
 Me metieron en un cuarto que no sé cuándo es de día
 para escribirte esta carta un vecino me traía.
 Tintero, papel y pluma y te encargo, esposa mía,
 un entero novenario y a Santo Domingo harías.
 Cogió su mujer la carta y un vecino que tenía
 se la dio que la leyesen y al oír tantas fatigas.
 Desmayada cae p'atrás y en altos gritos decía
 - Hijos, ya no tenéis padre hacedme mi compañía.
 A la mañana siguiente fue a la oración, ofrecida
 y en aquella misma noche lo sacó de morería,
 desde la prisión que estaba en el barco le ponían.
 Al otro día, a la mañana los marineros decían
 que dentro del barco hay, que dentro del barco había
 Un hombre que no conocen sin saber dónde seguía
 con un letreiro en la frente lo leyeron y decía:
 Este es Francisco, hermano que vio a la Virgen María,
 si lo lleváis para España seré vuestro amparo y guía.
 Al contar pusieron viaje para España lo traían,
 Francisco se fue a su casa y a los niños les decía:
 - Niños, ¿Dónde está tu madre? Los niños le respondían:
 - Tío está en una novena que hoy es el último día
 por el triste de mi padre que en congojas y fatigas
 * le cautivaron los moros en la guerra de Melilla.
 En cuanto vino su esposa de la oración ofrecida
 el grato que recibieron no habrá lenguas que lo digan
 * todo cristiano se ofrezca a la Sagrada María.

* Se interpretan con la música del 3º y 4º inciso.

El mal cura [LE/ined./02/25]

Benllera

$\text{♩} = 112$

A - lláa - rri - ba ___ muy a - rri - ba ___ don-de nun-ca da - bael

sol ___ ha - bi - ta - baun - sa - cer - do - te de las á - ni - mas pas -

tor.

Allá arriba muy arriba donde nunca daba el sol
 habitaba un sacerdote de las ánimas pastor.
 Se enamoró de una niña desde que la bautizó
 mientras sus padres vivieron no la pudo lograr, no.
 Cuando sus padres murieron huerfanita se quedó,
 huérfana de padre y madre pero de abuelitos no.
 Un día se estaba peinando se salió a peinar al sol
 con escarpidor de plata porque de oro no lo halló.
 Cuando se estaba peinando pasó por allí el traidor
 - Dame de tu pecho, niña dame de tu pecho, amor.
 La niña como era niña no supo decir que no,
 se la cogió de la mano y a su casa la llevó
 La ha metido en un cuarto en el más oscuro que halló,
 allí la tuvo siete años sin ver la luna ni el sol.

Los tres amantes [PA/MTCL/03/34]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 120$

[...] lle - gó y en - do jun - tos ca - ma -
ra - da jun - tos co - men jun - tos be - ben jun - tos en las fi es - tas
an - dan.
para tres hemistiquios
jun - tos mon - tan a ca - ba - llo en u - na ye - gua lo - za - na.

----- llegó yendo juntos camarada,
juntos comen, juntos beben juntos en las fiestas andan.

----- yendo juntos camarada juntos comen, juntos beben
juntos montan a caballo en una yegua lozana.

San Jorge se enamoró de una muy bitarra dama,
ella es hija de un platero y por nombre tiene Juana.

Yendo un día a las comedias donde iban las demás damas
hijas de duques y condes, Juanita lleva la gala.

Y estando en estas razones sacó a sus manos blancas,
en el dedo una sortija de plata sobre dorada.

- Esa sortija, Juanita otras manos poseara
que se la di yo a don Jorge yendo juntos, camarada.

Don Jorge la estaba oyendo lleno de cólera y rabia,
terminadas las comedias cada quien se fue a su casa.

Don Jorge fue a ca' don Diego ha bajado la criada,
le preguntó por don Diego dijo que cenando estaba.

Y dile que cene y venga que en el campillo le aguarda
que venga bien prevenido porque es cosa de importancia.

Don Jorge, que lo sabía, iba vestido de malla,
don Diego, que no sabía, iba vestido de gala.

Al llegar al arenal ha empezado la batalla.
- Aquí pararás, traidor toda mi cólera y rabia.

Entre las diez y las once don Diego muerto quedaba
y don Jorge se marchó por la calle de su dama.

- Dime, ¿por qué le mataste si no te ofendía en nada?
- También te mataré a ti si el cielo santo me ampara.

La ha tirado un ballestazo que el corazón la traspasa
y al ruido y al alboroto su hermana se levantaba.

- Y dime, Juana querida hermana mía del alma,
yo bien sé que bien dormías y estabas amancebada.

Al subir de la escalera don Jorge muerto quedaba,
aquí murieron los tres, los tres amantes del alma.

Primero murió don Diego, después murió doña Juana,
y después murió don Jorge pretendiente de la dama.

Aquí murieron los tres, los tres amantes del alma,
aquí murieron los tres, por una mujer ingrata.

La peregrina [LE/ined./01/10]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 80$

Ca-mi-no de San - tia-go con gran-deja - la-go mi Pe - re - gri-na laen-con-tré
yo yal mi-rar su be - lle-za, con gran pres - te-za, mi Pe - re -
gri-na sehi-zoal a - mor.

*Fórmula a añadir
en la 2ª estrofa*

Y mi pe-choa - fli - gi - do pre - so yhe - ri - do por e - sos
mon-tes sus - pi - ros dió.

4ª estrofa

Por ver si mi des - ve - lo ha - lla con - sue - lo to - das sus se - ñas da - ré tam -
bién to - das sus se - ñas da - ré tam - bién.

Camino de Santiago
con grande halago
mi Peregrina
la encontré yo
y al mirar su belleza
con gran presteza,
mi Peregrina
se hizo al amor.

Fue tanta la alegría
que al alma mía
la compañía
de su amor dió,
que en la oscura maraña
de una montaña
mi Peregrina
se me perdió.

Y mi pecho afligido,
preso y herido
por esos montes
suspiros dio.

En los prados y flores
de mis amores
a los pastores
les pregunté,
- ¿quién vio una morenita,
peregrinita,
que el alma irrita
con su desdén?

Por ver si mi desvelo
halla consuelo
todas sus señas
daré también.

Iba la Peregrina
con su esclavina,
con su cartera
y su bordón,
lleva zapato blanco,
media de seda,
sombrero fino
que es un primor.

Lleva rubio el cabello,
tan largo y bello
que el alma en ello
se me enredó,
es su frente espaciosa,
larga y hermosa
donde Cupido
guerra formó.

En la su fina ceja
de oro madeja
su amor y el mío
se aprisionó,
sus ojos y pestañas
son dos montañas
donde dos negros
hacen mansión.

Su nariz agilada
no fue sonada,
y aunque al mirarla
jamás obró:
es un cañón de plata
que a todos mata
sin que ninguno
sienta dolor.

Su boca tan pequeña
y tan risueña,
Naturaleza pudo formar:
al decir "punto en boca"
más me provoca
por no agraviarla
quise callar.

Es su fina garganta
la mejor planta
que en los jardines
sembró la flor,
su pecho es el archivo
donde yo vivo
preso y herido,
muerto de amor.

Para pintar su talle
bueno es que calle
pues su cintura
será un borrón,
al entrar en el templo
la encontré dentro
y mi peregrina
pidió perdón.

La Romerita [VA/ined./02/25]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 72$

I-baelRey en su ca - ba - llo ____ de pa - se - o en su ca - le - sa, ____

¿dón-de va la Ro-me - ri - ta ____ tan so - la ____ por es-tas tie - rras. ____

Iba el Rey en su caballo	de paseo en su calesa
- ¿Dónde va la Romerita	tan sola por estas tierras?.
- No vengo sola, gran Rey	mi marido atrás queda
hablando con los serranos	a las puertas de estas tierras.
- Súbase la Romerita,	súbase a la mi calesa.
- Muchas gracias, mi gran Rey	yo le estimo su firmeza.
Voy a Santiago, a Galicia	a cumplir una promesa
que la Reina de los cielos	me ha hecho por eminencia.
Llegó el Rey a su palacio	todo lleno de tristeza
- ¡Válgame Dios de los cielos!	Yo he visto una Romera,
linda cara, lindos ojos,	lindas pestañas y cejas,
tiene camisa de Holanda,	zapato y medias de seda.
Responde el paje más ruin	el que más risueño era
- Debo de ir a encontrarla	a la sombra de una olmeda.
de parte de mi gran Rey	que me lea usted esta esquila.
- Anda paje, dile al Rey	que se la lea la Reina,
se me murieron los padres	y no he ido a la escuela,
que si es Rey de sus vasallos	yo soy de cielos y tierra.

"El entremés": El cura y la mujer del tahonero [SO/ined./02/23]

Almajano

$\text{♩} = 176$

Sién-ta - te siés - tás des - pa - cio sién-ta - te siés - tás des-
 pa - cio te con - ta - réun en - tre - més te con - ta - réel en - tre - més.

Siéntate si estás despacio te contaré un entremés,
 qué le pasó a un tahonero con el cura y su mujer:
 Gobernaron un pollito con mucha azúcar y miel
 y a las primeras tajadas y en la puerta llamó Andrés.
 - Señor cura, es mi marido, ¿dónde lo metería usted?
 - Méteme en ese costal y arrímame a la pared.
 Al subir por la escalera es lo primero que ve
 -¿Qué hay en ese costal arrimado a la pared?
 - Una fanega de trigo que ha caído de moler.
 - Sea trigo o no lo sea mis ojos lo quieren ver.
 Ya desatan el costal y lo primero que ve
 es la corona del cura y el sombrero alcalañés.
 Ya le preparan los tiros y lo enganchan a moler
 lo engancharon a la una, lo soltaron a las tres
 y molió caíz y medio y una fanega después.
 Ya le aflojaron los tiros y el cura apretó a correr,
 los calzones se le caen y no los quiere coger
 y parece que llevaba el demonio entre los pies.
 Al otro día siguiente se encontró con Isabel.
 - Buenos días, señor cura - Buenos los tenga, Isabel.
 - Que me ha dicho mi marido que vuelva usted allá otra vez.
 - Dígale usted a su marido que allá no quiero volver
 que no he nacido pa' burro ni tampoco pa' moler.

El crimen de Santacruz [LE/ined./02/11]

Sosas de Laciaña

$\text{♩} = 152$

Mu-je - res ni - ños yan - cia - nos y to - da la ju - ven - tud es - cu -

chad un ca - so tris - te que ha ocu - rri - do en San - ta - cruz.

Mujeres, niños y ancianos y toda la juventud,
 escuchad un caso triste que ha ocurrido en Santacruz.
 Habitaba en dicho pueblo una joven muy valiente
 la cual con serenidad a un matrimonio dio muerte.
 Esta joven andaluza llamada Aurelia Ortega
 fue novia de Bernabé el cual abusó de ella.
 Nada más que la vio encinta de tal modo la desprecia
 que se casó con Leonarda la más amiga de Aurelia.
 El día que se casaron quiso descargar su ira
 ella estaba preparada para quitarles la vida
 y sus padres que la vieron le dicen con buenos modos:
 - No te pierdas, hija mía que no te faltarán novios.
 Al vela de esa manera la encerraron en un cuarto
 dándole buenos consejos mas todos salieron vanos.
 Ella le responde airada: - ¿Para qué darme consejos?
 Quiero que paguen muy pronto la burla que de mí han hecho.
 Y por eso aquella joven se indignó de tal manera
 que intentó de darles muerte tan pronto como pudiera.
 El día doce de abril a las ocho de la tarde,
 Aurelia con gran valor a su casa fue a matarles.
 Esta joven se escondió en un rincón de la cuadra
 hasta que los desgraciados se metieron en la cama.
 Desde que ella comprendió que se habían acostado
 armada con gran revólver subía con gran cuidado.
 Al tiempo de abrir la puerta, se levantó Bernabé
 mas ella como un león luego se echó sobre él.
 Dos tiros le dio en el vientre, otro en el costado izquierdo
 dando gritos de dolor sin vida cayó en el suelo.
 Al oír esto su esposa empezó a pedir auxilios
 mas cuando quiso ir la gente ya estaban los dos tendidos.
 Dos tiros que le quedaron se los metió por las sienes
 atravesados de balas los dos infelices mueren.
 Al ruido de los disparos y a los lamentos de auxilio
 todo el personal lloraba al presenciar aquel cuadro
 de ver dos jóvenes muertos de quince días casados.
 Bernabé por su desgracia de joven perdió sus padres
 y estuvo con unos tíos hasta el día de casarse.
 El día que se casó le entregaron buena hacienda
 pero aquel pobre infeliz poquito disfrutó de ella.

La madre de Leonarda del disgusto que llevó,
a los ocho días justos de sentimiento murió.
No hubo necesidad de buscar a aquella joven
porque ella misma, sin miedo, al juez entregó el revólver
con acento lastimoso le decía: - Señor juez
por burlarse de mi honor he matado a Bernabé
y también he dado muerte a su esposa Leonarda
que por ser amiga mía me ha salido tan falsa
y con esto me despido de todos en general
ya oirán la sentencia el día del juicio oral.

El robo del Sacramento [PA/MTCL/02/03]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 252$

San Fran - cis - co el pi - sa - dor San Fran - cis - co el pi - sa -
dor — quen Se - vi - lla es - tás ju - gan - do.

para repetir para finalizar

San Francisco el pisador que en Sevilla estás jugando
 cartas y requisitorios por el aire van volando
 y buscarle un confesor que declare su pecado.
 - Maté a mi padre y mi madre y a dos pequeños hermanos
 y a una hermana que tenía de edad de catorce años
 con ella tuve tres hijos, de ella gocé siete años.
 - No te absuelvo, penitente que son muchos tus pecados
 - Absuélvame, padre mío que no he empezado a contarlos.
 También entré en una Iglesia y robé el cáliz sagrado
 y le di de puñaladas a aquel Señor soberano
 Las cenizas que se hicieron a un río las he tirado
 y la corriente del agua las llevó por otro lado.
 - Tres penitencias te impongo escoge la que más quieras:
 Si quieres meterte a un horno paja yo te la pondría.
 - Yo a un horno no me voy que más que eso merecía.
 - Si quieres volverte vela, pabilo yo te pondría.
 - Señor, cera no me vuelvo que más que eso merecía.
 - Si quieres irte a una cueva con una serpiente viva.
 - Yo a una cueva sí me voy con una serpiente viva.
 - Allí te has de estar siete años menos la noche y un día.
 y el bueno del confesor me iba a ver todos los días.
 - ¿Qué tal te va penitente con tu mala compañía?
 - Considere, padre mío ¿qué tal ir bien me podría?
 Le come de medio abajo y también me medio arriba
 y al comerle las entrañas el penitente moría.
 Las campanas de aquel pueblo ellas solas se ceñían
 unos dicen ¿quién se ha muerto? y otros ¿quién se moriría?
 - El penitente señores que pa' los cielos camina.

Castigado por disparar a la Santa Cruz [BU/ined./04/31]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 132$

A - mor Vir-gen so - be - ra - na___ de cuan-to Dios ha cre -
 a - do___ en los cie-los y en la tie - rra___ tu au - xi - lio pi-do pos -
 tra - do. ___

Amor Virgen soberana de cuanto Dios ha creado
 en los cielos y en la tierra tu auxilio pido postrado.
 En la provincia de Oviedo por todo el mundo nombrado
 hay un pequeño lugar del cual Pienes es llamado.
 Atravesaron el pueblo dos monteros de a caballo
 con escopetas los dos van dos jóvenes gallardos.
 Marchaban por su camino y el pueblo atrás dejaron
 a cosa de media legua con una cruz se encontraron.
 El primero era Miguel cuando a la cruz ha llegado
 como devoto de Cristo el sombrero se ha quitado
 Rezando su oración a Cristo sacramentado,
 el segundo, que era Juan, a su amigo así le ha hablado:
 - Dime Miguel, ¿tú conservas de los antiguos mañas?
 pues verás que de las mías son del todo muy contrarias.
 Se apeó de su caballo y la escopeta cargaba
 en dirección de la cruz la escopeta encañonaba.
 - Detente, bárbaro impío repara y mira que ultrajas
 al mismo que ha dado el ser al hombre fieras y plantas
 Y tentado se ha del diablo en nada de esto repara
 y dándole licencia al muelle a la santa cruz dispara
 donde siete perdigones al santo árbol traspasa.
 - Hombre infame, ¿qué hicistes? Del cielo castigo ha bajao
 con la escopeta en la mano derecho a la cruz se marcha.
 Apenas llegó enseguida que los plomazos le paran
 que siete fuentes de sangre toda la tierra regaban.
 Atónito y sin sentido misericordia clamaba
 pero tarde la pedía la tierra toda temblaba.
 El cielo se oscurecía grandes nubes se formaban
 de relámpagos y truenos que la majestad divina
 cansado de sufrir este castigo le manda.
 Ábrese luego la tierra el medio cuerpo le traga
 de los pies a la cintura el otro medio quedaba.
 de llamas todo cercado que de la tierra brotaban.
 Dejemos a este infeliz que condenado ya estaba.
 volvamos a San Miguel que sin sentido se halla.

Al pueblo a pie se volvió al tiempo que se acababa
 en la iglesia la función y la gente se marchaba.
 Llegó a la puerta del Templo de rodillas se postró
 y a la reina de los cielos de esta manera llamó:
 - Sagrada Virgen María madre de todas las almas
 por vuestro hijo querido por los clavos y las llagas
 por la corona de espinas y por su pasión sagrada
 liberadme de estos trabajos porque no se pierda mi alma.
 La gente toda confusa y el alcalde se acercaba.
 - Dime lo que te pasa, joven no te detengas en nada
 que si de mi mano está haré como la ley manda.
 A este tiempo el señor cura de la mano le tomaba
 levantándole le dice - Cuéntame todo lo que pasa.
 Miguel muy afligido al punto de la sustancia
 aturcidos se quedaban todos los que le escuchaban.
 Se revistió el señor cura y con la justicia en marcha
 el pueblo todo asustado a la cruz se encaminaban.
 Llegaron al santo madero y el emisado gritaba
 - Para mí ya no hay remedio mi alma está condenada,
 ofendí a su majestad y este castigo me manda.
 Y dando un agrestalío la tierra se lo tragaba
 dejando un olor a azufre que a todos los que allí estaban
 Aturcidos les dejó luego a la cruz imitaban.
 se arrodilló el señor cura y los que presente estaban
 Adoran la Santa Cruz muchas lágrimas derraman
 se oyó en el aire una voz que de esta manera hablaba:
 - Aquí el ministro de Dios la majestad soberana
 me ha mandado que te diga que esta cruel infamia.
 Circule por todo el mundo para que todas las almas
 tengan más temor de Dios por mucha (...).
 Se levantó el señor cura a la Santa Cruz abrazaba
 aquella fuente de sangre una por una besaba.
 Cesaron de derramar pero las llagas quedaban
 de los siete perdigones en la Santa Cruz grabadas.
 Y a este tiempo el señor cura la sangre derramada
 por el suelo la recoge para que no la pisaran
 Y todos en procesión a la Iglesia la llevaban
 y en el Altar Mayor un gran sermón predicaba.
 - ¡Venid padres de familia, ved la sangre sagrada
 derramada por el suelo por un alma condenada!
 Venid solteros, casados, que a todo pecador llama
 haced que los días festivos vayan a oír la palabra
 de Dios al tiempo que estén como nuestra Iglesia manda.
 No como muchos que van a ella que más les valiera no entrar
 que quitan la devoción haciendo dos mil monadas,
 y este abandono de padres sobre la mala crianza
 que no creen en la muerte y ella a todos nos aguarda.

El golfillo del tranvía [SG/MTCL/09/20]

Pinamegrillo

E-raun cha-val muy a - le - gre _____ pa - sea-ba to-dos los dí-as _____
 las ca-lles de Bar-ce - lo-na en - gan - cha - doa los _____ tran - ví - as. _____

Era un chaval muy alegre, paseaba todos los días
 las calles de Barcelona enganchado a los tranvías.
 No tenía padre ni madre según la gente decía
 y por nombre lo pusieron el golfillo del tranvía.
 Todos los días se iba enganchado en los tranvías
 a la barriada de Sad, donde una fábrica había,
 y en la fábrica un jardín y en el jardín una verja,
 y por dentro una muchacha más linda que las estrellas.
 Apenas le vio al golfillo con su boquita de risa,
 le da en un papel envuelto las sobras de la comida:
 - Dios te pague, ángel bueno, no quiera Dios que algún día
 te vieras en un apuro que hasta mi vida daría.
 No pasaron muchos meses, ni tampoco muchos días
 en que un incendio voraz a la fábrica envolvía.
 La niña estaba en peligro de morir entre las llamas
 y sus padres afligidos a la Virgen suplicaban.
 Cuando todos se pensaban que la niña estaba muerta
 vieron salir al golfillo que sacaba un lío a cuestras
 y delante de los padres desliaron el bultillo
 y vieron a su hija sana salvada por el golfillo.
 Los padres quieren pagarle su buena acción con dinero
 y el golfillo les contesta: - Nada quiero, caballero,
 yo no quiero nada más que me dé su hija querida
 hasta que pu'a trabajar las sobras de la comida.
 - Padre mío de mi alma, tráete a casa a Manolito,
 usted tendrá un hijo más y yo tendré un hermanito
 porque él ha expuesto su vida sólo por salvar la mía,
 tan sólo porque le daba las sobras de la comida.

Comienza la tonada con un recitado en el que Higinio Santos dice: "Bonita colección de cantares cantados por una joven de diez años en el pueblo de Linares, provincia de Salamanca. Tinta, la tinta, tinta, tinta, tinta, papel y sobre para escribir. Les voy a cantar a ustedes *El golfillo del tranvía*. Este ha sido un hecho ocurrido en Barcelona:" (y comienza a cantar).

La honra robada [SO/MTCL/03/05]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 87$

Ma-ña-ni - ta de_ San Juan ___ al pie de queel sol sa - lí - a ___

ca - mi - na - bau - na don - ce - lla yu - naar - bo - le - di - taq - rri - ba ___

ca - mi - na - bau - na don - ce - lla yu - naar - bo - le - di - taq - rri - ba. ___

Mañanita de San Juan al pie de que el sol salía
caminaba una doncella y una arboledita arriba.

Un galán que iba detrás malos fines pretendía
-Por Dios le pido al galán por Dios y Santa María
que antes de perder la honra que Dios me quite la vida.

Y el galán no haciendo caso de lo que ella le decía
la ha dejadito caer y entre las flores floridas.

Cansado de su delito dormido se quedaría
con un puñal que llevaba y ella se quitó la vida.

Y al borbotón de la sangre el galán despertaría
-No es posible tan hermosa no es posible tú, alma mía
que por la honra robada te hayas quitado la vida.

Con la capa que llevaba de mortaja serviría
-Yo te llevaré a enterrar y a la ermita de allá arriba.

Ya la ha cogidito al hombro porque en brazos no podía
y en la mitad del camino un hombre se encontraría.

-Por Dios le pido, buen hombre, por Dios y Santa María
que me guarde usté' el secreto que bien pagado sería
-¿Cómo se lo he de guardar si esta es una hermana mía?

Caminando, caminando caminando a la justicia
y lo sentencia la ley que le ahorquen el mismo día.

Al pie de la horca lloraba, al pie de la horca decía;
- No me maten, no me maten que la culpa no fue mía
que por la honra robada ella se quitó la vida.

La pastora burgalesa violada [SO/ined./03/02]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 116$



En la pro-vin-cia de Bur-gos. muy cer-ca de la mon-ta-ña
vi-ví-au-na her-mo-sa pas-to-ra que to-do el mun-do ad-mi-ra-ba sus pa-
dres e-ran muy no-bles que-ri-dos en to-do el pue-blo y un dí-
a ter-mi-nó to-do con llan-tos y des-con-sue-los.

En la provincia de Burgos muy cerca de la montaña
vivía una hermosa pastora que todo el mundo admiraba;
sus padres eran muy nobles queridos en todo el pueblo
y un día terminó todo con llantos y desconsuelos.
Un domingo de mañana la mandan con el ganado
pero la hermosa pastora al pueblo no ha regresado.
Le salieron cuatro mozos y a ella se le acercaron
y la llevaron a un bosque donde no es posible pensarlo.
De ella se burlaron todos después de lo ejecutado,
la meten en una cabaña y la atan de pies y manos.
Desmayada por el susto quedó solita en el bosque,
los traidores se marcharon llegando al pueblo de noche
Se encontraron con el padre de la desgraciada joven.
y le dicen: - ¿Dónde va? que ya va a cerrar la noche.
- Voy en busca de mi hija fue con el ganado al monte,
no ha venido todavía, voy a buscarla hasta el bosque.
Le contestan los infames: - Si quiere le acompañamos
y la buscaremos todos cada uno por su lado.
Pronto se comunicaron de llevarle desviado
del sitio donde ella estaba y con esto le engañaron.
A la mañana siguiente dos cazadores pasaron
oyeron grandes lamentos y hacia allí se encaminaron.
Al (...) de las voces salían con desconsuelo
cuando vieron a una joven revolcadita en el suelo.
Le desataron las cuerdas con que la tenían sujeta
y le preguntan la causa de aquella gran vileza.
Y ella les contó el caso de lo que había ocurrido
y en un profundo letargo quedaron los dos unidos.
Se marcharon para el pueblo llevando la también la joven,
se la entregan a sus padres aquellos dos cazadores.

Le preguntan a su hija:	- Ay, ¿quién fueron los malvados?
y les dijo los que eran	contándoles lo pasado.
Sin detenerse un momento	dio parte de aquel suceso
y dos parejas de guardias	los amarran al momento,
los conducen a la casa	de aquella joven hermosa
que parecía un cadáver	siendo su cara una rosa.
Pastorcita, pastorcita	cuando vayas por el bosque
lleva con qué defenderte	de quien deshoja las flores
Y ahora los cuatro mozos	están sufriendo castigo
(...)	(...)
(...)	(...)
(...) en el calabozo	por el hecho cometido.
Y aquí termina el romance	de la linda burgalesa
que vivía en la montaña	como reina de belleza.

Gorgojos los de Orbaneja [BU/MTCL/10/24]

Tudanca

$\text{♩} = 116$

Gor - go - jos los de Or - ba - ne - ja, que se van a la mon -
 ta - ña, a ba ñar tri - go blan - qui - llo a ba - ñar tri - go blan -
 qui - llo pa - ra ga - nar pa' al - par - ga - tas.

Gorgojos los de Orbaneja,
 que se van a la montaña
 a bañar trigo blanquillo
 para ganar pa' alpargatas.

Bailarines los del Valle,
 que se comen las manzanas,
 si bien se las comen crudas
 mejor las comen asadas.

En Ahedo cabras moras,
 pero la leche muy blanca,
 cochinos los de Porquera
 que van al pozo a por agua.

Borrillejos los de Dobro,
 ladrones los de Pesadas,
 soperos los de Nocedo
 que no hacen más que sopadas.

Locos los de Cortiguera,
 que se asoma a la ventana,
 si no salen por la puerta
 se tiran por la ventana.

De ahí vamos a Pesquera,
 donde está toda la gala
 en el calzar y en el vestir
 y en el lustre de la cara.

Son jugadores de bolos
 y tiradores de barra,
 si no por la gaita fina
 no tendrían mala fama.

Gorgojos los de Orbajena [BU/ined./04/19]

Población de Arreba

$\text{♩} = 120$

Gor - go - jos los de Or - ba - ne - ja que se van a la mon -
 ta - ña a ba - ñar tri - go blan - qui - llo a ba - ñar tri - go blan -
 qui - llo pa - ra ga - nar pa' al - par - ga - tas.

Gorgojos los de Orbaneja
 que se van a la montaña
 a bañar trigo blanquillo
 para ganar pa' alpargatas.

Bailarines los del Valle
 que se comen las manzanas,
 si bien se las comen crudas,
 mejor las comen asadas.

En Ahedo cabras moras
 pero la leche muy blanca,
 cochinos los de Porquera
 que van al pozo a por agua.

Gorrillijos los de Dobro,
 ladrones los de Pesadas,
 soperos los de Nocedo
 que no hacen más que sopadas.

Locos los de Cortiguera
 que se asoman a la ventana,
 si no salen por la puerta
 se tiran por la ventana.

De allí vamos a Pesquera
 donde está toda la gala,
 en el calzar y el vestir
 y en el lustre de la cara.

Son jugadores de bolas
 y tiradores de barra
 sino por la gaita fina
 no tendrían mala fama.

Partido de fútbol entre Villafruel y Acera [PA/ined./03/31B]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 63$

B

Vein - ti - cua-tro de fe - bre - ro _____ dí - a de mu - cha - le -

grí - a pa - ra los mo - zos de A - ce - ra al a - ma - ne - cer buen dí - a. _____

Veinticuatro de febrero día de mucha alegría,
 para los mozos de Acera al amanecer buen día.
 A la una de la tarde se reúne to'el equipo
 para ir a Villafruel a jugar un partidito.
 Al llegar a Valdepoza un caso les sucedió
 que al defensa central la burra se le espantó.
 En la tasca de Matías agua piden pa' lavar
 la sangre del compañero para no escandalizar.
 Terminaron la faena empezamos a soplar
 y de esta suerte las penas se pudieron olvidar.
 Después de haber bebido piden la cuenta al instante
 porque Valentín anuncia que son las tres de la tarde.
 Al oírlos debutar nuestro amigo Silvano
 dice ya os podéis marchar que está todo ya pagado.
 Al llegar a Villafruel donde esperan con anhelo
 salieron a recibirlos los vecinos de ese pueblo
 pero también las chavalas quisieron corresponder
 y a todos uno por uno los dicen: - ¿Cómo está usted?
 Llegamos a la cantina hoy con reseco venimos
 pero los mozos esperan con un garrafón de vino.
 Los heridos del defensa (...) les causa pena
 por segunda vez le curan la Tolá y la Almudena.
 Cuando llegamos al campo ya está todo preparado
 los de Villafruel escogen y los de Acera sacaron.
 Terminado el primer tiempo se reúnen los equipos
 y en el corral de Piedad los espera un buen vinito.
 Acaba el segundo tiempo y el árbitro pitaba
 yo en buena armonía a empate se quedaba.
 Nos vamos para la plaza donde la fiesta ya espera
 y allí cantando y bailando pasamos horas enteras.
 Ya se hablaba del revancha y allí todo se decide
 unos van a Villasur y otros para Villasinde.
 A la hora del alpiste se coloca el personal
 y en casa de Mariano siete se van a cenar.
 Una arroba de galletas nos damos na' más cenar
 envueltas en vino dulce allí en casa de la Paz.
 con un garrafón de vino Vicente acompañó
 para ir a Carbonera al jaleo del Salón.

Partido de fútbol entre Villafruel y Acera [PA/ined./03/31A]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 126$

A

Vein - ti - cua - tro de fe - bre - ro dí - a de mu - cha - le - grí - a, —

— pa - ra los mo - zos de A - ce - ra al a - ma - ne - cer buen

dí - a.

Veinticuatro de febrero día de mucha alegría,
 para los mozos de Acera al amanecer buen día.
 A la una de la tarde se reúne to'el equipo
 para ir a Villafruel a jugar un partidito.
 Al llegar a Valdepoza un caso les sucedió
 que al defensa central la burra se le espantó.
 En la tasca de Matías agua piden pa' lavar
 la sangre del compañero para no escandalizar.
 Terminaron la faena empezamos a soplar
 y de esta suerte las penas se pudieron olvidar.
 Después de haber bebido piden la cuenta al instante
 porque Valentín anuncia que son las tres de la tarde.
 Al oírlos debutar nuestro amigo Silvano
 dice ya os podéis marchar que está todo ya pagado.
 Al llegar a Villafruel donde esperan con anhelo
 salieron a recibirlos los vecinos de ese pueblo
 pero también las chavalas quisieron corresponder
 y a todos uno por uno los dicen: - ¿Cómo está usted?
 Llegamos a la cantina hoy con reseco venimos
 pero los mozos esperan con un garrafón de vino.
 Los heridos del defensa (...) les causa pena
 por segunda vez le curan la Tolá y la Almudena.
 Cuando llegamos al campo ya está todo preparado
 los de Villafruel escogen y los de Acera sacaron.
 Terminado el primer tiempo se reúnen los equipos
 y en el corral de Piedad los espera un buen vinito.
 Acaba el segundo tiempo y el árbitro pitaba
 yo en buena armonía a empate se quedaba.
 Nos vamos para la plaza donde la fiesta ya espera
 y allí cantando y bailando pasamos horas enteras.
 Ya se hablaba del revancha y allí todo se decide
 unos van a Villasur y otros para Villasinde.
 A la hora del alpiste se coloca el personal
 y en casa de Mariano siete se van a cenar.
 Una arroba de galletas nos damos na' más cenar
 envueltas en vino dulce allí en casa de la Paz.

con un garrafón de vino Vicente acompañó
para ir a Carbonera al jaleo del Salón.

Si quieren saber señores [PA/ined./02/07]

Arbejal

$\text{♩} = 60$

Si quie-ren sa-ber se - ño - res ___ dón-de rei - na laa - le - grí - a en el

pue - blo deAr - be - jal _____ rei - na de no - chey de dí - a _____

Si quieren saber señores
dónde reina la alegría
en el pueblo de Arbejal
reina de noche y de día.

Los castillos son en (...)
San Antonio en Arbejal,
Nuestra Señora en Cervera
y en (...) San Sebastián.

(...)
en Arbejal arroz con leche,
en Cervera pescadilla
y en (...) el escabeche.

A la entrada de Arbejal
lo primero que se ve
son las ventanas abiertas
y la cama sin hacer.

En Barbadillo está el árbol [BU/ined./04/26]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 168$

En Bar - ba - di - lloes - táel ár - bol en la Re - vi - lla la ho - ja y en Sa -
 las de los In - fan - tes la sal de mo - zos y mo - zas. En Ca - ra - zo mu - cho cu - lo Vi - lla -
 nue - va mu - cha te - ta en lle - gan - do a Ha - ci - nas la que no es pu - ta al - ca - hue - ta.
 En Cas - tri - llo San Es - te - ban se - rra - ni - tas de ver - dad, en Te - rra - zas San - ta Eu -
 ge - nia y en A - rro - yo San Ju - lián. — Y en - tre los mu - ros de A - rro - yo y las
 to - rres de Pie - dra - hi - ta só - lo por ver - me co - rrer se le - van - tó - na — rras - ca.
 En Pi - ni - lla to - dos fan - fa - rro - nes ti - ra - do - res a la
 ba - rra que aun - que no ten - gan ni gor - da nun - ca les fal - ta fan - fa - rria.

En Barbadillo está el árbol,
 en La Revilla la hoja,
 y en Salas de los Infantes,
 la sal de mozos y mozas.

En Carazo mucho culo,
 Villanueva mucha teta,
 en llegando a Hacinas,
 la que no es puta, alcahueta.

En Castrillo San Esteban,
 serranitas de verdad,
 en Terrazas Santa Eugenia,
 y en Arroyo San Julián.

Y entre los muros de Arroyo
 y las torres de Piedrahita,
 sólo por verme correr
 se levantó una borrasca.

En Pinilla todos fanfarrones,
tiradores a la barra,
que aunque no tengan ni gorda
nunca les falta fanfarria.

El gato de Tirio [PA/MTCL/09/25]

Arbejal

$\text{♩} = 120$

E - se ga - ti - to de Ti - rio no ha vuel - to más a mi ca - sa ___ por - que
le pu - se yo el la - zo por - que me co - mía la gra - sa. ___

Ese gatito de Tirio no ha vuelto más a mi casa,
 porque le puse yo el lazo porque me comía la grasa
 y me comía la grasa, me lamía las sartenes,
 ese gatito canelo ya a mi casa no vuelve.
 Vengo un día de la calle y oí un ruido extraño,
 cuando subimos allá y él mismo se estaba ahorcando.
 Cuando estaba en la agonía, yo creí que se marchaba
 cuanto más tiraba él, la cuerda más le apretaba
 y le digo yo a Vicente: - A este no le tengas miedo,
 que es el gato de tu primo que ha caído en un anzuelo.

Vengo de Santo Domingo [ZA/ined./02/12]

Domez de Alba

$\text{♩} = 116$

Ven-go de San-to Do-min-go no me de-ja-ron pa-sar, me co-

gí la ca-ra-bi-na yal mon-te me fuía ca-zar.

Vengo de Santo Domingo, no me dejaron pasar
 me cogí la carabina y al monte me fui a cazar.
 Caza no encontré ninguna de ese lindo palomar.
 - No llores, paloma blanca, no tienes por qué llorar,
 que aunque tus padres no quieran contigo me he de casar.
 Contigo me he de casar, contigo me casaré,
 que ya traiga la licencia firmada del coronel.
 Firmada del coronel, firmada del capitán
 y aunque tus padres no quieran contigo me he de casar.

La punta del nabo [SO/ined./03/03]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 168$

Al sa-lir de mi cuar - tel bien plan - cha - doy re - la - va - do, po -
bre de mi pun - ta la pun - ta del na - bo, me encon - tré con u - na da - ma,
po - bre de mi pun - ta, de es - tas que ha - cen un re - ga - lo, po - bre de mi
pun - ta la pun - ta del na - bo, Al \emptyset

Al salir de mi cuartel bien planchado y relavado,
pobre de mi punta, la punta del nabo,
me encontré con una dama, **pobre de mi punta** de estas que hacen un regalo,
pobre de mi punta la punta del nabo.

El regalo que me hizo fue darme un paquetazo
me llevan al hospital llaman al cirujano;
el cirujano me dice: - Esto es menester cortarlo.
Me cortaron los pinreles, los tiraron a un tejado
y con esto se divierten ratones, perros y gatos
y aquí termina la historia de este valiente soldado.

La Victoria [SA/ined./04/02y04]

Villamayor de la Armuña

$\text{♩} = 69$

En el a-rra-bal del puen-te _____ Vic-to-ria se pu-so ma-la _____

ya la po-bre mon-ta-ña-ra _____ le ha sa-ca-doun va-so dea-gua. _____ No llo-

reus-ted tí-a no llo-reus-ted, no que tam-bién mi ma-dre fue mo-zay pa-rió, fue mo-

zay pa-rió _____ no lo ne-ga-rás a-sí se lo cuen-tan por el a-rra-bal por el

a-rra-bal _____ por el Cham-be-rí co-chi-na ma-rra-na pon-tegho-rag ser-vir. _____

En el arrabal del puente
Victoria se puso mala
y a la pobre montañera
le ha sacado un vaso de agua.

*No llore usted tía,
no llore usted, no
que también mi madre
fue moza y parió,
fue moza y parió
no lo negarás,
así se lo cuentan
por el arrabal,
por el arrabal,
por el Chamberí,
cochina marrana
ponte ahora a servir.*

Su tía parió en Tejares
y su madre en Carbajosa,
Victoria en el arrabal
y su abuela en Valdelosa

No llore usted tía...

Las hijas de Severino [BU/ined./04/07]

Mahamud

$\text{♩} = 108$

Las hi - jas de Se-ve - ri - no las hi - jas de Se-ve - ri - no sa - lie -

ron a pa-se - ar sa - lie - ron a pa-se - ar.

Para finalizar

Sa - lie - ron mis pa - dres con mu - cha - le - grí - a mee - cha -

ron el man - to de San - ta Lu - cí - a.

Las hijas de Severino	salieron a pasear,
se perdió la más pequeña,	su papá la anda a buscar.
Calle arriba, calle abajo,	calle de Santo Tomás
y al revolver una esquina	había un *comercio abierto.
Salieron cuatro monjitas	todas vestidas de negro,
me sentaron una silla	y me cortaron el pelo.
Anillitos de mis dedos,	pendientes de mis orejas,
mi mantilla de raso,	mi jubón de terciopelo.

Salieron mis padres	con mucha alegría
me echaron el manto	de Santa Lucía,
salieron mis padres	con mucha ilusión
me echaron el manto	de la Concepción.

*Debe ser convento

La muerte del amigo tísico + Rosita encarnada [SA/ined./01/20]

Peñaparda

$\text{♩} = 69$

Yél me to - ma - la ma - noy me di - ce___ Bue - naa -
 mi - ga me voy a mo - rir___ por des - gra - cia la tum - ba tees -
 pe - ra___ por des - gra - cia de tan - to su - frir._____

Y él me toma la mano y me dice: - Buena amiga me voy a morir.
 - Por desgracia la tumba te espera, por desgracia de tanto sufrir.

Al entrar en tu cuarto, mis ojos se fijaron en él con dolor
 "probe" amigo, la tumba te espera "probe" amigo, tísico de "amol".

- Tú bien sabes que yo la quería tú bien sabes que me abandonó,
 yo la amaba con pasión de un niño y el infame "m'amotricionó".

Una tarde de gris primavera yo penetro a un hermoso hospital,
 voy a ver a un amigo del alma que moría de tisis fatal.

- Buenas tardes, Rosita encarnada ahora vengo a lograr mi atención,
 yo venía a casarme contigo y ahora veo que ya estás "casá".
 - Casadita, ya estoy casada que esto todo lo "daí" la ilusión
 Si tú tienes puñal de oro fino y en mi pecho lo quieres clavar
 matarás a una hermosa criatura dentro de mi pechito estará.
 - Yo no mato a una hermosa criatura que en el mundo vivo inocente
 pero el día que ella venga al mundo a ti sola te daré la muerte.
 ¿No te acuerdas, Rosita encarnada que tú mi retrato tú cogiste
 en aquel costurero de plata donde tú mi retrato pusiste?
 ¿No te acuerdas, Rosita encarnada que de novios yo te regalé?
 dámelo si tú no lo has "rompido", dámelo, que yo lo romperé.

Rosita la cigarrera [BU/ined./04/32]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 72$

En el jar - dín del Re - lle - no___ yal la - do deu - na pal -
me - ra___ seha - lla - ba muy sen - ta - di - ta___ Ro - si -
ta la ci - ga - rre - ra___ Ti - mo - te - oel ba - rren -
de - ro___ queal o - tro la - do seha - lla - ba___
se di - ri - gió a la jo - ven___ por ver si la con - quis -
ta - ba.____

En el jardín del Relleno y al lado de una palmera
se hallaba muy sentadita Rosita la cigarrera.
Timoteo el barrendero que al otro lado se hallaba,
se dirigió a la joven por ver si la conquistaba.
Como ya la conocía y a su lado se sentó,
con palabras cariñosas su amor bien la declaró:
- Rosita primaveral, yo no me apaño sin ti,
si no estás enamorada y enamórate de mí.
Y Rosita le contesta con la sonrisa en los labios
- No permito tener novio hasta no cumplir veinte años.
- No creo que tanto tiempo te halles sin tener novio,
pues esas piernas tan gordas ya te piden matrimonio.
- Pues cuando yo tengo novio no ha de ser un barrendero,
tie' que ser más incumbrado y si no yo no lo quiero.
- No me hables de esa manera, corazón de piedra dura,
pues yo quisiera llevarte al carro de la basura.
- ¿No te agrada lo que dije? pues cástate con tu madre,
hombre feo y sin dinero para mi gusto no vale.
- Querrás a un marqués, Rosita muy a lo alto te vas:
Eres demasiado loca, no sé si te casarás.
- No lo creas, Timoteo, que yo me quede soltera:

tengo un jardín muy precioso, no faltará quien me quiera.

- Entonces ese jardín debe tener muchos nombres,
porque lo llaman también “la perdición de los hombres”.
- Perdición es para ti, que sabes que no te quiero
que en un jardín tan precioso se recree un barrendero.
Guárdalo bien, cigarrera que no te lo lleve el viento
eres la mujer más falsa debajo del firmamento.
Por ponerse la soberbia Rosita la cigarrera,
ya tiene treinta y dos años y aún se halla soltera.
Sin tener padre ni madre, ni marido ni dinero,
diciendo a todas las horas - ¡quién pescara al barrendero!
Si es que la entendéis, mocitas, esta historia verdadera,
entonces ya trataréis de querer a quien os quiera.

Teresa y Francisquillo [BU/ined./04/41]

Salas de los Infantes

♩. = 72

Te - re - sa ven - goa sa - ber _____ si es que me quie - res de
ve - ras _____ que yo me quie - ro ca - sar _____ aho - ra
pa - ra pri - ma - ve - ra. _____ Si es que te quie - res ca -
sar _____ es lo que es - toy de - se - an - do _____
si me quie - res Fran - cis - qui - llo _____ hoy me ca - so con a -
gra - do. _____

- Teresa vengo a saber	si es que no me quieres de veras
que yo me quiero casar	ahora para primavera.
- Si es que te quieres casar	es lo que estoy deseando
si me quieres Francisquillo,	hoy me caso y con agrado.
- Es tanto lo que te quiero	que no lo puedo explicar,
dame un abrazo de amor	no me hagas más penar.
- Por darte sólo un abrazo	no sería recelosa
pero después del abrazo	me pedirás otra cosa.
- No tengas miedo, Teresa	que si me das un abrazo
yo ya quedo satisfecho	hasta que sea tu esclavo.
Con toda fuerza, Teresa	le dio un abrazo al momento,
y el pobre Francisquillo	quedó sin conocimiento.
y luego que volvió en sí	la dijo mirando al cielo:
- En este abrazo, Teresa	vi las Torres de Toledo.
- Muchas más cosas verás,	el día que nos casemos
te he de enseñar un jardín	con una fuente en el medio.
- Si fueras buena, Teresa	me lo enseñabas ahora
porque me estoy figurando	que esa fuente mana gloria.
- Francisquillo ten "pacenza"	para hoy ya fue bastante

el día que nos casemos llegarás más adelante.
 - Teresa, ten compasión, que me dan escalofríos
 y enséñame ese jardín que tú tienes escondido.
 - Ese jardín Francisquillo te lo enseñaré más tarde
 y si ves que tanto me quieres antes debes de casarte.
 - Nos casaremos, Teresa no dudes ni tengas miedo
 en cuanto entre en tu jardín si me gusta no lo dejo.
 - No porfíes, Francisquillo que hoy no puedes entrar
 antes de darte las llaves nos tenemos que casar.
 Después de tanta porfía Teresa el jardín le dio
 y Francisquillo las flores muy contento las regó.
 Y así pasaron el tiempo con placer y alegría
 solamente que a Teresa le ha crecido la barriga.
 La pobrecita llorando apuraba el casamiento
 y Francisquillo la dijo para eso tenemos tiempo
 Y cuando vio que Teresa un niño hermoso tenía,
 Francisquillo se casó con otra novia enseguida
 Y ahora Teresa llora por calles y por caminos
 echando mil maldiciones al ingrato Francisquillo
 Y así jóvenes solteras que esto os sirva de ejemplo
 antes de no estar casadas no entreguéis a nadie el huerto.

La capa de las mujeres [BU/ined./04/28]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 69$ Tpo. de vals

Por to-da Es-pa-ña se sien - ten de - sa - fi - os y ru -
mo - res, por - que ca - pan las mu - je - res en vez
de ca - par los hom - bres, si e - so ha - cen se -
ño - res, es cier - to que no es - tá mal,
a - cor - dan - do en el Con - gre - so que es - to se - a ge - ne -
ral, que es - tá el mun - do al re - vés
es ne - ce - sa - rio a - rre - glar - lo, lo que tie - ne - no pa - ra
u - no son más de vein - te a ex - plo - tar - lo,
ya di - cen los con - ce - ja - les con vo - ces muy re - so -
nan - tes, si se ca - pan las mu - je - res ha - brá

me - nos ha - bi - tan - tes _____ cier - to dí - a don Bar - to - lo _____

ya sues-po - sa le de - cí - a _____ la ley de la ca - pa -

du - ra _____ bue - na fal - ta nos ha - cí - a. _____

en seis a - ños sie - te ne - nes _____ ha - cien-do mil sa - cri -

fi - cios, _____ pues si no te ca - pan, Lo - la _____ mi ca -

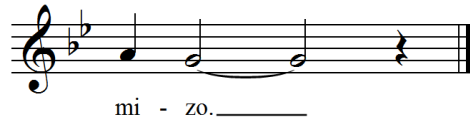
sa se - ráun hos - pi - cio. _____

pa - ra ca - par las mu - je - res _____ se - rá pre - ci - soun doc -

tor _____ que ten-ga los de - dos lar - gos _____ y se -

aun buen ca - pa - dor _____ pa - ra ca - par las mu -

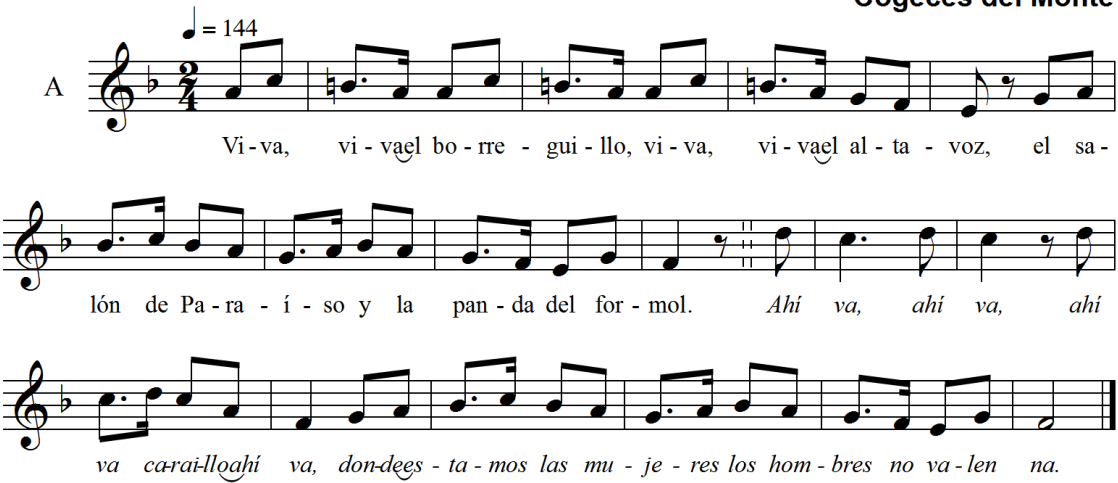
je - res _____ bus - car buen tiem - pões pre - ci - so _____



Para toda España se sienten desafíos y rumores,
 porque capan las mujeres en vez de capar los hombres.
 Si eso hacen señores, es cierto que no está mal,
 acordando en el Congreso que esto sea general.
 Que está el mundo al revés, es necesario arreglarlo,
 lo que tiene uno para uno son más de veinte explotarlo.
 Ya dicen los concejales con voces muy resonantes,
 si se capan las mujeres habrá menos habitantes.
 Cierta día don Bartolo y a su esposa le decía,
 la ley de la capadura buena falta nos hacía.
 En seis años, siete nenes, haciendo mil sacrificios
 pues si no te capan, Lola, mi casa será un hospicio.
 Mayores de catorce años y menores de cincuenta,
 se caparán más mujeres que flores tiene Valencia.
 No hay que apurarse por nada no tengan miedo señores,
 las mujeres de capadas aún pueden hacer favores.
 Las que sean buenas mozas y obedientes a sus padres
 esas no las caparán las dejarán pa' ser madres.
 Las que son tan vanidosas y gastan tanta pintura
 aunque lloren no se libran de curar la capadura.
 Para capar las mujeres será preciso un doctor
 que tenga los dedos largos y sea un buen capador.
 Para capar las mujeres, buscar buen tiempo es preciso,
 en octubre no pue' ser, es un mes muy enfermizo.
 Llevan buena capa en marzo si hay buena temperatura,
 en marzo pica la mosca y enferma la capadura
 Y el otro día una suegra decía con disimulo
 si caparan a mi nuera yo daba cincuenta duros
 Porque es bonita y tiene cada año un chiquillo
 si por suerte la caparan quedaríamos tranquilos

Ahí va, ahí va [VA/ined./02/37A]

Cogeces del Monte

A 

Vi - va, vi - va el bo - rre - gui - llo, vi - va, vi - va el al - ta - voz, el sa -

lón de Pa - ra - í - so y la pan - da del for - mol. *Ahí va, ahí va, ahí*

va caraiillo ahí va, donde - ta - mos las mu - je - res los hom - bres no va - len na.

Viva, viva el borreguillo,
viva, viva el altavoz,
el salón de Paraíso
y la panda del formol.

*Ahí va, ahí va,
ahí va caraiillo ahí va,
donde estamos las mujeres,
los hombres no valen na.*

El inclusero [SO/ined./03/13]

Fuentermegil

♩ = 138 MELODÍA 1



Yun po-bre-o - bre - ro quej-baal tra - ba - jo yu-na ma - ña - na se leen-con -
tró un pe-que - ñi - to re-cien na - ci - do yél a su ca - sa se lo lle -
vó; tres hi-jos ten - go con es-te cua - tro con mi po - bre - za lehe de cri -
ar aun-que yo meha-ga mil de pe - da - zos pa-ra ga - nar a to-dos el
pan. *MELODÍA 2* Cuan-do te - ní - a vein-te a - ños la quin-ta lo re-cla -
mó, no ten-go pa - dre ni ma - dre yun po-bre-o - bre-roa mí me cri -
ó. Pen-séen la mi ma-la ma - dre la quea mí me - ban-do
nó por o-cul - tar su des - hon - ra yen es-taar - gen - ta me ve-a
yo.

- M1 Y un pobre obrero que iba al trabajo y una mañana se le encontró
un pequeñito recién nacido y él a su casa se lo llevó;
- Tres hijos tengo, con este cuatro, con mi pobreza le he de criar
aunque yo me haga mil pedazos para ganar a todos el pan.
- M2 Cuando tenía veinte años la quinta lo reclamó,
- No tengo padre ni madre y un pobre obrero a mí me crió.
Pensé en la mi mala madre la que a mí abandonó,
por ocultar su deshonra y en esta argenta me vea yo.

- M1 Este incluso marchó a la guerra por valentía llegó a ascender
y en pocos años, por su talento llegó hasta el grado de coronel
y al poco tiempo, su buena suerte de una rica se enamoró
y cuando estaban para casarse una señora se presentó:
- M2 - Con papeles en la mano lo puedo justificar,
yo soy su madre (...).
- M1 Es todo justo, lo verdadero de otra manera siempre está mal,
la madre honrada que quiere a un hijo siempre en su grado le ha de velar
si sale malo y ella lo niega hasta la vida por él dará.

¡Ay, Teodoro! [SO/ined./01/29]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 138$



Cuan - do sea - pa - gan las lu - ces y se ad - mi - ra la pan - ta - lla -
 mi no - vio sea - cer - caa mí y no quie - re que me va - ya sia - pa - re - ce une - le -
 fan - te o cual - quier o - troa - ni - mal la Je - su - sa se me a - cer - ca y la ten - go quea - bra -
 zar. No obs - tan - te, por e - so al ci - ne ha de ir y si no la
 lle - vo me sue - le - de - cir: ¡Ay Teo - do - ro, ay Teo - do - ro, llé - va - me al ci - ne so -
 no - ro quea mi me gus - ta la mar! da - me pron - to da - me
 pron - to da - me pron - to - se ca - pri - cho y ve - rás y ve - rás y ve - rás.

Cuando se apagan las luces
 y se admira la pantalla,
 mi novio se acerca a mí
 y no quiere que me vaya.

Si aparece un elefante
 o cualquier otro animal,
 la Jesusa se me acerca
 y la tengo que abrazar.

No obstante, por eso
 al cine ha de ir
 y si no la llevo
 me suele decir:

¡Ay, Teodoro, ay Teodoro,
 llévame al cine sonoro
 que a mí me gusta la mar!,
 dame pronto, dame pronto,
 dame pronto ese capricho
 y verás y verás y verás.

Vente conmigo al baile [VA/ined./02/37B]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 126$

B

Ven - te con - mi - goa mi bai - le al Sa - lón del Pa - ra - í - so,
 don - de to - cael al - ta - voz y van los me - jo - res chi - cos las chi - cas
 gua - pas ya nues - tras son por - que las gus - ta el al - ta - voz en el pi -
 a - no ya no quie - ren bai - lar más ya pi - so - to - nes nos las váis aa - cri - bi - llar.

Vente conmigo a mi baile,
 al Salón del Paraíso,
 donde toca el altavoz
 y van los mejores chicos,
 las chicas guapas
 ya nuestras son
 porque las gusta
 el altavoz,
 en el piano ya no quieren bailar más
 y a pisotones nos las vais a acribillar.

Al llegar a París [SO/ined./02/26]

Almajano

$\text{♩} = 144$

Al lle - gar a Pa - rís un gua-po mo-zo me pre-gun - tó que
 si de la ri-caES - pa-ñay o-lé ve-ní - a yo y yo le di - je com-prar que
 rí - a un mu-ñe - qui - to pa-ra ju - gar yun gua-po mo-zo yo sí vi -
 rí - a Je-sús que co - sas hay que es-cu - char sus o - ji - tos me mi - ra - ban y sus
 la - bios son - re - í - an y o - jos que me a - ca - ri - cia - ban y e - sos la - bios que no ha -
 bla - ban pa - re - cen que me de - cí - an: Te has con-ven-ci - do
 mu - jer dea - que - llain - te - rro - ga - ción mu - cho te cos - tó sa -
 ber que en ma - nos de u - na mu - jer los hom - bres mu - ñe - cos son. Te has
 con-ven-ci - do mu - jer dea - que - llain - te - rro - ga - ción mu - cho
 te cos - tó sa - ber que tam - bién sue - len te - ner los mu - ñe - cos co - ra - zón.

Al llegar a París
un guapo mozo me preguntó
que si de la rica España **y olé** venía yo.
Y yo le dije comprar quería
un muñequito para jugar
y un guapo mozo yo sí viría,
Jesús qué cosas
hay que escuchar.
Sus ojitos me miraban
y sus labios sonrerían
y ojos que me acariciaban
y esos labios que no hablaban
parecen que me decían:
- Te has convencido mujer
que aquella interrogación
mucho costó saber
que en manos de una mujer
los hombres muñecos son.
Te has convencido mujer
de aquella interrogación
mucho te costó saber
que también suelen tener
los muñecos corazón.

Gallo de Jalisco [SO/ined./02/25]

Almajano

$\text{♩} = 92$

En la tie-rra de Ja - lis - co tengoun ga - llo queescru - za-do de lo-li-toy de ga-
 lli - na yes un ca-so tan cu - rio-soy tan gra - cio-so queuna co-mi-sión de sa-bios loe - xa-
 mi - nan puespor su pa - dre es po-ne - dor y por su ma-dre es o-ra - dor me lo
 pi-den pa-ra quehable por la ra - dio y tam - bién pa-rael ci-ne-ma si lo quie-ro quevaaha-
 cer u-na pe-lí-cu-la gi - ta - na con el a - mo de la San Mi-guel li - ge-ro yes-tá tan
 ton - to con su pa - pel quevaal es - tu - dio con cor-do - bés, por las ma-ña-nas
 ha - ce__ ki ki ri ki y lue-go po-neeel hue - vo__ perohastaa - lli y siem-pre por las
 tar-des__ se lí-aha - blar y lees - cu-chan las ga-lli-nas u-nos cuen-tos tan gra-cio-sos que se
 par - ten la pe-chu - ga de la ri - sa que le da yha-cen siem-pre las ga-lli - nas al re -
 ir - se ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca ca.

En la tierra de Jalisco tengo un gallo
 que es cruzado de lolito y de gallina
 y es un caso tan curioso y tan gracioso
 que una comisión de sabios lo examinan.

Pues por su padre es ponedor
y por su madre es orador.

Me lo piden para que hable por la radio
y también para el cinema si lo quiero
que va a hacer una película gitana
con el amo de la San Miguel ligero
y está tan tonto con su papel
que va al estudio con cordobés.

Y por las mañanas hace
kikirikí.
y luego pone el huevo
pero hasta allí
y siempre por las tardes
se lía a hablar.

Y le escuchan las gallinas
unos cuentos tan graciosos
que se parten la pechuga
de la risa que le da.

Y hacen siempre
las gallinas al reírse
cacacacacacaca

6. Canciones vinculadas al ciclo vital.

Ya especificamos en el capítulo tercero que el clasificar y ordenar las tonadas recopiladas siguiendo el ciclo de la vida y el del año se fundamenta en el aspecto práctico ya que ambos ciclos son conceptos antropológicos que ofrecen escaso interés desde el punto de vista musical. Ciertamente, todas las canciones populares tradicionales están estrechamente relacionadas con la vida y las costumbres, pero esta realidad no condiciona casi nunca la naturaleza musical del repertorio y, por lo tanto, ayuda muy poco a entenderlo desde el punto de vista musical.

Por otra parte, cada momento de la vida y cada época del año tienen su reflejo en las tonadas, pero una porción muy considerable del repertorio es de uso múltiple, sin estar exclusivamente ligada a un momento o época determinada. Baste ejemplificar lo expuesto con una canción de trabajo que es entonada por personas que están en edad de trabajar (momento puntual vital) y en un determinado momento del año (plantación, recolección, etc.). No obstante, se suelen señalar los momentos más trascendentales de la vida, asignando un bloque de canciones para cada uno de ellos, y es así como vamos a disponer –tal y como hemos dejado expuesto en el capítulo tercero- aquellas tonadas vinculadas a las etapas vitales, desde el repertorio que cantan los niños hasta el de adultos.

6.1. CANCIONES INFANTILES

Las canciones infantiles son las únicas que forman parte del repertorio de los niños, todos los demás géneros vinculados al ciclo vital son cantos de adultos. Son precisamente ellos quienes recuerdan estos cantos²⁸⁵ y de nuevo, vuelven a ser las mujeres las que tienen más asentadas estas tonadas en la memoria. La justificación en este caso está muy clara: en la primera etapa infantil los niños y las niñas se mezclaban espontáneamente y jugaban y cantaban en grupos no existiendo distinciones entre ellos, pero llegaba un momento –que solía centrarse alrededor de los siete u ocho años- que los niños abandonaban los juegos mixtos y se centraban en los propios de ellos donde tenía más relevancia la fuerza, la resistencia física, el deporte, la astucia o la competición grupal, entre otros. Las niñas, en cambio, centraban sus juegos y momentos de entretenimiento en el corro, la comba, las dramatizaciones o representaciones, y en otros más sedentarios como los cromos o las tabas. Estas apreciaciones traían como consecuencia que los niños dejaran de cantar en una edad más temprana que las niñas, quienes necesitaban de un apoyo musical para poder desarrollar sus juegos.

Hablamos de pasado, porque hoy en día las cosas han cambiado tanto que ya se juega poco y se canta menos. Los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías están extinguiendo los cantos y juegos con los que miles de niños forjaban aspectos y valores muy importantes y determinantes para sus vidas como la convivencia, el compañerismo, el sentido grupal, la psicomotricidad, el ejercicio físico, la superación, la educación musical, los juegos de

²⁸⁵ También hay que tener en cuenta que cuando se realiza trabajo de campo siempre se busca que los informantes tengan una edad avanzada porque son quienes nos pueden transmitir las canciones y los datos etnográficos de generaciones anteriores a la suya. Un niño sólo puede entonar aquellos cantos con los que se entretiene y juega en el momento de la compilación o detallar aquellas circunstancias vinculadas a los juegos, pero no puede retroceder en el tiempo.

manos, etc. Aun así, debemos destacar el *boom* que supuso el grupo *Cantajuego* y los discos de *Playhouse Disney* hace unos años, quienes volvieron a poner en valor las “melodías de cabecera del mundo infantil”²⁸⁶, pero hoy en día no siguen vigentes, por lo menos en la misma medida. Si observamos cómo juegan en la actualidad los niños podemos comprobar cómo sus momentos lúdicos se limitan a jugar al fútbol, columpiarse en el parque o echar partidas individuales a los videojuegos, y en todos ellos han desaparecido por completo las canciones

También es reseñable el cambio que han sufrido las músicas con las que se entretenían y acompañaban los bailes esos mozalbetes que formaban parte de la llamada “primera juventud”. Hoy los teléfonos móviles y la televisión llenan la mayor parte del tiempo de estos adolescentes quienes, en general, sólo mantienen su relación con la música desde la audición o la escucha más o menos atenta de canciones de moda pero nunca desde la práctica cantada.

Volviendo a la época anterior a la compilación objeto de estudio²⁸⁷ debemos anotar que existían diferentes tipos de cantos infantiles vinculados a la funcionalidad de los mismos, al lugar donde se aprendían, o a la época vital previa a la juventud en la que se cantaban. De este modo, y siguiendo la tipología planteada por Miguel Manzano en el *Cancionero de Burgos*²⁸⁸, podemos aseverar que se cantaban romances, sonsonetes y retahílas, canciones de juego y entretenimiento, cantos escolares y juegos y bailes de la primera mocedad.

Esta es la clasificación seguida para ubicar los cantos compilados por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián, pero hay que concretar que no se recogieron ni romances ni sonsonetes o retahílas propios de echar suertes.

6.1.1. Canciones de juego y entretenimiento

En este apartado se integran las tonadas del repertorio infantil que se entonan para animar rítmicamente los juegos de los niños o para crear una ambientación sonora a sus desarrollos.

Los dos juegos principales que utilizaban el recurso de los cantos como acompañantes rítmicos en su ejecución eran la “comba” –también llamado la “soga” o la “cuerda”- y el “corro” o “rueda”, pero también se usaban otros como las palmadas entre parejas y más modernamente, la “goma” elástica. La participación en estos entretenimientos estaba destinada a las niñas –como ya indicamos con anterioridad- pero en la actualidad hemos

²⁸⁶ Cfr. Blanco Rivas, E. (2011). La canción infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las nuevas tecnologías como recurso didáctico en la clase de música. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, p.960. Disponible en <http://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/108943>.

²⁸⁷ Hablamos de una época anterior porque en los registros que llevaron a cabo Pérez Trascasa y Marijuán Adrián se grabó a mujeres de una edad avanzada, quienes cantaban tonadas infantiles de su niñez y adolescencia, lo que puede hacernos retornar en el tiempo entre cincuenta o sesenta años en la mayoría de los casos.

²⁸⁸ Manzano, M. (2003b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo IV: Canciones infantiles*. Burgos: Diputación Provincial, p.26.

visionado algunos momentos de recuperación de los mismos en los patios colegiales –sobre todo de la comba- con una concurrencia tanto de niños como de niñas²⁸⁹.

Aquellos otros que se sirven de la música para representar lo que el texto relata o para recrear un diálogo entre dos grupos o entre un solista y el colectivo se les denomina “juegos dialogados o dramatizados”²⁹⁰. Los niños debían situarse en dos filas paralelas cara a cara y la puesta en escena se realizaba entre ambas.

Si agrupamos las piezas compiladas por funcionalidad encontramos canciones de corro como “A la flor del romero” (número 314), y los potpurris “Por el puente de Alcolea / Aquel caracol / Caminaba la reina mora” (número 315) y “Qué haces ahí, mozo viejo / Que salga la dama, dama” (número 316); de comba como “Soy la reina de los mares” (número 311), “Se pasea una naranja” (número 312) y “Paseíto de oro” (número 313), y otras que conllevan una representación como sucede en “Una señora gorda” (número 310).

Podemos considerar un último grupo de tonadas que no tienen ninguna asignación funcional específica, sino que se cantan como entretenimiento en cualquier momento. Tomemos como ejemplo las canciones “La perrita china” (números 306 y 307), “En el balcón de palacio” (número 308) o “Estaba la pájara pinta” (número 309).

Las apreciaciones musicales que podemos observar de cada una de las canciones pertenecientes a este grupo vamos a tratarlas de un modo individual, seleccionando las más frecuentes para encabezar la sección y continuando con el resto, que seguirán el orden establecido en los criterios planteados en el capítulo tercero de esta investigación.

- “La perrita china” (números 306 y 307)

Las dos canciones que aparecen bajo esta titulación no tienen en común ni la sonoridad, ni el ámbito ni el perfil melódico pero comparten la figuración rítmica y el desarrollo textual, por lo que podemos considerarlas como versiones. Se ha situado en primer lugar la recogida en la localidad soriana de Almajano dado que es el modo de Mi en el que se desarrolla y en los criterios de ordenación establecidos se sitúa antes que el modo de Sol, sistema melódico de la versión de Peñahorada.

La mensura poética se forma con la alternancia de versos de cinco, seis o siete sílabas sin llevar ninguna serie en cuartetos consecutivos. Ante tal variabilidad de sílabas por inciso textual los intérpretes consiguen la adaptación oportuna a la música con cambios en la figuración rítmica. Además, presenta la peculiaridad de que los versos segundo, tercero y cuarto de la primera estrofa y en todos de las siguientes, presentan una cesura después de la primera sílaba de los mismos cortando, de esta manera, el sentido literario de los mismos, dejando como en suspense lo que se canta a continuación. Desde el punto de vista formal es lo que se conoce como estructuras “encadenadas”, que son aquellas que toman como final de frase musical la primera sílaba del verso siguiente.

²⁸⁹ Estas actuaciones de vuelta al pasado son tan extrañas que podemos sospechar que algún maestro o profesor, en el afán de que los alumnos conozcan los juegos de sus padres y abuelos, hagan ejercicio y disfruten jugando haya otorgado una cuerda en el recreo a los niños y les haya enseñado una canción con la que poder acompañar los saltos.

²⁹⁰ Manzano, M. (2003b). *Op. Cit.* p.169.

- “En el balcón de palacio” (número 308)

La repetición de incisos textuales es un recurso muy utilizado en los cantos infantiles. Aquí forman una cuarteta octosilábica con la combinación de la reiteración del primero y del segundo bajo la siguiente disposición: a a b b.

La sonoridad de esta pieza se percibe bajo un asentamiento en el sistema modal sobre Do con un ámbito de sexta, pero ya tiene ciertos rasgos –como los saltos en el decurso melódico- que lo van derivando hacia una futura sonoridad tonal.

- “Estaba la pájara pinta” (número 309)

Esta pieza está muy difundida por todo el territorio español y en Hispanoamérica²⁹¹, encontrando infinidad de variantes y versiones de la misma en las recopilaciones que toman en consideración el repertorio infantil, aunque el título que más se emplea para su reconocimiento es “La pájara pinta”. La versión que aquí mostramos se mueve en un ámbito estrecho de sexta conformando una sonoridad modal sobre Do pero ya acercándose a la tonalidad.

Si hacemos una lectura atenta del texto podemos comprobar cómo los niños son capaces de crear nuevas estrofas con la mezcolanza de dos canciones diferentes que, en este caso tienen algo en común: la figura del “pájaro”. En concreto, se utiliza el primer verso de la tonada “La pájara pinta” y los restantes de “El pájaro bobo”, como se puede constatar en la siguiente comparativa en la que se han usado los textos más frecuentes documentados en el *Cancionero popular de Burgos*²⁹².

“LA PÁJARA PINTA”

Estaba la pájara pinta
sentadita en un verde limón;
con el pico picaba la hoja
con la hoja picaba la flor.

“EL PÁJARO BOBO”

Ya está el pájaro pinto
puesto en la esquina,
esperando que venga
la golondrina.

Si tú eres golondrina
yo soy coqueta,
que cuando voy al baile
me pongo hueca.

“ESTABA LA PÁJARA PINTA”

Estaba la pájara pinta,
allá en la esquina,
esperando a que pase
la golondrina,

Si tú eres la golondrina,
yo soy coqueta,
que cuando vas al baile
te pones hueca.

Esta combinación equívoca de versos es la que forma una atípica cuarteta compuesta por versos de nueve, cinco, siete, cinco. Tras lo constatado podemos decir que esta canción infantil tiene más componentes de “El pájaro bobo” que de “La pájara pinta” pero hemos decidido dejar el título propuesto siguiendo los criterios establecidos en la introducción de esta investigación.

Por último debemos señalar el uso de muletillas intercaladas que aportan dinamismo en estas estructuras simples tan reiterativas.

²⁹¹ Cfr. Fornaro, M. y Olarte, M. (1998). *Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla y León y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

²⁹² Manzano, M. (2003b). *Op. Cit.* pp.310 y 392.

- “Una señora gorda” (número 310)

Esta canción de entretenimiento se forma bajo una mensura poética de coplas en seguidilla que rematan con un soniquete sobre la “Lejía Conejo”, sin duda una incorporación producida por los momentos publicitarios que aportaban los medios de comunicación como la radio y la televisión. La conclusión melódica de este remate final se produce sobre el quinto grado, que nos pide retomar el principio de la pieza. Por lo tanto, podemos decir que se trata de una tonada tonal mayor que sigue una estructuración circular.

- “Soy la reina de los mares” (número 311) y “Se pasea una naranja” (número 312)

Seleccionamos las dos tonadas conjuntamente porque la melodía tonal mayor usada en ambas es idéntica aunque, desde un punto de vista estructural, en “Se pasea una naranja” finaliza con una protomelodía recitativa y repetitiva formada sobre un ámbito de cuarta que concluye en una semicadencia no resolutoria.

Las dos canciones se usan para saltar a la comba y también coinciden en la utilización de la cuarteta octosilábica como base mensural.

- “Paseito de oro” (número 313)

La funcionalidad de este canto queda descrito en el propio contexto poético donde, tras el desarrollo de las dos cuartetas heptasilábicas, se añade un soniquete –entre recitado y cantado- que dicta: “que a la una, /que a dos, que a tres, / salta la niña la comba / que vas a perder”. Era la coletilla final que indicaba que el tiempo de salto llegaba a su fin y daba paso al siguiente niño.

- “A la flor del romero” (número 314)

La sonoridad mayor tonal, propia de las canciones infantiles más recientes, ya se muestra en este canto de corro o rueda. Debemos destacar la consecución de incisos textuales, que conforman una octeta con versos de siete, cinco, siete, cinco, cinco, cinco, siete y cinco.

- “Por el puente de Alcolea / Aquel caracol / Caminaba la reina mora” (número 315)

La forma en que los niños mezclan los temas es algo tan natural que no resulta extraño encontrar documentos como el presentado como número 315. De las tres tonadas que conforman esta canción de corro la primera y última presentan una correspondencia en cuanto al título, con romances muy populares del repertorio infantil. En concreto, “Por el puente de Alcolea” suele reconocerse como “En el puente de Alcolea”, pero este primer verso es lo único compartido. Veamos, a continuación como cada tonada –la propia del romance y la que compone este potpurri infantil- desarrolla la cuarteta.

“EN EL PUENTE DE ALCOLEA²⁹³”

En el puente de Alcolea
hay una niña bordando
con un letrado que dice:
“Soy la hija de don Carlos”

“POR EL PUENTE DE ALCOLEA”

Por el puente de Alcolea
cuatrocientos ciegos van
cada uno con su ciega,
¿cuántos ciegos compondrán?

²⁹³ Versión textual seleccionada de Manzano, M. (2003b). *Op. Cit.* p.108.

El giro conclusivo de la pieza sobre el texto recordatorio de “Aquel caracol...” no finaliza en la nota fundamental del sistema tonal mayor en el que se mueven las canciones –que en este caso es Sol mayor-, sino que reposa sobre el segundo grado no resolutorio.

- “Qué haces ahí, mozo viejo / Que salga la dama, dama” (número 316)

Este último ejemplo de canciones de entretenimiento infantil es otro caso de potpurri formado por dos cantos de corro que se interpretan sin interrupción. Su sonoridad es tonal mayor –acabando en el tercer grado- y el ámbito de desarrollo melódico llega hasta la novena.

Tanto “Qué haces ahí, mozo viejo” como “Que salga la dama, dama” son muy conocidas y cantadas por los niños y en las recopilaciones españolas se presentan transcritas de un modo individual o en tipo *suite* como el recogido por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en la localidad burgalesa de Puentevedra.

6.1.2. Cantos escolares (números 317 al 319)

Las canciones denominadas “escolares” son aquellas que componen o inventan los adultos para un momento determinado y con una funcionalidad específica. “Son estas canciones con las que se trata casi siempre de inculcar ideas, reafirmar conductas adaptadas a una determinada ética, o fijar conceptos y datos que contienen los saberes imprescindibles que en una época determinada se pensaban que los niños debían aprender en la escuela”²⁹⁴.

- “Cucú, cucú” (número 317)

Esta canción tiene todos los visos de haber sido compuesta por un maestro que, ante la llegada de la primavera, no cuenta con ninguna tonada “temática” en su repertorio para poder entonar. También es posible que la melodía estuviera ya inventada y su labor consistiera en adaptar el nuevo texto.

El desarrollo melódico abarca sólo una quinta de ámbito pero la sonoridad tonal mayor está muy presente. La mensura poética se forma a partir de una terceta cuyos versos se componen de nueve, diez y nueve sílabas respectivamente.

- “Cantemos al árbol” (número 318)

Esta tonada para el día del árbol está muy difundida por tierras castellano-leonesas, sobre todo por León y Burgos y forma parte de los cantos educativos que en tantas ocasiones tuvieron que entonar los niños de Sosas de Laciana.

En una rotunda sonoridad mayor tonal se puede dar lectura al “himno” que se compuso para la celebración de esta planta leñosa. Como también se puede apreciar, los versos no son característicos de la tradición oral musical en la que andamos inmersos sino que están pre-creados para su posterior musicalización. De hecho, la adecuación textual y musical es plena por lo que se trata de una pieza isorrítmica.

- “Pajarito, pajarito” (número 319)

De nuevo nos encontramos ante una tonada que utiliza una mensura poética extraña a la música tradicional propia de la zona objeto de estudio. La consecución de versos

²⁹⁴ Manzano, M. (2003b). *Op. Cit.* p.345.

endecasílabos, el contenido textual y el desarrollo melódico con un ámbito amplio de décima en una sonoridad tonal mayor, son las características necesarias para integrar esta canción en el grupo asignado.

6.1.3. Cantos y bailes de primera mocedad

Son las canciones que cantaban los chicos y chicas que habían pasado la etapa de la niñez pero que todavía no podían formar parte de las costumbres de la juventud porque no tenían la edad correspondiente. Estos mozalbetes cantaban un repertorio totalmente diferente al de los niños porque ya no existe una vinculación con los juegos pueriles que en tantas ocasiones entonaban en su etapa infantil. Ahora buscan otros alicientes como, sobre todo, el acercamiento entre mozuelas y mocitos de ambos sexos, los cuales, a modo de juego o de bailes, van preparándose para la siguiente etapa vital.

- “El pájaro bobo” (números 320 y 321)

Estas dos variantes de la canción conocida genéricamente como “El pájaro bobo” se asientan en la sonoridad tonal mayor y su desarrollo literario se forma a partir de la consecución de coplas con mensura poética de seguidilla. En los segundos versos se añade una muletilla –“del teberón, teberón, cara caracol”- que concierne un identificativo de reconocimiento de la canción²⁹⁵.

Se trata de cantos dialogados que suponen la presencia de dos grupos que van alternando el canto estrófico. Normalmente un grupo lo componían los chicos y otro las chicas, pero los informantes de Monteagudo de las Vicarías explicaron a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián que “se cantaba en la plaza por dos grupos de niñas, uno en cada bocacalle, y cada grupo una estrofa”²⁹⁶.

- “Qué resaladita” (número 322)

Se trata de un baile agudillo o ligero “coreado” que tiene las mismas características que los descritos en el capítulo cuarto de esta investigación, con la diferencia que aquellos los bailaban los adultos y este es propio de la etapa vital anterior. Este era el modo en que se relacionaban los mocitos y mocitas porque de nuevo nos encontramos ante una estructura dialogada o dramatizada con la que los adolescentes desarrollaban el baile.

Las coplas no tienen nada que ver con la etapa vital en la que nos encontramos porque son cuartetos en seguidilla “de recambio” que también se emplean en las rondas. Lo que importa en esta tonada es el soniquete añadido que dictamina “qué resaladita, que dame la mano”. Esta es la coreografía que esperaban los chicos para poder dar la mano a las mozas y viceversa.

- “Ramón el soldado” (número 323)

Esta canción también esailable pero no presenta la funcionalidad previa de representación coreográfica. Se trata de un baile de corro o de rueda que los mozos y mozas usaban como entretenimiento y encuentro.

²⁹⁵ Hay informantes que la denominan la canción “del teberón”.

²⁹⁶ Información obtenida de la grabación realizada en Monteagudo de las Vicarías (Soria) el 26 de junio de 1991.

El título propuesto es el declarado por los informantes de Sosas de Laciana como propio del baile pero se conoce popularmente como “Adiós Ramón de mi vida” o “Adiós Simón de mi vida”.

Desde el punto de vista musical sigue la línea predecesora al tener la sonoridad tonal mayor como base del sistema melódico sobre un desarrollo de séptima como ámbito. La estructura simple a base de coplas formadas por versos octosilábicos es la fórmula literaria sobre la que se asienta esta tonada.

- “Si quieren saber, señores” (número 324)

Este último ejemplo de cantos infantiles también forma parte del repertorioailable de esta primera mocedad y se la conoce con el nombre genérico de “El Carro”. Comparte con la pieza numerada como 322 esos momentos dialogados o dramatizados que se producen en el desarrollo del baile.

La música que le acompaña se mueve en un sistema tonal mayor-acabando en el tercer grado con un ámbito melódico de décima. Desde el punto de vista literario el uso de versos repetidos, muletillas y concepciones de pregunta-respuesta, son elementos que permiten retener más fácilmente la tonada en la memoria.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES INFANTILES

La perrita china [SO/ined./02/20]

Almajano

$\text{♩} = 112$

La pe-rrí-ta chi-na se me perdió-a-yer tar-de sa-lien-do de pa-se-o

so - li - ta con un frai - le. [Lle]

La perrita china
se me perdió ayer tarde
saliendo de paseo
solita con un fraile.

Lleva la cara blanca
y el jopo negro,
las patas coloradas
y un cascabel al cuello.

En medio de la frente
lleva un letrero,
calle de la Moneda,
¡viva mi dueño!

Si alguno se la hallara,
dijese al pregonero,
se pagará su hallazgo
con gran salero.

Con naranjitas
y limoncitos,
¿qué tal te va de amores
Catalinita? **¡Bien!**

La perrita china [BU/MTCL/09/19]

Peñahorada

La pe-rrí-ta chi-na se ___ mē per-dió-a-yer tar-de vi-nien-do de pa-se-o

so - li-ta on un frai-le. ___ con - mi-go Es-pa - ña, ¡sí!

La perrita china
se me perdió ayer tarde
viniendo de paseo
solita con un fraile.

Si alguno preguntase,
dijese al pregonero:
las orejas tie' blancas
y el rabo negro.

Las patas coloradas
y un cascabel al cuello,
que digan, que no digan,
que van diciendo.

En la calle que vivo
vive mi amante
por si acaso me caigo,
que me levante.

Con el limón florido
y la naranjuela,
¿qué tal te va de amores?
canta la Piconera.

Soy de los piconares,
río de Manzanares,
prenda Diana,
deja el amor y vente
conmigo a España, ¡sí!

En el balcón de Palacio [PA/ined./03/22]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 63$

The musical score is written on two staves. The first staff is in 6/8 time and contains the melody for the first line of lyrics. The second staff is in 3/8 time and contains the melody for the second line of lyrics. The key signature has one sharp (F#).

En el bal-cón de Pa - la - cio ____ en el bal-cón de Pa -

la-cio hay si - llay ba - ran - di-llas hay si - llay ba - ran - di - llas. ____

En el balcón de palacio
hay silla y barandillas.

Se pasea un colegiante
por las orillas del Sil.

Estaba la pájara pinta [PA/ined./03/21]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 108$

Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta, ki - ki - ri - kí, a - llá en la es - qui - na Se - ñor Joa -
 quín a - llá en la es - qui - na, es - pe - ran - do que pa - se, ki - ki - ri - kí, la go - lon -
 dri - na se - ñor Joa - quín la go - lon - dri - na, es - pe - ran - do que pa - se, ki - ki - ri -
 kí, la go - lon - dri - na se - ñor Joa - quín la go - lon - dri - na,

Estaba la pájara pinta, **kikirikí**,
 allá en la esquina, **señor Joaquín allá en la esquina**,
 esperando a que pase **kikirikí**,
 la golondrina, **señor Joaquín, la golondrina**.

Si tú eres la golondrina,
 yo soy coqueta,
 que cuando vas al baile
 te pones hueca.

Estaba la pájara pinta [PA/ined./03/21]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 108$

Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta, ki - ki - ri - kí, a - llá en la es - qui - na Se - ñor Joa -
 quín a - llá en la es - qui - na, es - pe - ran - do que pa - se, ki - ki - ri - kí, la go - lon -
 dri - na se - ñor Joa - quín la go - lon - dri - na, es - pe - ran - do que pa - se, ki - ki - ri -
 kí, la go - lon - dri - na se - ñor Joa - quín la go - lon - dri - na,

Estaba la pájara pinta, **kikirikí**,
 allá en la esquina, **señor Joaquín allá en la esquina**,
 esperando a que pase **kikirikí**,
 la golondrina, **señor Joaquín, la golondrina**.

Si tú eres la golondrina,
 yo soy coqueta,
 que cuando vas al baile
 te pones hueca.

Soy la reina de los mares [SO/ined./02/16B]

Almajano

$\text{♩} = 160$

B

Soy la rei-na de los ma-res se - ño - res lo van a ver ti - ro

mi pa - ñue-loal a - gua y lo vue-voa re - co - ger.

Soy la reina de los mares,
señores lo van a ver,
tiro mi pañuelo al agua
y lo vuelvo a recoger.

Pañuelito, pañuelito,
¿quién te pudiera tener?
guardadito en el bolsillo
como un pliego de papel.

Se pasea una naranja [VA/ined./02/36]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 152$

Se pa - se - au - na na - ran - ja de la sa - la al co - me - dor
 no me ma - tes con cu - chi - llo que me da mu - cho do - lor. I - sa -
 bel, I - sa - bel, sién - ta - teen el so - fá, no, no, que me ri - ñe pa -
 pá, si pa - pá no es - tá - qui que es - tá en el jar - dín re - gan - do las
 flo - res de ma - yoy de a - bril, a - jo, pe - re - jil, dos - cien - tas mil.

Se pasea una naranja
 de la sala al comedor,
 no me mates con cuchillo
 que me da mucho dolor.

Isabel, Isabel,
 siéntate en el sofá,
 no, no,
 que me riñe papá.

Si papá no está aquí,
 que está en el jardín
 regando las flores
 de mayo y de abril,
 ajo y perejil,
 doscientas mil.

Paseito de oro [SO/ined./02/16A]

Almajano

$\text{♩} = 160$

A

Pa-se-i-to deo-ro tres pa-lo-mi-tas van y la que va en el me-dio hi-
ja de un ca-pi-tán, so-bri-na de un te-nien-te hi-ja de un co-ro-nel re-tí-ra-te la
com-ba que vas a per-der. Que a u-na que a dos que a tres, sal-ta la ni-ña la
com-ba que vas a per-der.

Paseito de oro
tres palomitas van
y la que va en el medio
hija de un capitán,
sobrina de un teniente,
hija de un coronel,
retírate la comba
que vas a perder.

Que a una,
que a dos, que a tres,
salta la niña la comba
que vas a perder.

A la flor del romero [BU/ined./03/29]

Puentedura

$\text{♩} = 96$

A la flor del ro - me - ro ro - me - ro ver - de si el ro-me-ro se

se - ca ya no flo-re - ce ya no flo-re - ce ya flo - re - ció

a la flor del ro - me - ro ya se se - có.

A la flor del romero,
 romero verde,
 si el romero se seca
 ya no florece,
 ya no florece,
 ya floreció
 a la flor del romero
 ya se secó.

**Por el puente de Alcolea / Aquel caracol /
Caminaba la Reina Mora [BU/ined./03/21]**

Peñahorada

$\text{♩} = 120$

Por el puen-te de Al-co-le-a re-vo-lo-te-an cua-tro-cien-tos cie-gos
van ca-da u-no con su cie-ga cuán-tos cie-gos com-pon-
drán. A-quel ca-ra-col de ca-sa can-tón que va por la ca-lle que va por el
sol que va por la ro-sa que va por la flor que va por la pren-da quea-do-ra-ba
 $\text{♩} = 120$
yo. Ca-mi-na-ba la rei-na mo-ra con el jo-ven rey Da-
vid, a-lum-brán-do-les con las ve-las a-lum-
brán-do-les con can-dil ta-ra-ra-ra-rí ta-ra-ra-ra-rí. A-quel ca-ra-col...

Por el puente de Alcolea
revolotean
cuatrocientos ciegos van,
cada uno con su ciega,
cuántos ciegos compondrán.

Aquel caracol
de casa cantón
que va por la calle
que va por el sol,
que va por la rosa
que va por la flor,
que va por la prenda
que adoraba yo.

Caminaba la reina mora
con el joven rey David
alumbrándoles con las velas,
alumbrándoles con candil,
tararararí tararararí.

Aquel caracol.

Qué haces ahí mozo viejo + que salga la dama, dama

[BU/ined./03/30A]

Puentedura

A

¿Qué haces ahí, mo-zo vie-jo que no te ca - sas que tees - tás a - rru-
gan-do co-mo las pa - sas? Qué re - sa - la - di - ta, que da-me la ma - no. Dá-me
la, con fir - me-za del a - mor de Dios. Qué re - sa - la - di - ta que da-me la ma -
no. Que sal - ga la da - ma da - ma ___ ves - ti - da de ma - ri - ne - ro ___ el
que no ten-ga di - ne-ro se - rá ca-ri-ta de cie-lo se - rá ca-ri-ta de cie-lo. Re-
ga - lo del al-ma mí - a ___ re - ga-lo de mi que - rer, los po-llos en la ca - zue-la son
po-cos y sa-ben bien son po-cos y sa-ben bien. E-cha - les un po-co dea-jo ___ un po-
qui-to de lau - rel y sá - ca-los a la me-sa pa - ra que les se-pan bien pa -
ra que les se-pan bien. E-se pi-co e-se ta-lle e-se gor-di-to me - ne - o e-sa
ca - ra tan bo - ni - ta que va - le tan-to di - ne-ro que va - le tan-to di - ne-ro.

I

¿Qué haces ahí mozo viejo
que no te casas,
que te estás arrugando
como las pasas?

Qué resaladita,
que dame la mano,
dámela con firmeza
del amor de Dios,
qué resaladita,
que dame la mano.

II

Que salga la dama, dama,
vestida de marinero,
el que no tenga dinero
será carita de cielo.

Regalo del alma mía,
regalo de mi querer,
los pollos en la cazuela
son pocos y saben bien.

Échales un poco de ajo,
un poquito de laurel
y sácalos a la mesa
para que les sepan bien.

Ese pico, ese talle,
ese gordito meneo,
esa cara tan bonita
que vale tanto dinero.

Cucú, cucú [SO/ined./02/07]

Monteagudo de las Vicarías

♩ = 92

Cu - cú, cu - cú se-ye can - tar yes el cu - cli - llo la pri-ma-
 ve-ra con su can - to vie-neaa-nun - ciar. —

Cucú, cucú, se oye cantar
 y es el cuclillo, la primavera
 con su canto viene a anunciar.

Cucú, cucú, se oye decir
 que de esmeralda y bellas flores
 pronto el campo se va a vestir.

Cucú, cucú, ¡cuánta ilusión!
 con qué alegría, con qué contento,
 late alegre el corazón.

Cucú, cucú, pronto se irá
 y por los fríos y el crudo invierno
 y la nieve se deshará.

Cantemos al árbol [LE/ined./02/09]

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 88$



Can - te - mos al ár - bol que voy a plan - tar si Dios lo pro - te - ge del
 hom - brey del vien - to sa - lud y ri - que - zas da - rá da - rá da - rá pa - rael ai - re
 pu - ro cam - pes - tres a - ro - mas pa - ra ca - mi - nan - te re - ga - la - das som - bras tem - pla - rán los
 ra - yos de la luz yel sol por en - tre sus ra - mas col - ga - rán las a - ves sus ni - dos dea -
 mor u - no pa - rael o - tro los dos vi - vi - re - mos yo mej - réa - le - jan - do yel i - ra cre -
 cien - do y si tris - tey so - lo lle - ga - sea mo - rir de - ja - réen el mun - do yun ár - bol plan -
 ta - do si - quie - ra por - mí.

Cantemos al árbol
 que voy a plantar
 si Dios lo protege
 del hombre y del viento,
 salud y riquezas
 dará, dará, dará
 para el aire puro,
 campestres aromas
 para caminante
 regaladas sombras
 templarán los rayos
 de la luz y el sol
 por entre sus ramas
 colgarán las aves
 sus nidos de amor,

uno para el otro
los dos viviremos,
yo me iré alejando
y él irá creciendo
y si triste solo
llegase a morir,
dejaré en el mundo
un árbol plantado
siquiera por mí.

Pajarito, pajarito [SO/ined./02/22]

Almajano

$\text{♩} = 80$

Un lin-do pa-ja-ri-to cier-ta - no-che he-ó-do re-flu-jos en mi ven-
 ta-na y yo le re-co-gí com-pa-de - ci-do pres-tán-do-le el ca-lor que le fal-
 ta-ba, lo pu-see en u-na jau-la pri-mo - ro-sa do-ra-da con cris-ta-les que te -
 ní-a col-ga-do en-tre las flo-res de mis re-jas ya - llí tris-te can-ta-ba no-chey
 dí-a. Pa - ja - ri - to pa - ja - ri - to que vo - lan - do vas al mun - do en - te - ro —
 a mi-a - mor que no me es - pe - re que me en - cuen - tro pri - sio - ne - ro. —

Un lindo pajarito cierta noche
 he oído reflujos en mi ventana
 y yo le recogí compadecido
 prestando el calor que le faltaba,
 lo puse en una jaula primorosa,
 dorada con cristales que tenía,
 colgado entre las flores de mis rejas
 y allí triste cantaba noche y día.

*Pajarito, pajarito,
 que volando vas al mundo entero,
 di a mi amor que no me espere
 que me encuentre prisionero.*

El pájaro bobo [SO/ined./02/06]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 132$

Yaes-táel pá - ja - ro ma - dre pues - toen laes - qui - na del te - be -

rón, te-be-rón, ca-ra-ca-ra - col pues-toen laes - qui - na pues-toen laes -

qui - na. (*)

Ya está el pájaro, madre,
 puesto en la esquina, **del teberón, teberón, cara caracol,**
 esperando que salga
 la golondrina.

Pues si soy golondrina,
 tú eres coqueta
 que cuando vas a misa
 te pones hueca.

Pues si me pongo hueca,
 puedo ponerme
 que el galán que me ronda
 pesetas tiene.

Pues si tiene pesetas
 que se las guarde
 y te compre un vestido
 de seda verde.

Y después de cosido,
 lo echas al fuego
 y verás como arde
 el vestido nuevo.

El pájaro bobo [BU/ined./03/20]

Peñahorada

♩ = 108

Ya está el pá - ja - ro pin - to pues - to en la es - qui - na del te - be - te - be -

rón te - be - rón del ca - ra - ca - ra - col ca - ra - col pues - to en la es -

qui - na pues - to en la es - qui - na.

Ya está el pájaro pinto
 puesto en la esquina
del tebeteberrón, teberón,
del cara caracol, caracol.
 esperando a que salga
 la golondrina

El galán que la ronda
 pesetas tiene.

Pues si tiene pesetas
 que las emplee
 en comprarme y un vestido
 de seda verde.

Qué resaladita [PA/ined./03/17]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 132$

Di - ces que no me quie-res por-que soy po - bre, más po-bres la ci-
 güe - ña yes-táen la to - rre. Qué re - sa - la - di - ta que da - me la ma - no.

Dices que no me quieres
 porque soy pobre,
 más pobre es la cigüeña
 y está en la torre.

*Qué resaladita,
 que dame la mano.*

Eres alta y delgada
 como tu madre,
 bendita sea la rama
 que ha roto el ave.

Qué resaladita...

Si quieres que te quiera,
 dame confites,
 que ya se han acabado
 los que me diste.

Qué resaladita...

Ramón el soldado [LE/ined./02/15]

Sosas de Laciaña

$\text{♩} = 160$

Mu-cho sien-toen el sen - tir _____ sién - te-loen mi co-ra-
zón de los ma-les quehay a - ho - ra yo te li - bra - rá Ra - món.
para finalizar cuan-do te - ní - aq-ca - sión.

Mucho siento en el sentir, siéntelo en mi corazón
de los males que hay ahora yo te librara Ramón.
Si te hubieras casado como te decía yo,
no te tocaría la suerte como ahora te tocó.
Y ahora te vas soldado camino de Badajoz
con tu fusil y mochila, cartuchera y murrión.
Yendo por un valle abajo se ha disparado un cañón
que rompió siete columnas en medio iba Ramón.
Adiós Ramón de mi vida, prenda de mi corazón,
con el ruido de las balas y el sonido del tambor.
Ramón se quedó dormido del sueño que le rindió
y vino su comandante y le dio con el bastón.
- Alerta, Ramón, alerta, que alerta siempre estoy yo,
que te estás muriendo de hambre que no te han dado ración,
dinero que echas en damas, compra pan y munición
que también yo la compraba cuando tenía ocasión.

Si quieren saber, señores [BU/ined./02/37]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 56$

Si quie - ren sa - ber se - ño - res, le - re - le - ré, si
 quie - ren sa - ber se - ño - res, le - re - le - ré, ¿quién es el ca - rro - le - ré quién es el
 ca - rro? _____ es la cri - a - da el maes - tro, le - re - le - ré,
 es la cri - a - da el maes - tro, le - re - le - ré, que tie' buen cua - dro le - ré que tie' buen
 cua - dro. _____

Si quieren saber, señores, **lereleré**
 ¿quién es el carro?, **leré**
 es la criada el maestro, **lereleré**
 que tie' buen cuadro, **leré**.

Si quieren saber, señores,
 ¿quién son las vacas?
 son las hijas de Pepa,
 que son bien mansas.

Si quieren saber, señores,
 ¿quién es el yugo?
 la hija 'el señor Altilia
 que tie' buen culo.

Si quieren saber, señores
 ¿quién son las ruedas?
 son las hijas de Pepe
 que van que vuelan.

Si quieren saber, señores,
 ¿quién es la caña?
 la hija 'el señor Emilio
 que es fuerte y larga.

Si quieren saber, señores

¿quién es la vara?
la señorita Erenia
que es alta y larga.

6.2. RONDAS

Integramos en este bloque aquellas tonadas líricas conocidas como “rondas”, “rondeñas”²⁹⁷ o simplemente “canción” o “tonada”. El uso de tantas nomenclaturas para describir un mismo género musical nos lleva a cotejar las acepciones que recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua a bien de clarificar su contenido y uso.

En primer lugar nos centraremos en la voz “ronda”²⁹⁸ que es como comúnmente se denominan este tipo de cantos. Entre sus significados se contempla “acción de rondar”, “grupo de personas que andan rondando” y “reunión nocturna de mozos para tocar y cantar por las calles” entendiendo “rondar”²⁹⁹ como “andar de noche paseando por las calles” o “dicho de los mozos: pasear por las calles donde viven las mozas a quienes galantean”.

Como sentido de “tonada”³⁰⁰ se detalla “composición métrica para cantarse” y “música de esta canción” y “rondeña”³⁰¹ viene referenciado como “música o tono especial y característico de ronda, algo parecido al del fandango, con el que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos”.

Si adaptamos todas las acepciones descritas al uso popular podemos concretar que “tonada” se usa como sinónimo de canción, “ronda” como un tipo concreto de tonadas que son cantadas por los mozos en un espacio de uso común, es decir, en la calle y “rondeña” como una ronda particular en cuanto a características musicales y desarrollo textual.

Pero debemos sumar otra acepción relacionada con este género que aparece en nuestro repertorio objeto de estudio género y es el término “rondalla”³⁰², dado que en Ponferrada lo utilizan para denominar a las “rondas nocturnas en las que iba tocando el tamborilero, pero al llegar a casa de una moza o de una persona a la que se quería rondar, paraba de tocar y cantaba el que mejor lo hacía quien empezaba con la segunda frase de la estrofa y le acompañaban todos cantando acabando., de esta manera, el cantar”³⁰³.

²⁹⁷ Esta denominación se aplica a aquellas tonadas que suelen tener un texto con referencia local. Se utiliza sobre todo en Salamanca y Ávila.

²⁹⁸ *Real Academia Española*. (2012). *Ronda*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=ronda>.

²⁹⁹ *Real Academia Española*. (2012). *Rondar*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=rondar>.

³⁰⁰ *Real Academia Española*. (2012). *Tonada*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=tonada>.

³⁰¹ *Real Academia Española*. (2012). *Rondeña*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=rondeña>.

³⁰² Ya señalamos en el capítulo cuarto dedicado a los bailes que también denominan “ronda” a la agrupación instrumental que conforma la “rondalla”. Como se puede comprobar –y hemos ido corroborando en el desarrollo de esta investigación–, la disparidad de significados que contiene un solo término en el mundo tradicional en el que andamos inmersos es amplísima.

³⁰³ Información obtenida de a grabación realizada en Ponferrada (León) el 24 de abril de 1991.

Las concepciones expuestas de “ronda” ya vienen recogidas en el cancionero de Federico Olmeda, quien declaró a principios del siglo XX que “las canciones de este grupo están constituidas por las que emplean y cantan los mozos á las mozas, amigos y conocidos, al darles las serenatas nocturnas, que son de rigor y costumbre inmemorial en las fiestas principales del pueblo y que abusivamente las extienden en muchos sitios á las noches de todos los días festivos (...), pero la verdadera ronda y su canción tienen lugar al pararse delante de la casa que van á festejar” y también concreta que “en el estudio de las canciones de ronda conviene fijar la atención en que unas las emplean al transitar de una calle á otra ó de una á otra casa; ellas hacen el oficio de pasacalles y tienen letra alusiva al acto”³⁰⁴.

En estos descriptivos se entrevé la doble finalidad lúdica y amorosa que se deriva de la propia acción de rondar. Normalmente, en los pueblos, se efectuaba la ronda en compañía, es decir, nunca iba un solo individuo a rondar sino que se llevaba a cabo “por grupos de mozos que por diversión, en cualquier noche de fiesta cantan por las calles acompañados (o no) por instrumentos de percusión (lo más habitual), o por gaiteros, tamborileros, guitarras, bandurrias, etc. - según la comarca de que se trate -, tonadas con texto de cortejo, chanza, o hasta canciones cuyos textos no presenten relación alguna con la actividad de rondar”³⁰⁵. Sólo en las rondas cantadas frente a una casa –normalmente para rondar a una amada- un solista – el “rondador”- entonaba las estrofas de forma individual y el grupo acompañante intervenía en el estribillo.

Pero en este mundo de amores y cortejos era muy común la aparición de los celos, que solían producirse porque más de un mozo quería a la misma moza o bien porque en la casa de una amada algún compañero había cantado mal. Olmeda ya describía que “con motivo de estas rondas han ocurrido gravísimos sucesos en algunos pueblos y esto ha sido razón suficiente para que algunas autoridades tomaran la plausible resolución de prohibirlas en absoluto; los muchachos se encelaban unos con otros y terminaban las rondas con desgracias y percances muy desagradables”³⁰⁶. En la zona objeto de estudio se las conoce como rondas “de picadillo” o “de desafío” y sólo hace falta detenerse a leer las coplas para hacerse una idea de lo que Olmeda expone en su cancionero. Para ejemplificar lo expuesto adjuntamos las estrofas de una de estas rondas recopilada en la población burgalesa de Tórtoles de Esgueva y que aparece transcrita en este estudio bajo la numeración 334:

<p>A la puerta de mi novia ningún mozo cante mal, tengo la navaja abierta y alguno la va a estrenar</p> <p>Si tú la tienes abierta yo la tengo reluciente, la relucí esta mañana en las tripas de un valiente</p>	<p>Si tú la ties' reluciente yo la tengo amogada, se me amogó el otro día en las tripas de una dama</p> <p>Allá va la despedida, la de los enamorados que se pegan por la novia y ella a ninguno hace caso.</p>
---	---

³⁰⁴ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* pp.24-25.

³⁰⁵ Pérez Trascasa, G. (2001). “Rondar, cortejar y cantar. Apuntes sobre usanzas y costumbres” en *Cancionero popular de Burgos. I. Rondas y canciones*. Burgos: Diputación provincial, pp.287.

³⁰⁶ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.24.

No es de extrañar que en algunas localidades se crearan cofradías de mozos para mantener unas normas de civismo al respecto entre ellos y mantener el orden. Estas cofradías fueron sustituidas por la Guardia Civil, que era quien echaba el alto a los mozos en caso de alborotos.

Otros altercado se podían producir por las rivalidades entre grupos de ronda, como relata Eustaquio Ulloa -"El Bailares"- de Piedralaves: "dice que la Ronda³⁰⁷, antiguamente, era sólo para que cantaran los mozos a las mozas. Había que ir a la puerta de la iglesia para pedir permiso al alcalde, para poder rondar. Al llegar allí siempre había "contrarios" (otros mozos que querían ser la ronda oficial) y... "el que más puestos los tenía era el que se quedaba de amo". Había pedradas y hasta tiros entre los mozos y los rondados tenían que pagar una perra chica"³⁰⁸.

En ambos casos y con una perspectiva antropológica "podríamos considerar la ronda como una costumbre en la que se observan varios ritos superpuestos. Por una parte se recuerda un pretérito despeje del campo de enemigos, acto que tiene lugar por parte de una o varias cuadrillas de hombres que llegan a agredirse de diversos modos. Este enfrentamiento, esta lucha por conquistar un espacio se justifica con el hecho de atraer posteriormente la atención de un representante del sexo opuesto, sea de forma directa, con gritos o canciones, sea de forma simbólica entregando el objeto que caracteriza el sexo masculino para que sea aceptado por la mujer"³⁰⁹. En esos momentos el mozo se creía amo de la moza, hecho que ha conllevado actitudes machistas y reacciones de violencia de género tanto en las zonas rurales como en las urbanas. Aunque hemos podido comprobar que estas costumbres existen en algunas localidades en las que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián recopilaron, lo normal en las rondas era que todo discurriera de una manera apacible y tranquila, que se cantara por pura diversión o por pretensión de cortejo o de adulación a las mozas pero sin ningún componente bélico añadido.

La edad más común con la que se podía empezar a ser partícipe en el grupo de ronda eran los quince o dieciséis años y, dependiendo de poblaciones, se permitía cantar sólo a los mozos, a los mozos y mozas y en otras incluso a los casados.

Rondas individuales y colectivas

Pérez Trascasa clasifica este tipo de tonadas en individuales y colectivas³¹⁰. De las características definitorias más representativas de cada grupo hemos hecho una comparativa en el siguiente cuadro donde se clarifican las diferencias entre ellas.

³⁰⁷ En este caso Ronda se usa como sinónimo de rondalla.

³⁰⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Piedralaves (Ávila) el 22 de noviembre de 1989.

³⁰⁹ Díaz, J. (2001). "Restos de un componente bélico en la ronda tradicional", *Revista de folklore*, 247, 33-36.

³¹⁰ Pérez Trascasa, G. (2001). *Op. Cit.* pp.287-298.

RONDAS INDIVIDUALES	RONDAS COLECTIVAS
Las estrofas son interpretadas de forma individual y los estribillos de forma colectiva.	Su interpretación es colectiva.
Utilizan textos de recambio.	Utilizan textos de carácter invariable que son de dominio común en todo el pueblo, considerándose “una pérdida” la supresión o alteración substancial de algunas estrofas.
El contenido textual es amoroso o lúdico	
Hay cierta capacidad de improvisación organizativa	Su puesta en práctica precisa de una serie de preparativos previos
Su interpretación se puede realizar en cualquier momento del año	Se cantan en fechas o épocas concretas y nunca fuera de ellas.
Se emplea el acompañamiento instrumental cuando se dispone de él, no estando reglada su ausencia o presencia	Normalmente no se utiliza, salvo raras excepciones, otra fuente sonora salvo la propia voz.
Su finalidad es el lucimiento individual o el rondar a una moza o mozas concretas	Su finalidad consiste en participar en un rito que se considera de obligado cumplimiento por ser hijo del pueblo y encontrarse en una determinada edad o condición en relación con la ronda concreta (solteros, quintos, pastores, etc.). Acaba siempre con una petición de aguinaldo para hacer una merienda.
La participación es voluntaria	La participación en las mismas es casi obligada con independencia de la calidad de cada cual como cantor
DESDE EL PUNTO DE VISTA MUSICAL	
	En la interpretación de este tipo de rondas aparecen con frecuencia las formas antifonales y responsoriales.
Predominan los sistemas melódicos modales cromatizados y los tonales.	Hay un gran predominio de sistemas melódicos modales diatónicos, aunque los cromatizados también están presentes.

Ilustración 30. Comparativa entre las características principales de las rondas individuales y de las colectivas, según Pérez Trascasa. Elaboración propia.

Dentro de las rondas “colectivas” se pueden englobar a casi todos los cantos petitorios interpretados en el ciclo navideño, en la fiesta de las Águedas, en la entrada de marzo y mayo, en San Juan, etc. Al tener este tipo de ubicación temporal en el ciclo del año serán descritas en el capítulo séptimo de esta investigación. También aquellas rondas vinculadas a las bodas o a los quintos van a ir dispuestas en los apartados correspondientes. Si obviamos estos casos puntuales, todas las demás rondas serán estudiadas en este capítulo.

Desde el punto de vista musical podemos destacar la riqueza melódica inmersa en este tipo de tonadas -en contraposición a lo que ocurre con el género narrativo visto en el capítulo anterior- ya que tanto la melodía como el texto tienen una importancia primordial. El lirismo y la emotividad que impregnan estos cantos permiten transmitir la añoranza, el dramatismo, la alegría o los sentimientos amorosos de una manera sublime. Por lo tanto, “ronda” no alude siempre a la función, sino también al carácter y al contenido.

La dualidad temática predicha nos lleva a diferenciar aquellos cantos que tienen la funcionalidad específica de rondar a la amada y otros que se interpretan “gratuitamente”, simplemente por necesidad de expansionar el ánimo o de expresar un sentimiento.

Los instrumentos más concurridos como acompañantes de estas tonadas son la pandereta, el pandero y los idiófonos o de percusión, pero también se utilizan otros específicos que además tienen la segunda función de preludiar o interludiar los cantos. Entre ellos contamos con la agrupación instrumental denominada “rondalla” –en Ávila, Soria y Segovia-, la gaita de fole –en tierras zamoranas-, la flauta y tamboril –en León y Salamanca- o el acordeón –en la localidad soriana de Almajano-.

Por último, debemos destacar un tipo de ronda que contiene unas características peculiares y que se interpretan en la zona castellano-leonesa objeto de estudio. Se trata de las “alboradas” –también conocidas como “alboreadas” o “alboriadas”- o serenatas que se cantaban al amanecer para despertar a los vecinos o a las mozas en los días de fiesta o para ir al campo a realizar trabajos o faenas colectivas. La funcionalidad predicha no tiene nada que ver con las alboradas “dedicadas a los Santos o a Cristo con pleno carácter profesional³¹¹” que se cantan en algunas localidades y con las que sólo se comparte el momento de interpretación: al alba. Tras una escucha detallada de los testimonios recogidos en el trabajo de campo realizado por nuestros recopiladores comprobamos que sólo en las provincias de León y Zamora describen ciertas características sobre este tipo especial de rondas. En ambas los informantes insisten en cantar “alboradas” siempre con el tamborilero o gaitero –respectivamente- como acompañantes de los mozos cantores.

Todas estas costumbres que fueron llamadas un día “rondas” siguen perviviendo en la memoria de los intérpretes con bastante asentamiento al ser un género que fue muy importante en sus vidas por lo que supuso tanto a nivel social como personal. Hemos comprobado que en todas ellas intervienen componentes amorosos, lúdicos, de rivalidad, de burla, etc.³¹², y se va a reflejar en las rondas –tanto las “individuales” como las “colectivas” exentas de una adscripción temporal- compiladas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián, las

³¹¹ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.*, p.181.

³¹² Sólo en parte de las rondas llamadas “colectivas” se atisba un elemento ritual, del que no nos vamos a hacer eco en estos momentos.

cuales van a ser reorganizadas en dos grandes grupos dependiendo de la temática adscrita a cada una de ellas.

6.2.1. RONDAS CON TEMÁTICA AMOROSA Y DE CORTEJO

Sección I. Estructuras simples (números 325 al 358)

Comenzamos esta sección con aquellas piezas que contienen un texto seriado o estrofas sueltas, sin estribillo. Las más características o las más frecuentes dentro de la compilación realizada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián se sitúan en el encabezamiento del bloque y el resto llevan implícito el criterio de ordenación establecido en el capítulo tercero de esta investigación.

- “Los sacramentos de amor” (números 325 al 328) y “Los mandamientos de amor” (números 329 al 331)

Englobamos estas dos tonadas porque comparten las mismas características tanto musicales como literarias. Son piezas muy difundidas y cantadas por todo el país, de las que encontramos variantes y versiones en prácticamente todos los cancioneros de música tradicional.

Si atendemos al texto podemos comprobar cómo lo profano y lo religioso se unen como pretexto de rondar a la amada y bajo la funcionalidad del aprendizaje de los sacramentos y mandamientos. “No se sabría muy bien decir si es una sacralización del amor “profano” o una profanación de los textos que se aprendían como “sagrados” en el recitado del catecismo”³¹³. Todo el desarrollo literario se basa en cuartetas octosilábicas con las que el rondador va declarando su amor siguiendo los parámetros de los sacramentos o los mandamientos sagrados con los que encabeza su alegato.

En líneas generales estos cantos se mueven en sonoridades tonales que van acordes con la propia composición literaria, pero nos encontramos casos donde se emplean melodías más vetustas como los sacramentos de Peñalba de San Esteban (número 325) donde comprobamos que el decurso melódico –en La modal- es idéntico al usado en las rondas que se cantan en Navidad en la misma localidad (números 582 y 583) o, incluso, contamos con otros dos casos en Nuez de Aliste (números 329 y 330) que concluyen en una sonoridad modal sobre Mi tras desarrollar previamente un comportamiento más propio de la tonalidad que de la modalidad. Además, podemos añadir que estamos ante un caso de recreación instantánea porque tras interpretar la pieza 330 volvieron a cantarla seguros de que era la misma y se puede comprobar que –dentro de que son variantes- la tonada 329 presenta aspectos musicales más sencillos que su predecesora, de ahí el planteamiento de ordenación seguido.

Contamos con otra muestra de variantes interpretadas en Peñahorada (números 326 y 327) que difieren en pequeños giros melódicos ya que el polirritmo sucesivo en el que se desarrollan permanece inalterable.

Por último, en la tonada de Fuentearmegil (número 331) hay un equívoco textual –en la segunda estrofa- entre mandamientos y sacramentos, lo que hace sospechar que esta misma melodía se use también para cantar “Los sacramentos de amor”.

³¹³ Manzano, M. (2001a). *Op. Cit.* p.305.

- “Obras de misericordia” (números 332-333)

Las dos versiones de esta pieza enumerativa sólo contienen la primera estrofa del desarrollo propio de la pieza, que debería describir las siete obras espirituales y las siete corporales. Se puede aplicar lo descrito en las piezas previas en referencia a las espirituales, donde se mezcla lo religioso y lo profano.

La ronda de Rejas de San Esteban (número 332) presenta una sonoridad arquetípica del modo de Mi cromatizado y un ámbito de sexta y la de Fuentearmegil (número 333) recupera la línea melódica tonal mayor de “Los mandamientos de amor” (número 331) recopilados en la misma localidad. Este hecho permite corroborar el uso de una misma melodía para aplicar diferentes textos que conlleven una misma mensura poética –en este caso, la cuarteta octosilábica-.

- “Aquí que no pega el aire” (números 334-335)

Nos encontramos ante dos variantes interpretadas –ambas- por dos cantores que alternan estrofas de un modo responsorial. Se acompañan por una botella de cristal friccionada por una cuchara, castañuelas y un almirez.

Las melodías comparten la misma sonoridad modal sobre Mi pero la número 334 lleva el segundo grado inestable y abarca un ámbito de quinta y en la posterior se añade la inestabilidad sobre el sexto grado y amplía el ámbito a una sexta. Respecto al ritmo, se pueden observar las discrepancias –sobre todo al principio- en las figuraciones y agrupaciones rítmicas aunque la número 335 es donde más asienta el ritmo característico de esta ronda.

Por último debemos señalar el añadido textual en la número 334, que viene encabezado con el código [BU/MTCL/01/25]. Se corresponde con la ronda de desafío recogida en la colección *La música tradicional de Castilla y León* y que no ha sido transcrita porque comparte la misma línea melódica que la numerada como 334. En el texto se describen las terribles amenazas que se proporcionan los cantores ante los devaneos del amor.

- “Si quieres que te quiera” (números 336-337)

Estas dos tonadas comparten un texto comodín³¹⁴ de ronda en una mensura poética también habitual en este género: la seguidilla. Son versiones porque desde el punto de vista melódico no pertenecen al mismo tipo aunque la sonoridad del modo de Mi se presenta en ambas – diatónico en la número 336 y con el segundo grado inestable en la 337-.

- “Una noche temerosa” (números 338-339)

A esta pieza se la conoce también como “El jilguerillo” o “El jilguero” y es una ronda “de primavera” de Palazuelo de las Cuevas porque en este pueblo dicen “que cada época tenía sus canciones”³¹⁵. Así, en verano se interpretaba “La segadora”³¹⁶ y en invierno “Por esta calle me

³¹⁴ En las normas de titulación establecidas en la introducción se concretaba que en tonadas con estructura simple se usa el primer verso de la cuarteta como título. La tonada número 337 recoge estrofas comodines en el canto de rondas, por lo que si la cantora hubiera comenzado a interpretar otra cuarteta el título sería otro. Esto implica la dificultad con la que nos encontramos a la hora de buscar variantes y versiones melódicas.

³¹⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Palazuelo de las Cuevas (Zamora) el 10 de marzo de 1994.

voy” (número 353). Se cantaban por la calle acompañados de la gaita de fole, instrumento que acompaña a la segunda variante cifrada como 339.

Ambas comparten un ámbito melódico de sexta y una sonoridad modal sobre Mi pero en las partituras se puede comprobar la evolución entre ambas en cuanto a ciertos grados del sistema melódico que se ven alterados o en un estado de inestabilidad. Así, en la pieza número 338 el tercer grado del sistema se comporta de un modo ambiguo y en la posterior (número 339) ya asienta su cromatización añadiendo también el segundo grado en cuanto a la alteración ascendente fija que conlleva.

- Varias rondas con estructura simple en sonoridad modal (números 340 al 353)

En este grupo englobamos aquellas piezas que aún mantienen sonoridades y comportamientos vetustos y arcaicos. Siguiendo el orden propuesto computamos diez rondas en modo de Mi (números 340 al 349), de las cuales las cuatro que encabezan el bloque son diatónicas y con ámbitos que abarcan desde la quinta a la séptima, y el resto presentan inestabilidades y cromatizaciones sobre diferentes grados que muestran una evolución hacia otra sonoridad, lo que se ve reflejado, a su vez, en la amplitud de ámbitos llegando hasta la octava en el desarrollo. Dos son las rondas cantadas en modo de La (números 350 y 351), la primera en estado “puro” o natural y la segunda con el tercer grado cromatizado. El ámbito de desarrollo melódico en ambas es de sexta, propio de este ambiente sonoro. Por último, la utilización del modo de Sol en un ámbito de quinta (número 352) y del modo de Do en uno de sexta (número 353) cierra este conjunto de canciones.

Otras características generales dignas de reseñar.

Vamos a centrarnos ahora en otras características peculiares de algunas de las rondas. Desde el punto de vista funcional destacamos “Peladina, Peladina” (número 340) y “Levántate morenita” (número 341) que se usan como “alboradas”, es decir, sirven para despertar al vecindario en días festivos o en jornadas de trabajo colectivo. La segunda lleva implícito este cometido en el propio texto, sin embargo, de “Peladina, Peladina” sabemos su uso por los testimonios de los intérpretes ya que en el aspecto literario no hay asomo de tal utilidad, incluso, en la segunda estrofa, integran una cuarteta correspondiente a canciones de quintos.

En la música popular de tradición oral hay cierto componente de improvisación en el sentido de adaptación entre el texto y la música. Si cantan más sílabas que las correspondientes a una mensura poética prefijada no supone ningún problema para los intérpretes porque son capaces de adaptarlo con duplicaciones rítmicas y la tonada no varía. Este caso se puede apreciar en “La primera entrada” (número 343), donde la estructura estrófica mensural se desarrolla en seguidilla o versos de siete y cinco sílabas. La primera cuarteta la forman la sucesión de versos de siete, seis, siete y seis sílabas, en la segunda siete, seis, siete y cinco sílabas y en la tercera ya asienta la sucesión propia de la seguidilla –aunque en la quinta se vuelve a usar la misma combinación que en la primera-.

Otro aspecto reseñable lo encontramos en “Amor mío no me lleves” (número 348), donde se ve reflejado la cantidad de textos de recambio que un cantor tiene en su cabeza. Ya hemos señalado con anterioridad el intercambio de cuartetos que un intérprete usa con diferentes

³¹⁶ Esta ronda se cantaba siempre mientras se segaba por lo que se encuentra insertada en los cantos de trabajo bajo la titulación “Segadora, qué bien siegas” (número 522).

melodías, fruto del empleo de la cuarteta octosilábica y la seguidilla como mensuras poéticas preferentes. Pues bien, si nos centramos en el texto de esta ronda podemos comprobar que en la estrofa séptima, octava y novena ya se “despiden” pero siguen cantando según van recordando más textos.

Por último, cuando una canción es acompañada por un instrumento no afinado desde el punto de vista temperado muchas veces se entonan ciertos sonidos ajenos a la sonoridad propia de la tonada. Este caso ocurre en “A tu puerta, a tu puerta” (número 353), desarrollada en una sonoridad modal sobre Do pero con un Re bemol propio de la escala usada por la gaita de fole alistana con la que se interpreta.

- Otras rondas con estructura simple en sonoridad tonal (números 354 al 358)

Las cinco canciones circunscritas en esta sección se cantan en sonoridad tonal mayor pero los ámbitos de desarrollo –de quinta a séptima- son más propios del mundo modal. Aun así, si se entonan las melodías se comprueba que los rasgos tonales son claros. Todas concluyen con la fundamental del sistema excepto en “El zapato tengo roto” (número 358) que reposa finalmente sobre el tercer grado.

En la localidad burgalesa de Mahamud califican a las rondas “Coloradita, ¿cómo no sales?” (número 354) y “Los cordones que tú me dabas” (número 355) como rondas “callejeras” para concretar la ubicación o el lugar concreto donde debían ser interpretadas.

Terminamos este descriptivo con un caso –ya observado con anterioridad- de utilización de una misma melodía para cantar tonadas diferentes. Se trata de la ronda de Serranillos titulada “Desde la otra puerta aquí” (número 356), que utiliza el mismo tipo melódico que “Los sacramentos de amor” de Navalmoral de la Sierra (número 328). Las dos son localidades serranas abulenses que distan veinticuatro kilómetros entre sí, por lo que la intercambiabilidad es tan viable que queda demostrada con esta comparativa.

Tipo II. Estructuras compuestas (números 359 al 388)

En este apartado clasificatorio se incluyen las rondas formadas por estrofa y estribillo –sea imbricado o no y de mayor o menor longitud-. Siguiendo el planteamiento de la sección previa comenzaremos por los tipos melódicos que más versiones o variantes dispongan para continuar con las que se presentan de manera individual.

- “Esta calle la rondan los mozos” (números 359-360)

Seleccionamos dos versiones zamoranas inmersas en la misma sonoridad modal de Mi aunque con diferencias apreciables. La que encabeza la ordenación sólo utiliza un ámbito de sexta para su desarrollo y presenta inestabilidades sobre el segundo y tercer grado del sistema mientras que en la segunda se amplía este ámbito hasta una novena, no siendo una característica propia de este ambiente sonoro. Realmente en la tonada se produce una mixtura sonora entre la tonalidad menor y la modalidad de Mi con la que acaba. Estos casos son muy comunes en la tradición oral en la que estamos inmersos y se deben al contexto que los intérpretes tienen en la cabeza. Estos siguen influenciados por la práctica modal y en ocasiones –como el hecho que nos ocupa- en una melodía “moderna” cambian el final por un contexto propio de las sonoridades más vetustas.

También hay que pararse a comparar el estribillo. En la primera versión se usa una cuarteta completa pero en la segunda se conforman con un solo verso que podría considerarse más un

añadido o jitanjáfila que un estribillo en sí. Asimismo es muy peculiar el modo de interpretación responsorial que se produce en el estribillo de la numerada como 359. El asentamiento del contexto literario sobre “Esta calle la rondan los mozos” lo interpretan los hombres y el resto las mujeres.

- “En el jardín de la hierbabuena” (números 361-362)

Esta tonada de ronda presenta un destacado lirismo, sobre todo en lo que al desarrollo melódico y a la interpretación se refiere. Está muy asentada en Zamora –todo zamorano la conoce- pero los dos casos compilados por nuestros recopiladores provienen de Salamanca y Ávila.

Desde el punto de vista musical hemos vinculado la primera variante con un comportamiento un tanto atípico del modo de Mi -sobre todo en referencia al ámbito melódico de octava abarcado- y la segunda queda adscrita a la sonoridad menor tonal, pero hemos de concretar que esta sonoridad sólo se produce en la cadencia final ya que el desarrollo melódico previo es exactamente igual al de la tonada anterior descrita. Volvemos otra vez a encontrar esa mixtura sonora que ya referenciábamos en “Esta calle la rondan los mozos” (número 360).

- “En el balcón de mi dama” y “Al balcón de mi dama” (números 363-364)

Dos vetustas versiones de esta preciosa tonada lírica fueron compiladas en León y Zamora. Sus perfiles melódicos les alejan en el tiempo pero se reafirma su cualidad de “versión” al utilizar un estribillo prácticamente idéntico en lo que a desarrollo literario se refiere. También comparten la sonoridad modal aunque “En el balcón de mi dama” (número 363) se fundamenta en la nota La como base del sistema y en “Al balcón de mi dama” (número 364) es el Do el que sirve de soporte melódico. Los ámbitos son muy estrechos –de cuarta y quinta respectivamente- pero el resultado que se obtiene con el empleo de tan pocos sonidos es espectacular³¹⁷.

- “Que soy marinero” y “Yo soy marinero” (números 365-366)

En este caso podemos comprobar que si entonamos las canciones se puede reconocer el mismo tipo melódico por lo que estamos ante dos variantes. Ambas utilizan la sonoridad menor tonal como base del sistema pero en “Que soy marinero” (número 365) volvemos a vislumbrar esa mixtura sonora –ya descrita con anterioridad- al producirse un cambio en el comportamiento melódico del estribillo, cuya base se centra en la modalidad sobre La.

- “Échala un ringurrango” y “A ese mandil” (números 367-368)

A esta tonada también se le conoce como “El mandilillo” o “Ringurrango” y está llena de palabras con doble sentido en el desarrollo textual, comenzando por el propio vocablo que da título a esta ronda, “ringurrango”, que se forma por la repetición estilística de sonidos y es un caso de eufemismo con una clara connotación sexual³¹⁸.

³¹⁷ Cuando encontramos tonadas con ámbitos tan estrechos suelen ser protomelodías o estructuras arquetípicas recitativas pero en estos dos casos hay un desarrollo melódico muy bien resuelto.

³¹⁸ Masera, M. (2002). *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul, p.80.

La primera versión es cantada por un hombre que pone en práctica la moda de cantar “cosas de asturianos” en una sonoridad tonal mayor. La segunda, sin embargo, es interpretada por un coro de jubilados de Serranillos que ralentiza mucho su aire original y se la conoce como ronda “de primavera” porque, igual que ocurría en la localidad zamorana de Palazuelo de las Cuevas, tenían organizadas las rondas por las estaciones anuales en las que se debían cantar.

- Varias rondas con estructura compuesta en sonoridad modal (números 369 al 381)

En esta agrupación de tonadas rondeñas con estribillo el modo de Mi es el que más presencia tiene en cuanto a sistema melódico empleado. Son siete piezas cuyo ámbito de desarrollo va desde una sexta hasta la octava y, excepto las dos primeras rondas, todas presentan inestabilidades en alguno de los grados característicos del propio sistema modal. El modo de La se desarrolla en las tonadas numeradas como 376, 377 y 378, pero se encuentra en un estadio de evolución manifestado por la cromatización del séptimo grado que nos hace ya pensar en la tonalidad menor. Además, en la tercera se añade la inestabilidad sobre el tercer grado del sistema. También comparten el mismo ambiente modal sobre La las rondas de Villaseco del Pan y Pobladura de Aliste tituladas como “(la la la la, la la le lo)” (número 379) – conocida como ronda “de Codesal”- y “Olé por entrar” (número 380) pero, en este caso, se acompañan por una gaita de fole que presenta sonidos neutros³¹⁹ en ciertos grados de su escala, hecho que se ve reflejado en las inestabilidades y cromatizaciones que se producen sobre el tercer y séptimo grado respectivamente. Por último, es el modo de Do el que cierra este conjunto de rondas vetustas. Se presenta en “Ay la mar, ay la arena” (número 381) con un ámbito de sexta muy adecuado para el ambiente sonoro que proporciona.

En esta sección contamos con otros dos casos de alboradas o rondas interpretadas al alba. La primera fue recogida en Fresno de la Ribera bajo el título de “Levántate, que ya es de día” (número 369). Si retomamos la pieza “Levántate morenita” (número 341) y comparamos ambas se puede verificar que son dos variantes, aunque en esta última se ha usado un estribillo imbricado en la estrofa completo mientras que en la que se estructura siguiendo una formulación simple sólo se añade la muletilla “levántate” como coletilla final de recordatorio funcional. La segunda alborada –“Trigueña del alma mía” (número 374)- se recopiló en Retortillo y sólo podemos justificar su cometido por los testimonios del propio intérprete porque el texto no refleja la función predicha³²⁰.

En muchas ocasiones los intérpretes –sobre todo pandereteras- empleaban otros géneros y los adaptaban al baile. Solían hacerlo como necesidad funcional, es decir, si los bailarines no tenían ganas de que el mejor evento semanal finalizara, el músico popular debía seguir cantando y/o tocando para mantenerlos contentos. De esta manera, si las tonadas bailables se agotaban de la memoria podían hacer uso de textos de recambio de otras piezas o cambiar el carácter de otro género y convertirlo enailable. Este último recurso es el que utilizan en

³¹⁹ Recordamos que son sonidos no afinados desde el punto de vista temperado.

³²⁰ En la grabación realizada en Retortillo (Salamanca) el 30 diciembre 1986, Antonio Feijó Calderón –“Tío Frejón”- canta esta alborada pero previamente la interpreta con flauta y tamboril acompañado por Julián Martín con las castañuelas. Creemos que “Trigueña del alma mía” es una adaptación vocal de una alborada instrumental muy propias en la zona de recopilación.

Sosas de Laciaña con la pieza “Debajo del puente” (número 372), que fue recogida como rondeña pero también puede ser un baile corrido.

- Otras rondas con estructura compuesta en sonoridad tonal (números 382 al 385)

El emplazamiento seguido en las cuatro rondas que conforman este bloque viene derivado de las diferentes manifestaciones del sistema melódico tonal. En primer lugar, computamos dos piezas en menor con ámbitos de desarrollo de octava y novena respectivamente, pero debemos puntualizar que en “María, María” (número 382) aún se reconocen ciertos rasgos de la sonoridad modal anterior como el perfil melódico genérico y la inexistencia del séptimo grado.

Por otro lado, las tonadas “Morena mía, qué guapa eres” (número 384) y “Anda resalada” (número 385) se perfilan en un comportamiento tonal mayor. El primer ejemplo es una jota de ronda ralentizada porque es interpretada por un coro de jubilados –en este caso todos son mujeres- y finaliza en un tercer grado del sistema sobre un ámbito de séptima y en el segundo se puede comprobar cómo comienzan a cantar por el estribillo, que es lo que tienen más asentado en la memoria y sirve a los intérpretes como arranque para el recuerdo de las estrofas. Esta pieza –“Anda resalada”- está muy difundida por tierras norteñas y en ocasiones se interpreta como canción de baile.

- Estribillos sueltos (números 386-387)

Hemos ubicado dos estribillos sueltos al final de este segundo tipo estructural de las rondas para insistir en los problemas que implica que un determinado repertorio se base en la oralidad y tenga la memoria como soporte. Todos sabemos que la memoria es muy vulnerable y con estos dos ejemplos justificamos la falta de retentiva puntual a la hora de cantar una canción. Cuando se realiza trabajo de campo los intérpretes quieren transmitir todo lo que conocen y si en una tonada tienen dudas comienzan por el estribillo –como ya hemos comentado en referencia a la pieza previa “Anda resalada” (número 385)- enlazándolo posteriormente con las estrofas. En estos casos no consiguieron recordar las coplas y se grabaron sólo los estribillos.

Tipo III. Estructuras especiales de interpretación de los versos (números 388 al 405).

Hemos establecido esta tercera sección debido a las peculiaridades que se dan en algunas rondas en cuanto al modo de interpretación de las coplas o estrofas. Ya nos hicimos eco de esta circunstancia en las jotas que utilizan esta misma consecución textual y que describimos en el capítulo cuarto de la presente investigación³²¹, pero en este caso, además de jotas registramos seguidillas y coplas con la funcionalidad de servir como rondas, como se puede comprobar en los textos de las mismas. Quedan integradas en este bloque aquellas tonadas que comienzan por la interpretación del segundo verso de la estrofa siguiendo, o no, la estructura de la llamada jota “de estilo” aragonesa que se estructura siguiendo la consecución de los versos del siguiente modo: b a b c d d a.

La mayoría de estas rondas compiladas son tonales y llevan un acompañamiento rondallístico - característica que las hace formar parte del repertorio más “moderno” de este tipo de piezas- y pertenecen a las provincias de Ávila, Segovia y Soria. Con estos datos se puede corroborar la

³²¹ Véase jotas, tipo III: estructuras especiales de interpretación de los versos.

influencia de zonas fronterizas en los repertorios porque los lugares donde se interpretan las rondas de la manera expuesta son Castilla la Mancha y Aragón.

Las nomenclaturas con las que los informantes reconocen este tipo de rondas han sido recogidas en el trabajo de campo llevado a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. Son nombres más concretos que los especificados en este apartado a nivel general y sólo se registran en Ávila dos denominaciones: “jota verata”³²² (número 409) y “jota del cruzao” (número 414).

Por último, debemos especificar que también en esta sección se van a diferenciar dos grupos: las rondas que siguen una estructura simple y aquellas que se conforman bajo la unión de estrofa y estribillo y, al no existir variantes ni versiones de las tonadas interpretadas se hará un balance general sobre las características más destacadas.

- Varias rondas simples con estructuras textuales especiales (números 388 al 405)

Inician esta subsección dos tonadas leonesas que por la sonoridad en las que están inmersas – modo de Mi- y el ámbito abarcado en el desarrollo melódico –de sexta- puede extrañar su ubicación, pero si hacemos una lectura atenta de la partitura comprobamos el uso de las estructuras literarias especiales que hemos detallado. “Las dos hermanitas duermen” (número 388) sigue la forma b a b c d d a de un modo íntegro pero en “A la puerta de la Iglesia” (número 389) se modifica el comienzo al repetir el primer inciso textual, conformando una nueva consecución literaria que sigue los siguientes parámetros: a a b c d d a.

En las piezas restantes se pueden percibir los rasgos identificativos consensuados previamente, es decir, la mayor parte se acompañan por una rondalla³²³ –por lo que el sistema melódico debe ser tonal- y se recopilan en localidades de Ávila, Segovia o Soria. Aunque suelen ser cantadas de un modo individual también hemos podido comprobar que en algunas ocasiones se juntan los hombres o las mujeres y cantan al unísono.

Respecto a la estructura literaria, que es el basamento de estas rondas, insertamos una tabla que permite observar comparativamente el criterio seguido por los cantores a la hora de colocar los versos para completar la estrofa.

³²² En Ávila los intérpretes distinguen dos tipos de jota: la jota y la jota verata, una “más lenta” y la otra “más brava” (información obtenida del programa de Burgohondo grabado el 11-12-1985). De esta última detallan que “la música es muy parecida a la manchega varía de un pueblo a otro aunque estén muy cerca” y clarifican que “las jotas veratas, así llamadas, seguramente, por influencia de la comarca de La Vera, de Extremadura” (datos conseguidos en la grabación de Villarejo del Valle realizada el 12-02-1986).

³²³ Exceptuamos la ronda compilada en Narros (número 398) -que se ve acompañada por un acordeón pésimamente tocado- y la de Zarzuela del Monte (nº 399) que la entona un hombre, a la par que tañe la guitarra, y en los interludios es la dulzaina quien abarca todo el protagonismo.

NÚMERO	ESTRUCTURA	NÚMERO	ESTRUCTURA	NÚMERO	ESTRUCTURA
388	b a b c d d a	394	b a b c d d a	400	b a b c d d a a b a c d d a
389	a a b c d d a	395	b a b c d d a	401	b a b c d d a
390	b a b c d d a	396	m a b c d d a	402	a a b c d d a a a b c d d c
391	b a b c d d a a a b c d c d	397	b a b c d d a	403	b a b c d d a
392	b a b c d d a	398	b a b c d d a a a b c d d a	404	b a b c d d a a a b c d d a
393	b a b c d d	399	b a b c d d a	405	b b / b a b a b / b a b c d

Ilustración 31. Tabla comparativa que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temática amorosa y de cortejo sin estribillo. Elaboración propia.

Como se puede comprobar, en todas las rondas se interpretan seis versos por estrofa excepto en la seguidilla que se transcribe como número 405. La mensura poética es de cuarteta octosilábica pero duplican algún verso a fin de completar este modo interpretativo tan característico. La estructura predominante es la llamada “de estilo” que ya ha sido expuesto con anterioridad pero, en ocasiones, los músicos populares duplican el primer verso (a a b c d d a) o priorizan el uso de una muletilla –que por tierras abulenses suele ser “Ay, lerele, lere, lere”- como antecedente de la cuarteta (m a b c d d a). En la tabla se suceden dos líneas estructurales en algunas de las rondas debido al uso de dos fórmulas melódicas dentro de la misma tonada, usando la primera para las coplas impares y la segunda para las pares³²⁴. Sólo se aparta de esta norma la tonada “Viva la gente templada” (nº 398) donde aplican el cambio estructural planteado a la primera y segunda estrofa respectivamente.

Una última observación nos lleva otra vez a vislumbrar ciertos comportamientos que no se corresponden con el modo natural de “creación” vinculado a este tipo de tonadas. Así, la improvisación popular se manifiesta en ejemplos como “Esta es la jota de arriba” (número 400) donde se añade un nuevo verso a la cuarteta octosilábica en la melodía segunda, o en “Todos los ojos azules” (número 401) que conlleva el mismo procedimiento en su primera estrofa. En ambos casos la estructura es b a b c d d e, pero no se suscribe de esta manera en la tabla previa debido a que es un comportamientos puntual que sólo atañe a esa primera interpretación de la melodía segunda en la pieza 400, o a la primera y cuarta estrofa en el caso de la ronda 401.

La seguidilla rondeña “Si quieres que te cante” (número 405) amplía mucho más la concepción de creación mediante la repetición de incisos textuales, llegando a cantar doce versos a partir

³²⁴ Véase las tonadas numeradas como 391, 400 y 404. En “Esta noche rondo yo” (número 402) son tres las melodías que se van intercalando en el desarrollo de la ronda y los intérpretes siguen la primera estructura de la tabla para cantar las melodías 1 y 2, y la segunda para la melodía 3.

de la sucesión de los cuatro de siete, cinco, siete y cinco sílabas que forman la forma poética también denominada seguidilla.

- Varias rondas compuestas con estructuras textuales especiales (números 406 al 414)

Las nueve tonadas adscritas en este subgrupo presentan el estribillo imbricado en la estrofa y sus características musicales coinciden con las rondallísticas de estructura simple analizadas en el punto anterior, pero ahora Valladolid se une en la ubicación geográfica de desarrollo.

En la formulación poética se vuelven a repetir las repeticiones de versos y la variabilidad de colocación, por lo que hemos creído conveniente el adjuntar otra tabla que describa el comportamiento de las estrofas en las rondas con estribillo.

NÚMERO	ESTRUCTURA	NÚMERO	ESTRUCTURA	NÚMERO	ESTRUCTURA
406	b a b c d d a	409	b a b c d a	412	a a b c d d a'
407	b a b c d c d	410	b a b c d d a	413	b a b c d
408	b a b c d m d	411	b a b c d d a	414	a a b c d d a' m a b c d d a

Ilustración 32. Tabla comparativa que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temática amorosa y de cortejo con estribillo. Elaboración propia.

En la ronda “Cuando la luna cubre” (número 406) se produce el mismo comportamiento que el descrito en las tonadas numeradas como 400 y 401, donde únicamente la primera estrofa lleva la siguiente forma poética: b a b c d d e, pero en las siguientes ya centra la ordenación propia del estilo aragonés. Las dos piezas siguientes son variantes de un mismo tipo melódico y el desarrollo estructural difiere del común por la repetición del tercer y cuarto verso al final en “Desde que te quiero” (número 407), y la sustitución de ese tercer verso reiterado por la jitanjáfora “y arriba paloma y sube” en “Cada vez que te veo” (número 408). Siguiendo el recorrido analítico podemos comprobar como la ronda siguiente (número 409) y la titulada “Esta mañana bajé a tu huerto” (número 413) contemplan sólo seis y cinco versos respectivamente como base poética. Por último, si observamos la estructura de las canciones 412 y la melodía 1 de la 414 podemos corroborar la coincidencia en el quehacer estructural y en concluir la tonada con la repetición del primer inciso poético pero con cierta variabilidad³²⁵.

Tipo IV. Varias tonadas de ronda formando una suite (números 415 al 422)

En este caso se han seleccionado tres ejemplos de agrupaciones melódicas que forman una sola pieza en cuanto a la interpretación. Todos son abulenses, concretamente de la vertiente sur de la Sierra de Gredos, y fueron recogidos en Navalmoral de la Sierra y en Piedralaves.

Estas célebres rondas-suite podían estar constituídas por dos tiempos o por tres. “La más usual en el Valle del Alberche y en el del Tiétar, es aquella formada por las seguidillas y jota

³²⁵ Se cambian palabras de la siguiente manera: en el caso de la ronda número 412 cambia de “Ay, qué jota más bonita” a “ay, qué cosa más bonita” y en la 414 el verso “Adiós sueño de mi vida” se varía convirtiéndolo en “adiós prenda de mi vida”

(estructura que se repite en otras provincias de la Meseta Sur: Madrid, Guadalajara, Toledo...) aunque no es extraño que se acompañe del conocido Romance, con largos sostenidos en los que el cantor se luce personalmente y que en el Valle del Alberche ha mantenido su tonada en los conocidos "Sacramentos" de la ronda burgueña mientras que otras como la de Piedralaves, Casavieja y Mijares³²⁶ usan interesantes versiones del romancero hispánico: "Las señas del esposo" o "Amnón y Tamar" por citar algunos, junto con cantos religiosos como "El Arado" o incluso conocidos versos de Lope de Vega (variantes populares de sus Rimas Sacras publicadas en 1614)³²⁷. Estos comportamientos tan característicos de la zona serrana de Ávila se pueden aplicar a las tres "rondas" compiladas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián.

- "Ronda de enamorados" (números 415 al 418)

En Piedralaves -y en pueblos colindantes serranos- se interpreta esta ronda suite tripartita ininterrumpida formada por romance, jota y seguidilla³²⁸. Encabeza el desarrollo el romance titulado "Los azotes" (número 415) y se canta sobre el texto "Coronado está el cordero" que relata la coronación de espinas y el azotamiento sufrido por Cristo y forma parte de la tercera Pasión de Cristo de Lope de Vega. Este es un caso de género "mixto" en cuanto a contenido porque se mezclan los elementos religiosos y los profanos al interpretarse un romance religioso en una ronda de enamorados. La fórmula poética sobre la que se basa la narración se forma mediante tercetas octosilábicas que se encadenan unas con otras³²⁹. Desde el punto de vista melódico se entona una melodía "afandangada"³³⁰ en una sonoridad modal sobre Mi con el tercer y sexto grados inestables y con un acompañamiento armónico que no sigue el esquema básico del conocido fandango andaluz.

Al romance le sigue la jota "Mañana por la mañana", que es recogida de dos maneras diferentes (números 416 y 417). La melodía de la primera versión se desarrolla en un modo de La con el tercer grado cromatizado y ámbito de sexta –aunque su acompañamiento rondallístico es tonal- y la segunda ya se encuentra más asentada en el mundo sonoro tonal mayor. En referencia a la mensura poética se vuelven a apreciar los mismos comportamientos que las rondas "de estilo" caracterizadas en el tercer tipo de este bloque rondeño. La pieza número 416 se forma sobre seis versos con repetición de los dos últimos de la cuarteta octosilábica (a b c d c d) y la número 417 utiliza la formación típica de siete versos, que varían el primero en las estrofas pares (a a b c d d a) o impares (m a b c d d a).

³²⁶ La transcripción de esta ronda de Mijares se encuentra en la siguiente publicación:

Díaz, L. y Manzano, M. (1989). *Cancionero popular de Castilla y León*. Vol. II. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, pp.22-27.

³²⁷ Peso Taranco, C. del (2003). "Aproximación a las rondas del sur de la provincia de Ávila. La ronda de Naval Moral de la Sierra" en *Revista de Folklore*, número 265. Valladolid: Caja España, pp.10-15.

³²⁸ En la *Magna Antología del folklore musical de España* (1971). Madrid: Hispavox, Disco 1, pista 1, García Matos recoge una variante de esta ronda que concluye con una jota final que se interpreta tras la seguidilla, convirtiéndose en una ronda-suite de cuatro tiempos.

³²⁹ El último verso de la terceta se convierte en el primero de la siguiente.

³³⁰ Díaz, L. y Manzano, M. (1989). *Op. Cit.* Vol. I, p.90.

El ciclo se cierra con la seguidilla “A decírtelo he venido” (número 418) que se canta con dos melodías para las coplas impares o pares. La mensura poética de seguidilla y el esquema estructural (b a b c d) es el característico de este género bailable pero es interpretado en un estilo tradicional serrano propio de esta zona abulense.

- “El retrato “ (número 419) y “Con aire de seguidillas” (número 420)

La denominación genérica de esta suite es “El retrato” pero en Navalmoral de la Sierra se forma con una seguidilla y una jota tonales mayores interpretadas interrumpidamente. En “El retrato” (número 419) se describen al detalle las facciones corporales de la dama a la que se ronda en un tono discretamente erótico y bajo la alegre línea melódica de la seguidilla. En la última copla se declara cómo debe acabar la ronda, al cantar “y ahora va una jota de despedida” cuyo texto es un descriptivo de lo relatado en la seguidilla previa.

- “Seguidillas de ronda” (número 421) y “Eres como el sol de hermosa” (número 422)

Comparten todas las características musicales y estructurales expuestas en los dos números previos porque son variantes recogidas en la misma localidad pero los textos que acompañan a la seguidilla y a la jota son diferentes.

6.2.2. RONDAS CON OTRAS TEMÁTICAS

En esta sección se engloban aquellas rondas que no tienen la funcionalidad de cortejo ni la temática amorosa descrita en el bloque previo. Son muchos los momentos de encuentro entre amigos y conocidos con los que ir a rondar por las calles sin más funcionalidad que divertirse cantando en el tránsito de una casa a otra. Este es el contexto en el que se interpretan las tonadas que forman este grupo donde se van a seguir los mismos criterios de clasificación y ordenación que los planteados en la sección previa.

Tipo I. Estructuras simples (números 423 al 432)

- “Los carboneros” (números 423) y “Salga usted madre” (número 424)

Las dos variantes melódicas de esta pieza también conocida como “Mi carbonero” o “El carbonero” son de dos localidades zamoranas y comparten todos los rasgos sonoros. Ambas se acompañan por una gaita de fole y se cantan en un sistema melódico de La modal con el tercer grado de la escala cromatizado y se mueven en un ámbito melódico de sexta. Son melodías sencillas muy cantábiles que no entrañan mucha dificultad en su aprendizaje y transmisión.

La peculiaridad de esta ronda –de la que se registran muchas variantes y versiones en cancioneros recopilatorios norteños- está en el uso de un texto encadenado³³¹ -formado a partir de cuartetos quinarios- que se conserva más asentado en la compilada en Pobladura de Aliste (número 423) que la de Palazuelo de las Cuevas (número 424).

- Varias rondas con estructura simple en sonoridad modal (números 425 al 432)

El resto de tonadas inmersas en esta subsección tienen una sonoridad modal, pero con rasgos que indican una evolución hacia otro ambiente sonoro. Las cinco iniciales se mueven en modo de Mi cromatizado y en ámbitos melódicos que van desde la sexta hasta la octava. Esta

³³¹ El último verso de la cuarteta se utiliza como primero de la estrofa siguiente.

calificación de “cromatizado” es debida a las inestabilidades que se producen sobre alguno de los grados característicos de este sistema melódico como el tercero (números 425 y 428), el segundo y el tercero (número 426), el tercero y el sexto (número 429) o incluso la cromatización asentada de alguno de ellos como ocurre en la ronda “En Aviñante” (número 427) donde, además de mostrarse cambiantes los grados segundo y tercero, sobre el sexto se produce una subida de medio tono permanentemente.

El modo de La toma presencia en las rondas “Una palomita blanca (número 430) y “Dicen que la sal del mundo (número 431). En ambas el tercer grado se manifiesta fluctuante desde el punto de vista sonoro y en la segunda se añade una cromatización ascendente invariable sobre el sexto. El ámbito de desarrollo melódico es de sexta en las dos, rasgo definitorio de la sonoridad en la que están inmersas.

La última canción expuesta en este apartado es interpretada por un hombre que, a su vez, toca la pandereta como base rítmica. Este es un caso extraño dentro de la tradición musical de las zonas norteñas donde la mujer suele tener el papel de “panderetera” pero ya ejemplificamos en el capítulo dedicado a los intérpretes otros casos excepcionales en este “papel” que ejercen los músicos populares. En el desarrollo melódico se puede comprobar la mixtura sonora producida por giros propios de la tonalidad mayor y el comportamiento final resolutorio que lo adscribe en el modo de Sol.

Las mensuras poéticas más utilizadas son la cuarteta octosilábica y la seguidilla pero hay un caso de desarrollo en una original cuarteta quinaría (número 427) y otra terceta con sucesión de versos de ocho, cinco y cinco sílabas (número 430) no muy usadas en el repertorio popular tradicional. También debemos destacar el uso de jitanjáforas en “El cura de Villasrubias” (número 426) donde, tras finalizar cada verso de la cuarteta se añade una muletilla. Esta tonada fue cantada por Máxima Ramos –“Tía Máxima”- Peñaparda quien declaró que “además de ronda se podía bailar como vals o como jota”³³².

Tipo II. Estructuras compuestas (números 433 al 446)

- “Marinerito, apaga la vela” o “Marinerito, arría la vela” (números 433 al 437)

Las tonadas que se interpretan bajo esta dualidad en lo que a nomenclatura se refiere son cinco, todas compiladas en la provincia de Burgos. Es curioso ese cambio verbal que se produce en el estribillo entre “apagar” y “arriar” la vela. La justificación que Miguel Manzano da al respecto es más que lógica, al observar “el curioso y explicable cambio que los cantores de tierra adentro, desconocedores de las cosas del mar, hacen en las palabras del estribillo cuando dicen *marinerito, apaga la vela*, en lugar de *arria (o recoge) la vela*”³³³.

Si nos detenemos en el texto podemos detectar cómo en las dos primeras rondas se utilizan cuartetos de cortejo más propias del bloque precedente:

³³² Información obtenida de la grabación realizada en Peñaparda (Salamanca) el 2 de abril de 1987.

³³³ Manzano, M. (2001a). *Op. Cit.* p.428.

Esta noche y la pasada
cómo no has venido, amor
y estando la noche clara
y el caminito andador (número 433)

Si te he venido a rondar
ha sido por un amigo
si no te casas con él
me pesa el haber venido (número 434)

La casuística de este comportamiento es el uso reiterado –como ya venimos describiendo a lo largo de esta investigación- de cuartetos octosilábicos de recambio, porque el texto propio de esta tonada lírica queda recogido en las piezas numeradas como 435 y 437:

Noche tranquila y serena
es buena para rondar
para los enamorados
es buena la oscuridad³³⁴

Si comparamos los perfiles melódicos de las piezas descubrimos que la que encabeza esta agrupación (número 433) es una versión de las cuatro posteriores, que son variantes entre sí. En esta primera podemos corroborar el hecho de que los intérpretes necesitan una primera estrofa para reactivar la memoria y una segunda para asentar tanto melodía como ritmo. Nuestro informante –Juan Arribas, de ochenta y cuatro años- se mueve en una ambigüedad sonora entre el modo de Mi y de La con el tercero, sexto y séptimo grados inestables y entona una repetición del estribillo a la tercera ascendente -como melodía propia final- donde sube un semitono respecto a su desarrollo lógico³³⁵.

Las cuatro rondeñas posteriores (números 434 al 437) pertenecen al mismo tipo melódico, considerándose variantes entre sí. Todas se mueven en una sonoridad mixta donde la tonalidad mayor y menor está presente bajo ámbitos de novena y décima.

- “Quítate, niña, de esa ventana” (número 438), “Quítate, niña, de ese balcón” (número 439) y “Quítate, niña, de esos balcones” (número 440).

Varias son las denominaciones otorgada a esta ronda arquetípica muy difundida por toda la zona norte de nuestro país. Las tres piezas compiladas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en tierras zamoranas, abulenses y burgalesas muestran dos tipos melódicos diferentes siendo variantes las dos primeras y versión de las previas la tercera. La sonoridad otorgada también delimita esos cambios, siendo menor tonal –con una ambigüedad modal sobre La en el comportamiento del perfil melódico y de su ámbito de séptima- la base sonora de las variantes y mayor tonal en la versión numerada como 440.

³³⁴ Fue una tonada tan difundida que para su interpretación en los ambientes religiosos colegiales o entre curas, novicios y monjas no dudaron en contrafactar la letra anónimamente por “Noche tranquila y serena / es buena para mirar /las estrellas en el cielo /y las ondas en el mar”. Manzano, M. (2001a). *Op. Cit.* p.428.

³³⁵ Este desarrollo del estribillo a la tercera ascendente es muy propio de arreglos corales o de una interpretación colectiva donde, a la vez, se cantan las dos voces.

- “La palomita” (número 441) y “Padre nuestro” (número 442)

Estas dos rondas presentan un comportamiento arcaico en cuanto a su estrecho ámbito de quinta y la sonoridad, cuya nota base del sistema es el Do sostenido. En la rondeña “Padre nuestro” (número 442) se utiliza un nuevo invento textual al que se adapta la melodía propia de “La palomita” (número 441) de un modo íntegro.

Debemos pararnos un momento en la sonoridad descrita. Un sistema melódico que se desarrolla en una escala natural a partir de la nota Do sostenido³³⁶ no tiene una sucesión de grados propia de ninguno de los sistemas melódicos descritos en la metodología analítica expuesta en la Introducción de esta investigación, por lo que vamos a utilizar la denominación “modo de Do sostenido”³³⁷ para reflejar las características expuestas.

- Otras rondas con estructura compuesta en diversas sonoridades (números 443 al 446)

Las cuatro piezas compuestas que se manifiestan de un modo individual se perfilan bajo la modalidad sobre La (números 443 y 444), la tonalidad menor (número 445) y la tonalidad mayor (número 446).

En “A la zarzamora” (número 443) se vislumbran ciertos giros melódicos propios de la tonalidad, pero el ámbito de quinta, los reposos musicales y el desarrollo melódico en el estribillo con el que concluye la pieza nos hace decantarnos por la sonoridad modal propuesta. La funcionalidad de esta ronda puede variar porque Máxima Ramos –“Tía Máxima”- lo cantó como ronda pero también indicó -como ya nos hacíamos eco en el descriptivo de la ronda número 426- que se podía bailar como jota o como vals.

En la localidad zamorana de Codesal reconocen a la pieza rondeña “Una ronda, señores” (número 444) bajo el sobrenombre de “corrido chiquitito”. El mundo sonoro modal sobre La aquí se ve alterado por la inestabilidad que conlleva su tercer grado.

La siguiente ronda –“El pajarito ya voló” (número 445)- desarrolla su melodía sobre la tonalidad menor y en un amplísimo ámbito de décima, y la que cierra esta sección –“Vamos, morena”³³⁸ (número 446) toma la sonoridad mayor tonal como base musical.

Tipo III. Estructuras especiales de interpretación de los versos (números 447 y 448).

Como en las rondas con temática amorosa o de cortejo, cerramos el bloque con las piezas que utilizan una estructura especial en cuanto a su formación de las estrofas. En esta ocasión sólo

³³⁶ Esta misma sonoridad la encontramos en piezas que compiló Olmeda por tierras burgalesas a finales del siglo XIX y en las recogidas por Marazuela en Segovia, por Arnaudas en Teruel y por Massot i Planes en Mallorca.

³³⁷ Nomenclatura propia.

³³⁸ A esta tonada también se la conoce como “Tres días tuvo el herrero”, que se corresponde con el primer verso de la estrofa. La justificación de este hecho se debe a que en diversas variantes y versiones estudiadas se mantienen los textos de las estrofas pero los estribillos son diferentes –no ninguno establecido como propio de esta canción-.

contamos con dos, una sin estribillo (número 447) y otra con él (número 448). Ambas son tonales mayores y con un ámbito de octava y décima respectivamente.

Desde el punto de vista literario “Almería y Almería” (número 447) se crea bajo la sucesión de versos de una cuarteta octosilábica con la repetición del primero al principio y del cuarto y el primero nuevamente como conclusión. En “Serranillos querido” (número 448), sin embargo, sólo se repite el segundo verso como entrante de la copla quedando formado por cinco versos octosilábicos. Ambas constituciones quedan reflejadas en la tabla que se adjunta a continuación.

NÚMERO	ESTRUCTURA	NÚMERO	ESTRUCTURA
447	a a b c d d a	448	b a b c d

Ilustración 33. Tabla que muestra las estructuras especiales de desarrollo textual de las estrofas en las rondas con temáticas variadas no vinculadas al amor ni al cortejo. Elaboración propia.

DOCUMENTOS MUSICALES DE RONDAS

Los Sacramentos de amor [SO/ined./03/24]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 80$

Si quie-res o - ir bo - ni - ta ___ los Sa - cra-men-tos can - tar ___ in-cor-
pó - ra-teen la ca - ma que les voy aen -co-men - zar. ___

Si quieres oír bonita
los Sacramentos cantar,
incorpórate a la cama
que les voy a comenzar.

El primero es el Bautismo,
el cura te bautizó.
¡Oh, qué cura tan dichoso
si aquel cura fuera yo!

Segundo Confirmación
si el amor es confirmado,
mi corazón con el tuyo
están en el mismo lado.

El tercero, Penitencia,
el cura que te la echó
si la penitencia es larga
que la cumplamos los dos.

El cuarto la Comunión
en el altar la has tomado,
si la has recibido en gracia
remisión de tus pecados.

El quinto es Extremaunción,
no te la vea yo dar,
que en casa que te diesen
causa de hacerme llorar.

El sexto es ese orden,
la Orden Sacerdotal,
al séptimo Matrimonio
es lo que vengo a buscar.

Los sacramentos de amor [BU/ined./03/16]

Peñahorada

$\text{♩} = 80$

Si quie - res ni - ña es - cu - char los sa - cra - men - tos can - tar _ des - pier -
ta si es - tas dor - mi - da que los voy a co - men - zar los sa - cra - men - tos can - tar. _

Si quieres, niña, escuchar
los sacramentos cantar,
despierta si estás dormida
que los voy a comenzar.

El primero es el Bautismo
bien sé que estás bautizada,
alma, vida y corazón
para ser buena cristiana.

Segundo confirmación:
bien sé que estás confirmada,
alma, vida y corazón
para ser mi enamorada.

El tercero Penitencia
yo no la puedo cumplir
ni de noche ni de día
sin acordarme de ti.

El cuarto la Comunión,
un manjar sacramentado
que el que la recibe en gracia
el cielo tiene ganado.

El quinto la Extremaunción,
la que dan a los enfermos
cuando se va a separar
el alma de con el cuerpo.

El sexto lo es la Orden:
yo no lo estoy ordenado
ni para cura ni pa' fraile,
sólo para un buen casado.

El séptimo el matrimonio
el que dan a los casados
(...)
(...).

Primera amonestación
que en la Iglesia lea el cura,
para echarme a mí
antes de la sepultura.

Segunda amonestación
que en la Iglesia leyese,
será una espada sangrienta
que mi corazón hiriese.

Tercera amonestación
que en la Iglesia sea leído,
será una espada sangrienta
que mi corazón ha herido.

Los sacramentos de amor [BU/MTCL/09/17]

Peñahorada

$\text{♩} = 208$

Si quie-res ni-ñaes-cu - char _____ los sa - cra - men - tos can - tar _ des -

pier - ta sies - tás dor - mi - da que les voy aen - co - men - zar _ los sa - cra - men - tos can -

tar. _____

Si quieres niña escuchar
los sacramentos cantar,
despierta si estás dormida,
que les voy a encomenzar.

El primero es el Bautismo,
bien sé que estás bautizada,
alma, vida y corazón
para ser buena cristiana.

Segundo, Confirmación,
bien sé que estás confirmada,
alma, vida y corazón,
para ser mi enamorada.

El tercero, Penitencia,
yo no la puedo cumplir,
ni de noche ni de día,
sin acordarme de ti.

El cuarto, la Comunión,
un manjar sacramentado
que el que la recibe en gracia
el cielo tiene ganado.

El quinto, la Extremaunción,
la que le dan a los enfermos
cuando se va a separar
el alma de con el cuerpo.

El sexto es la Orden,
yo no lo estoy ordenado
ni pa' cura ni pa' fraile,
sólo para un buen casado.

Los sacramentos de amor [AV/ined./02/24]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 72$

Los sa-cra-men-tos son sie-te-si___ los quie-res es - cu - char___
 a - rro-dí - lla - teen la ca - ma que___ te los voy a___ can - tar.____
 a - rro-dí - lla - teen la ca - ma que___ te los voy a___ can - tar.____

Los sacramentos son siete,
 si los quieres escuchar
 arrodíllate en la cama
 que te los voy a cantar.

El séptimo, Matrimonio,
 es lo que vengo a buscar
 la licencia de tus padres,
 la tuya si me la das.

El primero es el Bautismo,
 ya sé que estás bautizada
 en la pilita de Cristo
 para ser buena cristiana.

Estos siete sacramentos
 sólo se cierran en dos:
 el ir juntos a la iglesia
 y nos echen la bendición.

Segundo, Confirmación,
 ya sé que estás confirmada,
 que te confirmó el obispo
 y te dio una bofetada.

El tercero, Penitencia,
 de penitencia me han dado
 el estar contigo a solas
 pero no se me ha logrado.

El cuarto, la Comunión,
 la que dan a los enfermos,
 a mí me la pueden dar
 que por ti me estoy muriendo.

El quinto, la Extremaunción,
 yo por extremos te quiero,
 tú te vas por esa calle,
 yo no duermo ni sosiego.

El sexto, la Ordenanza,
 sacerdote no vo' a ser,
 que en los ojos de esta dama
 toda mi vida estudié.

Los mandamientos del amor [ZA/ined./06/14]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 84$

Si quie-res que te los cuen-te los man-da-mien-tos can - ta-dos pon-

te de co-moen la ca - ma que ya voy a co - men -

zar los, ____ pon - zar - los. ____

Si quieres que te los cuente
los mandamientos cantados,
ponte de como en la cama
que ya voy a comenzarlos.

En el primero, mi vida,
me dicen de que te ame,
más que a la vida te quiero
y aunque la vida es amable.

En el segundo he jurado
(...) ni juramentos
de no apartarte de mí
ni sacarte de mi pecho.

En el tercero en la misa
(...) estoy con devoción,
siempre estoy pensando en ti,
prenda de mi corazón.

En el cuarto (...)
(...) y el respeto
sólo por estar contigo
en público y en secreto.

En el quinto me mataron
las niñas toda mi vida
(...)
(...)

Los mandamientos del amor [ZA/ined./06/13]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 84$

Si quie-res que te los cuen - te ___ los man - da - mien - tos can -
 ta - dos ___ pon - te de co - mo en la ca - ma ___
 que ya voy a co - men - zar ___ los. ___

Si quieres que te los cuente
 los mandamientos cantados,
 ponte de como en la cama
 que ya voy a comenzarlos.

Los mandamientos de amor [SO/ined./01/14]

Fuentearmegil

$\text{♩} = 72$

Los man-da-mientos del a-mor si los quie-res es - cu - char sal a la puer-
taes - ta no - che que te los voy a can-tar. _____

Los mandamientos del amor
si los quieres escuchar,
sal a la puerta esta noche
que te los voy a cantar.

El primero es el Bautismo,
bien sé que estás bautizada
te ha bautizado el Obispo
para ser mi enamorada.

Obras de misericordia [SO/ined./03/09]

Rejas de San Esteban

$\text{♩} = 126$

Las o-bras de mi-se-ri-cor-dia ___ ya sa-bes que son ca -

tor-ce; las sie - tees-pi - ri - tua - les y las o - tras ___

sie - te cor - po - ra - les. ___

Las obras de misericordia
ya sabes que son catorce:
las siete espirituales
y las otras siete corporales.

Obras de Misericordia [SO/ined./01/15]

Fuentearmegil

$\text{♩} = 72$

Las o-bras de mi-se-ri - cor-dia las cor-po-ra-les son es-tas va-mos a can-

tar la mí-a que vie-vea-quía la re-vuel-ta.____

Las obras de Misericordia,
 las corporales son estas,
 vamos a cantar la mía
 que vive aquí la revuelta.

Aquí, que no pega el aire [BU/MTCL/01/24]

Tórtolas de Esgueva

$\text{♩} = 69$

A-quí, que no pe-ga el ai-re, qué bien re-tum-ba el pan-de-ro, qué bien re-tum-ba el pan-de-ro, mo-ci-tos a bus-car no-via, queés-ta pa-ra mí la quie-ro, queés-ta pa-ra mí la quie-ro. Siés-a pa-ra ti la quie-res Dios te la de-je go-zar, Dios te la de-je go-zar, que mu-je-res en el mun-do pa-ra mí no han de fal-tar, pa-ra mí no han de fal-tar.

Aquí, que no pega el aire,
qué bien retumba el pandero,
mocitos a buscar novia
que ésta para mí la quiero.

Si ésta para ti la quieres,
Dios te la deje gozar,
que mujeres en el mundo
para mí no han de faltar.

Yo no digo de que falten
ni que las deje de haber;
lo que sí digo, mocitos,
que ésta para mí ha de ser.

Allá va la despedida,
la que echó Cristo en el soto:
la que no tenga marido
que se venga con nosotros.

Ronda “de desafío” [BU/MTCL/01/25]

(con la música de la tonada anterior)

A la puerta de mi novia
ningún mozo cante mal,
tengo la navaja abierta
y alguno la va a estrenar.

Si tú la tienes abierta
yo la tengo reluciente,
la relucí esta mañana
en las tripas de un valiente.

Si tú la tienes reluciente
yo la tengo amogada,
se me amogó el otro día
en las tripas de una dama.

Allá va la despedida,
la de los enamorados
que se pegan por la novia
y ella a ninguno hace caso.

Aquí que no pega el aire [BU/ined./03/34-35]

Tórtolos de Esgueva

$\text{♩} = 69$ Almirez

Botella y castañuelas

simile

Un cantor

A - quí que no pe-ga el ai-
no di-go de que fal-

re, __ qué bien re - tumba el pan - de - ro, __ qué bien re - tum-ba el pan - de -
ten ni que las __ de-je de ha - ber, __ ni que las __ de-je de ha - ber;

ro, __ mo - ci - tos, a bus - car no - via, __ queés-ta pa - ra mí la
__ lo que sí es di - go mo - ci - tos, __ queés-ta pa - ra miha de

Otro cantor

quie - ro, queés-ta pa - ra mí la __ quie-ro. __ Sié - sa pa - ra tí la quie -
ser, __ queés-ta pa - ra miha de __ ser. __ A - llá va la des-pe - di -

res, Dios te __ la __ de-je go - zar, __ Dios te la __ de-je go - zar,
da, la quee - chó __ Cristo en el co - to, __ la quee - chó __ Cristo en el co -

que mu - je - res en el mun-do __ pa - ra mí no han de fal -
to: __ la que no ten - ga ma - ri - do, __ que se ven - ga con no -

1. El primero

tar, __ pa - ra mí no han de fal __ tar. __ Yo
so - tros, que se ven - ga con no - - - - -

Final

so - tros. __

UN CANTOR

Aquí no pega el aire,
qué bien retumba el pandero,
mocitos a buscar novia
que esta para mí la quiero.

OTRO CANTOR QUE RESPONDE

Si esta para ti la quieres,
Dios te la deje gozar,

que mujeres en el mundo
para mí no han de faltar.

UN CANTOR

Yo no digo de que falten
ni que las deje de haber,
lo que sí os digo mocitos,
que esta para mí ha de ser.

Campanas que estáis tocando
y tenéis la voz tan clara,
despertad a esa mocita
que lejos tiene la cama.

Ni he dormido ni he soñado
ni pienso dormir con ella;
una vez que estuvo mala,
con su madre subí a verla.

Con ese cabello rubio
que te cuelga por la frente
pareces vestida de oro
que vas llamando a la gente.

Pequeñita y redondita
como el grano de pimienta,
¡quién te pudiera sacar
por debajo de la puerta!

Las tejas de tu tejado
sobresalen unas de otras,
así sobresales tú
en el corro de las mozas.

Malita estás en la cama
la Virgen te dé salud,
no puedo subir a verte,
eso bien lo sabes tú.

María si vas al huerto,
quítate las zapatillas
que con la flor del romero
se te ponen amarillas.

Encima de tu tejado
está la luna parada,
no la deja navegar
la hermosura de tu cara.

Una despedida sola
dicen que no vale nada,
vayan una, vayan dos,
vayan tres y cuatro vayan.

OTRO CANTOR QUE RESPONDE

Allá va la despedida,
la que echó Cristo en el Soto,
la que no tenga marido
que se venga con nosotros.

Si sabes tú que está lejos
la cama de esa doncella,
o has dormido o has soñado
o piensas dormir con ella.

Despedida, caballeros,
despedida noblemente,
que es hija de buenos padres
y ella por sí lo merece.

Quisiera ser clavo de oro
donde cuelgas el mandil
para verte desnudar
y a la mañana vestir.

Tienes unos ojos, niña,
como guindas garrafales
que todo el mundo te mira
y tú no miras a nadie.

Tengo una punta que apunta
enfrente de tu agujero,
el día que se dispare
a los nueve meses fuego.

Tienes una cinturita
que anoche te la medí,
con la cincha de mi burra
y la tuve que añadir.

Las tejas de tu tejado
sobresalen unas de otras,
así sobresales tú
en el corro de las mozas.

Allá va la despedida
con la luna por testigo:
no salgas a la ventana,
que cogerás mucho frío.

Si quieres que te quiera [SA/ined./05/04A]

El Payo

A 

Si quie-res que te quie - ra da-me con - fi - tes___ que se mehan a - ca -
 ba - do___ los que me dis - te,___ que se mehan a - ca - ba - do mo -
 re - na___ los que me dis - te.

Si quieres que te quiera,
 dame confites
 que se me han acabado
 los que me diste,
 que se me han acabado, morena,
 los que me diste.

Si quieres que te quiera [SA/ined./05/05-06]

El Payo

$\text{♩} = 50$

Si quie-res que te quie-ra da-me con-fi - tes ___ que se mehan a - ca -

ba - do ___ los que me dis-te ___ [¡ay! los que me dis-te.] ___

Si quieres que te quiera,
 dame confites
 que se me han acabado
 los que me diste,
¡ay, los que me diste!

Cuando vienes a verme,
 vienes tan tarde
 que me estoy desnudando
 para acostarme.

Abre la verja nieta,
 cierra el postigal,
 meterás un pañuelo
 que vengo herido.

Lleva la panadera
 en el rodete
 una cinta amarilla
 que compromete.

Tiene la panadera,
 tiene tres nombres,
 jugadora, borracha
 y amiga de hombres.

Una noche temerosa ("El jilguerillo") [ZA/ined./06/20]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 192$

U - na no-che te-me - ro - sa _____ au - na pe - ña me a - rri -
 mé _____ yo - í can - tar un jil - gue - ro _____ de su
 voz me e - na - mo - ré. _____

Una noche temerosa
 a una peña me arrimé,
 yo oí cantar a un jilguero,
 de su voz me enamoré.

Canta, canta, jilguerillo,
 vuelve al cántico otra vez
 que estoy criando una niña
 del catorce al dieciséis.

Una noche temerosa ("El jilguerillo") [ZA/ined./06/25]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 168$

U - na no-che te-me - ro - sa _____ au-na pe - ña me - rri -
 mé _____ o - í can-tar un jil - gue - ro de su
 voz me - na - mo - ré. _____ o -

Una noche temerosa
 a una peña me arrimé,
 oí cantar un jilguero,
 de su voz me enamoré.

No te (...) jilguerito
 vuelve al cántico otra vez
 que estoy queriendo a una niña
 del catorce al dieciséis.

Del catorce al dieciséis
 todo miedo me quitó
 los hemos de pasar juntos
 como "quieramos" los dos.

Como "quieramos" los dos
 y ahí en boda resultar
 tu padre a ti no te riñe
 y (...) de verdad.

Peladina, Peladina [LE/ined./04/01]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 132$

Pe - la - di - na, Pe - la - di - na bien te lo de - cí - a yo, _____

_____ los mo - zos de la Ri - be - ra se - rí - an tu per - di - ción. _____

Peladina, Peladina,
 bien te lo decía yo,
 los mozos de la Ribera
 serían tu perdición.

Mañana voy por soldado
 y no te voy a olvidar,
 las cartas que yo te escriba
 tú misma recibirás.

Levántate morenita [PA/ined./02/02-03]

Arbejal

$\text{♩} = 60$



Le - ván - ta - te mo-re - ni - ta le-ván - ta - te re-sa - la - da ___ le -
ván - ta - te mo-re - ni - ta que ya vie - ne la ma - ña - na le-ván - ta - te.

Levántate morenita,
levántate resalada,
levántate morenita
que ya viene la mañana, **levántate.**

El señor cura de Osorno
que puso la casa en alto
para ver las rapaciñas
de la ventana del cuarto, **levántate.**

Anoche estuve a tu puerta [SA/ined./05/03B]

El Payo

$\text{♩} = 66$

B

A - no-chees-tu-vea tu puer-ta _____ a - no-chees-tu-vea tu puer-ta _____

y no pu-dehablar con - ti - go _____ la ce - ni - za del ci - ga - rro _____ me ser -

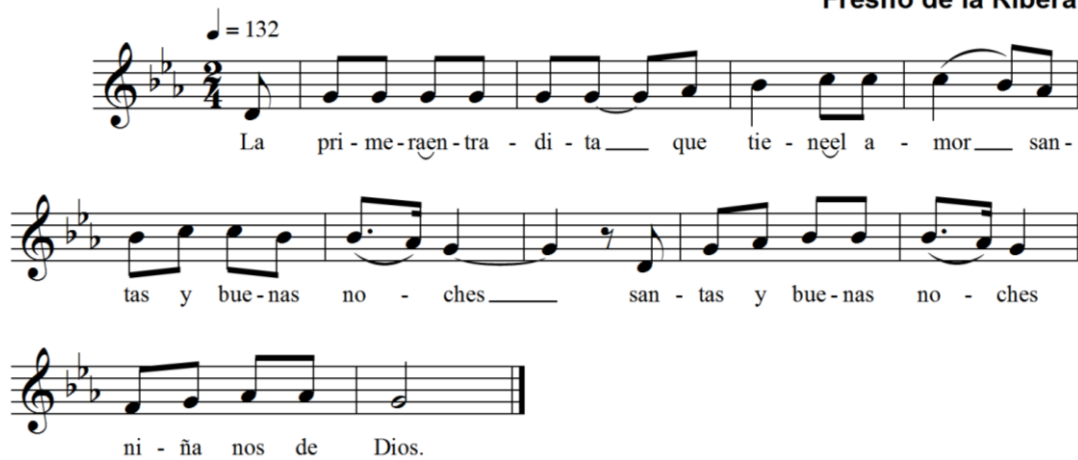
vi - rá _____ de tes - ti - go. _____

Anoche estuve a tu puerta
y no pude hablar contigo,
la ceniza del cigarro
me servirá de testigo.

La primera entrada [ZA/ined./05/07]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 132$



La pri - me - raen - tra - di - ta que tie - neel a - mor san -
 tas y bue - nas no - ches san - tas y bue - nas no - ches
 ni - ña nos de Dios.

La primera entrada
 que tiene el amor,
 santas y buenas noches
 niña, nos dé Dios.

La segunda se sienta
 y dice al oído:
 - Dime, prenda dorada,
 ¿cómo te ha ido?.

La dama le contesta:
 - A mí bien, gracias,
 pero tengo que darte
 las calabazas.

Cuando vienes a verme
 vienes tan tarde
 que me estoy desnudando
 para acostarme.

Si te estás desnudando
 vuélvete a vestir
 que otros y malos ratos
 paso yo por ti.

Si pasas malos ratos
 galán, perdona,
 también serás el dueño
 de mi persona.

Gracias a Dios que llegamos [LE/ined./04/13]

Corporales de Truchas

$\text{♩} = 76$

Gracias a Dios que lle - ga - mos a la ca - sa donde hay dos que si

la pe-queña es gua - pa la o - tra válgame Dios. —

Gracias a Dios que llegamos
a la casa donde hay dos,
que si la pequeña es guapa,
la otra válgame Dios.

Qué es aquello que reluce [SG/MTCL/07/24]

Vegas de Matute

$\text{♩} = 126$

Qué es a-que-llo que re - lu - ce por ci - ma el al-tar ma - yor ay la
ra la ra li ro la ri la lo ni es es-tre-lla ni es lu - ce - ro que es el
Cris-to del a - mor ay, que es el Cris-to del a - mor.

Qué es aquello que reluce
por encima el altar mayor,
ay la ra la ra li ro la ri la lo
ni es estrella ni es lucero,
que es el Cristo del amor.

A tu puerta hemos llegado
veinticinco de cuadrilla
si quieres que te rondemos
saca veinticinco sillas.

Qué es aquello que reluce
por encima la sacristía,
ni es estrella ni es lucero,
que es el Cristo de la Guía.

Saca una para mí
y otra para mi compañero,
los demás si quie'n rondarte
que se sienten en el suelo.

Qué es aquello que reluce
por encima del campanario,
ni estrella ni es lucero,
que es la Virgen del Rosario.

Bien te veo, bien te veo
de rodillas en la cama
(...) salió una mano,
señal de buena cristiana.

(...)
corriendo más que volando
en el camino me han dicho
que te estabas desnudando.

A tu puerta hemos llegado
uno a uno, dos a dos,
y ninguno te hemos dicho
buenas noches te dé Dios.

Buenas noches te dé Dios,
yo que he llegado el segundo,
matita de perejil
cortada en el mes de junio.

Mientras voy y vengo [LE/ined./04/10]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 112$

Mien-tras voy y ven-go y en-cie-rro el ga-na-do cuan-do voy a ver-te

ya te has a-cos-ta-do.____

Mientras voy y vengo
y encierro el ganado,
cuando voy a verte,
ya te has acostado.

Ya te has acostado,
no quieres abrir,
esas son las penas
que paso por ti.

Cómo quieres, niña,
que te vaya a ver
si vengo del campo
al anochecer.

La luna cuando sale [ZA/ined./06/29]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 80$

La lu - na cuan-do sa - le no sa - le - so - la por - que sa - le con

e - lla, ay madre ay ma - dre, nues-tra Se - ño - ra.

La luna cuando sale
no sale sola,
porque sale con ella, **ay madre, ay madre,**
nuestra Señora.

Algún día por verte,
sólo por verte
vacíe el agua en la calle,
voy a la fuente.

Cómo quieres que tenga
firme esperanza
si el cordón que me diste
ya no me alcanza.

Cómo quieres que vaya
sola contigo
si el amor es un loco
y un atrevido.

Morenita la quiero
la labradora,
entre más bonita
más me enamora.

Amor mío, no me lleves [BU/ined./02/29]

Ahedo del Butrón

Amor mí-o no me lle-ves__ al cam - po tan de ma - ña-na__ ha-ce
frí - o, true - na,_____ llue - ve__ yes-tá le-jos la ca - ba - ña.____

Amor mío, no me lleves
al campo tan de mañana,
hace frío, truena, llueve
y está lejos la cabaña.

Preso voy, preso me llevan,
preso me lleva el alcalde;
por querer a una morena
no se lleva preso a nadie.

Los mozos me tienen rabia
y me persigue el alcalde
y tus padres, que te deje,
¡y yo no puedo dejarte!

Hace tres días no como
más que lágrimas y pan,
y esos son los alimentos
que tus amores me dan.

Corazón, ¿de qué te quejas?
¿de qué estás triste y llorando?
más de cien ya te habrán dicho
que el amor da desengaño.

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con condición
que lo tuyo ha de ser mío
y lo mío tuyo no.

Si tuviera una manzana
contigo la partiría
y ahora como no la tengo
y allá va la despedida.

La despedida les doy
metida en una avellana,
que no quiero cantar más
porque no me da la gana.

La despedida les doy
la que me dijo mi abuela,
el que baila se divierte
la que toca bien se amuela.

Yo no sabía querer
prenda de mi corazón
y contigo me enseñé,
ahora puedo dar lección.

Si quieres que yo te quiera
echa a tu perro arena
que me ladra cuando voy
a visitarte, morena.

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con el ajuste
de que tú no hables con nadie
y yo con el que me busque.

La sortija de mi dedo
me la regaló un sargento,
por eso la llamo yo
sortija del regimiento.

La sortija de mi dedo
me la regaló un chaval,
por eso la llamo yo
sortija de medio real.

Cómo quieres que te quiera
y que te muestre cariño
si cuando voy a tu casa
riñen tus padres conmigo.

Las calabazas de este año
no florecen en enero,
florecen en los bolsillos
de unos postineros.

A la entrada de este pueblo
a la salida las eras
hay un letrero que dice:
¡vivan los pollos peras!

A la entrada de este pueblo
tengo que echar una canta
para que digan los parientes
¡ya no sé lo que nos falta!

Mucho tú, mucho tu madre,
mucho tu abuela y tu tía,
no dejarás tú de ser
hija de la frutería.

No quiero tus avellanas [AV/ined./02/06]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 54$

E - sa ni - ña Bal - do - me - ra ___ con el pa - ñue - lo me
 lla - ma ___ y con los o - jos me di - ce ___ no quie - ro tus a - ve -
 lla - nas.

Esa niña Baldomera
 con el pañuelo me llama
 y con los ojos me dice:
 no quiero tus avellanas.

- No quiero tus avellanas,
 no las quiero, no las quiero,
 que otros me las dan de balde,
 tú me llevas el dinero,
 (1) [personas interesadas
 a mi lado no las quiero.

No quiero tus avellanas,
 tampoco tus alhelíes,
 porque me han salido malas
 las palabras que me diste.

- Las palabras que me diste
 a la orilla de una fuente,
 (2) [como eran palabras malas
 se las llevó la corriente.

- No quiero tus avellanas,
 yo sí quiero tu cariño,
 (2) [asómate, Baldomera,
 aquí estoy, vente conmigo.

- (1) Se repite con los dos incisos anteriores
 (2) Se repiten los dos versos

Para qué te llaman Laura [ZA/ined./02/30]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 84$

Pa - ra qué te lla - man Lau - ra si no - res de los Lau - re - les si los
 lau - re - les son fir - mes y tú pa - ra mí no lo - res, _____ si los
 lau - re - les son fir - mes y tú pa - ra mí no lo - res. _____

Para qué te llaman Laura
 si no eres de los laureles,
 si los laureles son firmes
 y para mí no lo eres.

Para qué me das el sí,
 traidora, teniendo dueño,
 si sabes que no se goza
 con gusto el amor ajeno.

Si quisiera, bien pudiera
 de tu hermosura gozar,
 pero temo que hay infierno
 y me puedo condenar.

Cuando te dije sí (...)
 mis ojos fueron testigos
 ¡quién te pudiera besar
 donde dice ese enemigo!

Cada vez que paso y veo
 los umbrales de tu puerta
 me arrodillo y los venero
 como si fuera una iglesia.

A tu puerta, dije hermosa,
 está la luna parada,
 que la tiene retenida
 la hermosura de tu cara.

Aunque me ves amarilla
 mi cuerpo no tiene cera,
 las cadenas del amor,
 que me tienen prisionera.

La madre que tiene hijas [PA/ined./02/33A]

Velilla del Río Carrión

A $\text{♩} = 144$

The musical score consists of two staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. It contains the first line of the melody: 'La ma-dre que tie-ne hi-jas y las pei-naa lo bo - le - ro, _____'. The second staff continues the melody: 'no las pue-de cor-te - jar nin-gún po-bre jor-na - le - ro. _____'. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and a fermata at the end of the second line.

La ma-dre que tie-ne hi-jas y las pei-naa lo bo - le - ro, _____

no las pue-de cor-te - jar nin-gún po-bre jor-na - le - ro. _____

La madre que tiene hijas
y las peina a lo bolero,
no las puede cortejar
ningún pobre jornalero.

Por esa calle me voy [ZA/ined./06/19]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 184$

Por e - sa ca - lle me voy_ por la o - tra me doy la
 vuel - ta _____ el ga - lán que a mí me quie - ra que ten - ga la
 puer - ta - - bier - ta. _____

Por esa calle me voy,
 por la otra me doy la vuelta,
 el galán que a mí me quiera
 que tenga la puerta abierta.

A esta calle abajo va
 una viola tocando,
 una partida de mozos
 la ronda que van cantando.

A tu puerta, a tu puerta [ZA/ined./04/06-07]

La Torre de Aliste

$\text{♩} = 69$

A tu puer-taa tu puer - ta ya tu ven - ta - na a tu

co - rre-do - ri - do que-ri - da da - ma _____ a tu

co - rre-do - ri - do que-ri - da da - ma. _____

A tu puerta, a tu puerta
y a tu ventana,
a tu corredorido
querida dama.

A tu puerta me tienes
y allí no paso
porque no necesito
ir más abajo.

Amor mío, amor mío,
mande mis penas
dime por quién arrastras
tantas cadenas.

Angelito del cielo,
no corras tanto,
que llegas con tus alas
al cielo santo.

Angelitos del cielo,
vendan tijeras
para cortarle el pico
a las picoterías.

A las puertas del cielo
venden zapatos
para los angelitos
que andan descalzos.

Coloradita, ¿cómo no sales? [BU/ined./04/11]

Mahamud

Co - lo - ra - di - ta, ¿có - mo no sa - les? a la ven -
ta - na que te de el ai - re.

Coloradita,
¿cómo no sales
a la ventana
que te dé el aire?

Que te dé el aire,
que te dé el viento,
coloradita
como un pimientito.

Toda la noche estoy,
niña pensando en ti,
tú, picarona, ingrata
que no te acuerdas de mí.

Como un pimientito,
como un tomate,
coloradita
¿cómo no sales?

Los cordones que tú me dabas [BU/ined./04/10A]

Mahamud

A

Los cor - do - nes que tú me da - bas noe - ran de
se - da nie - ran de la - na.

Los cordones
que tú me dabas
no eran de seda
ni eran de lana

Ni eran de lana
ni eran de seda,
todos me dicen
que no te quiera.

Eres buena moza sí,
cuando por la calle vas,
eres buena moza, sí,
pero no te casarás.

Pero no te casarás,
carita de serafín,
porque tienes una falta
que no se puede decir.

Desde la otra puerta aquí [AV/ined./03/14]

Serranillos

Des-de la o-tra-puer-ta-a - quí he__ ve - ni-do a la__ ca - rre-ra _____

rre - ra _____ por ver si po - dí - a ser__ mi__ lle - ga - da la__ pri -

me - ra.

Desde la otra puerta aquí
he venido a la carrera
por ver si podía ser
mi llegada la primera.

Desde la otra puerta aquí
he venido en adelante
por ver si podía ser
la primera que se cante.

Si quieres saber Milagros
la ronda quién la ha traído,
de nombre tiene Mariano,
tú sabrás el apellido.

A tu puerta hemos llegado
con intención de cantar,
hija de tan buenos padres,
tú licencia nos darás.

La mía ya la tenéis,
la de mis padres no sé,
pero llegar y cantad
que yo se la pediré.

Eres aquí bien llegada
y con esta ya va una,
te digo que eres el sol,
te digo que eres la luna.

Eres aquí bien llegada
y con esta ya van dos,
te digo que eres la luna,
te digo que eres el sol.

Eres aquí bien llegada,
y con esta ya ven tres,
eres el árbol que lleva
la flor verde del ciprés.

Eres aquí bien llegada
y con esta ya van cuatro,
eres el árbol que lleva
la flor verde del naranjo.

Vamos cantando y rondando [ZA/ined./04/09]

La Torre de Aliste

$\text{♩} = 69$

Va - mos can - tan - doy ron - dan - do no pos - tan - do mal de
na - die que siem - pre pa - re - ce - bien la cor -
te - sí aen la ca - lle, que siem - pre pa - re - ce -
bien la cor - te - sí aen la ca - lle.

Vamos cantando y rondando,
no postando mal de nadie,
que siempre parece bien
la cortesía en la calle.

Esta calle sí que es calle,
estas sí que son paredes
y aquí está el oro y la plata
y la flor de las mujeres.

(...)

(...)

las guapas no nos las dan,
las feas no las queremos.

Calle larga, calle larga,
cuántos paseos me debes,
cuántas veces he rondado
la sombra de tus paredes.

Por esta calle me voy,
por la otra doy la vuelta,
la dama que bien me quiera
que tenga la puerta abierta.

El zapato tengo roto [SA/ined./05/03A]

El Payo

A $\text{♩} = 66$

El za - pa - to ten - go ro - to _____ lo ten - go de re - men -

dar _____ con la pun - ta de tu len - gua _____ si me vuel - ves

a men - tar, _____ si me vuel - ves a men - tar _____ lo ten - go sin re - men - dar. _____

El zapato tengo roto,
lo tengo de remendar
con la punta de tu lengua
si me vuelves a mentar.

Esta calle la rondan los mozos [ZA/MTCL/06/26]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 76$ MUJERES

Có - mo quie - res da - ma her - mo - sa ___ que teen - tre - gue mis cui -
 da - dos ___ sie - res ni - ñay no lo sa - bes ___ tie - nes la le - che en los
 la - bios *HOMBRES* Es - ta ___ ca - lle la ron - dan los mo - zos *MUJERES* la ron - dan los ar - ti -
 lle - ros *HOMBRES* vo - lun - ta - rios y for - zo - sos. Es - ta ___ ca - lle la ron - dan los mo - zos.

Cómo quieres, dama hermosa
 que te entregue mis cuidados,
 si eres niña y no lo sabes,
 tienes la leche en los labios.

*Esta calle la rondan los mozos,
 la rondan los artilleros,
 voluntarios y forzosos.
 Esta calle la rondan los mozos.*

Si supiera que eras firme
 como el sol en el verano
 yo te entregara las llaves
 de mi pecho soberano.

Esta calle la rondan los mozos...

Si supiera que era yo
 la causa de tus tristezas,
 olvidara padre y madre
 y te amara con firmeza.

Esta calle la rondan los mozos...

La calle de mi morena
 ya no la rondan chavales,
 que la rondan buenos mozos
 con trabucos y puñales.

Esta calle la rondan los mozos...

Por la calle abajo van
 la pandereta y los mozos,
 las sonajas van diciendo:
 adiós, prenda de mis ojos.

Esta calle la rondan los mozos...

Esta calle la rondan los mozos [ZA/ined./01/18]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 96$

Es - ta ca - lle es la de Dios — por a - qué pa - sa la

glo - ria — com - pa - ñe - ros can - tad bien — que a - qué vie - ne la mi

no - via. Es - ta ca - lle la ron - dan los mo - zos. —

Esta calle es la de Dios,
por aquí pasa la gloria
compañeros, cantad bien
que aquí viene la mi novia.

Esta calle la rondan los mozos.

En el jardín de la hierbabuena [SA/MTCL/10/03]

Aldea del Obispo

$\text{♩} = 66$

Y co-mo vi-ves en al-to vi - ves ai - ro-sa vi - ves ai - ro - sa ___

por e - so tú te has cri - a - o ___ tan bue-na mo-za tan ___ bue-na mo - za. ___ *Y en el jar-*

dín de la hier - ba - bue-na ___ y en el jar - dín de las a - zu - ce - nas.

Y como vives en alto,
vives airosa,
por eso tú te has "criao"
tan buena moza.

*Y en el jardín de la hierbabuena
y en el jardín de las azucenas.*

Y te fuistes a Sevilla
y no has aprendido
a poner el pañuelo
más a lo vivo.

Y en el jardín de la hierbabuena...

El tu marido y el mío
son dos maridos,
el tuyo es un borracho
y el mío un perdido.

Y en el jardín de la hierbabuena...

En el jardín de la hierbabuena [AV/ined./03/21]

Serranillos

$\text{♩} = 66$

Has es - ta - do en Ri - o - jay no has a - pren - di - do a pren - der - te el pa -
 ñue - lo que te he tra - í - do. Y en el jar - dín de la hier - ba - bue - na y en el jar -
 dín de las a - zu - ce - nas y en el jar - dín del a - mor.

Has estado en Rioja
 y no has aprendido
 a prenderte el pañuelo
 que te he traído.

*Y en el jardín de la hierbabuena,
 y en el jardín de las azucenas,
 y en el jardín del amor.*

A la luna de enero
 te he comparado,
 que no hay luna más clara
 en todo el año.

Y en el jardín de la hierbabuena...

Eres como la rosa
 de Alejandría,
 colorada de noche,
 blanca de día.

Y en el jardín de la hierbabuena...

En el balcón de mi dama [LE/MTCL/01/19]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 96$

Ron - da ma - jo — ron - da ma - jo — ron - da bien los
 al - re - do - res — queu - nos co - men la man - za - na — ya - ti
 te dan los — o - lo - res. *En el bal - cón de mi da - ma — ren - di -*
do — me que - dé — dor - mlyn sue - ño con e - lla — re - sa -
la - da yo - lé. —

Ronda majo, ronda majo
 ronda bien los alrededores
 que unos comen la manzana
 y a ti te dan los olores.

*En el balcón de mi dama
 rendido me quedé,
 dormí un sueño con ella
 resalada y olé.*

A tu puerta estamos cuatro,
 todos cuatro te queremos,
 salga la niña y escoja,
 los demás con Dios iremos.

En el balcón de mi dama...

Al balcón de mi dama [ZA/ined./02/31]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 66$

Por es-ta ca-lle que va-mos e-chan a-guay sa-len
ro-sas y por e-so la lla-ma-mos la ca-lle de las her-
mo-sas. Al bal-cón de mi da-ma ren-di-do me que-dé e-ché un sue-ño con
e-lla re-sa-la-day o-lé.

Por esta calle que vamos
echan agua y salen rosas
y por eso la llamamos
la calle de las hermosas.

*Al balcón de mi dama
rendido me quedé,
eché un sueño con ella,
resalada y olé.*

Esta calle sí que es calle,
estas sí que son paredes
donde está el oro y la plata
y la sal de las mujeres.

Al balcón de mi dama...

Calle larga, calle larga,
cuántos paseos me debes,
cuántas noches he rondado
la sombra de tus paredes.

Al balcón de mi dama...

Dicen que las hay, las hay,
pero como tú ninguna,
de tu cara sale el sol,
de tu garganta la luna.

Al balcón de mi dama...

No quiero más pan del tuyo
que me amarga la corteza,
ni conversación contigo
que te la di y me pesa.

Al balcón de mi dama...

Amor mío, come y bebe,
tú por mí no tengas pena
que me tienes tan segura
como el agua en una cesta.

Al balcón de mi dama...

Que soy marinero [PA/ined./02/22]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 60$



Yo vo - lar sí vo - la - rí - a pe - ro me fal - tan los re - mos que
me los ro - bó - na ni - ña que tie - ne los o - jos ne - gros. *Que soy ma - ri -*
ne - roy ven - go de la mar, que soy pa - jar - ci - toy no pue - do vo - lar.

Yo volar, sí volaría
pero me faltan los remos,
que me los robó una niña
que tiene los ojos negros.

*Que soy marinero
y vengo de la mar,
que soy pajarcito
y no puedo volar.*

Quisiera verte y no verte,
quisiera amarte
y no amarte,
quisiera tirarte un tiro
y no quisiera matarte.

Que soy marinero...

Tengo penas si te veo
y no te veo doble,
no tengo más alegría
que cuando mientan tu
nombre.

Que soy marinero...

De los árboles frutales,
el olivo es el mejor,
porque del olivo sale
para alumbrar al Señor.

Que soy marinero...

Cómo quieres que te dé
lo que no te puedo dar,
el anillo de mi dedo
que no le puedo quitar.

Que soy marinero...

No canto porque bien canto
ni porque soy cantadora,
canto por dar alegría
a mi corazón que llora.

Que soy marinero...

Tengo pena y alegría,
tengo dos males a un tiempo,
cuando la pena me mata,
la alegría me da aliento.

Que soy marinero...

Yo soy marinero [AV/ined./03/22]

Serranillos

$\text{♩} = 69$

Yo vo - lar sí vo - la - rí - a pe - ro — me fal - tan los

re-mo'ay, ay, ay me los ha-ro-ba'ou-na ni-ña que tie - ne los o - jos

ne - gros. Yo soy ma-ri - ne - roy me gus - ta la mar, yo soy pa-ja-

ri - lloy qui - sie - ra vo - lar.

Yo volar, sí volaría,
pero me faltan los remo' **ay, ay, ay.**
me los ha roba'o una niña
que tiene los ojos negros.

*Yo soy marinero
y me gusta la mar,
yo soy pajarillo
y quisiera volar.*

En el medio de la mar
han hecho una cárcel nueva
para los enamorados
que dan palabra y la niegan.

Yo soy marinero...

Nunca dejes de moler
el alpiste a mi jilguero,
que con su canto te dice
lo mucho que yo te quiero.

Yo soy marinero...

Échala un ringurrango [SG/ined./02/29]

Pinarnegrillo

A-quel buey de _____ la de-re-cha tie-ne la cor-na tor-ci-da _____

que se la ha ro - to su-bien-do la cues-ta de la flo-ri-da. _____

É - cha la un rin-gu - rran-go que re-tum-beel a-gua en la - re - na y

é - cha la un rin-gu - rran-gog la mí - a mo - re - na.

Aquel buey de la derecha
tiene la corna torcida
que se la ha roto subiendo
la cuesta de la florida.

*Échala un ringurrango
que retumbe el agua en la arena
y échala un ringurrango
a la mía morena.*

Dicen que los bueyes, ¡mare!
ya no comen bien la hierba,
que los lleven a dar agua
a la fuente de La Peña,

Échala un ringurrango...

A ese mandil [AV/ined./03/20]

Serranillos

$\text{♩} = 56$

Ten-goun man - di - li - llo blan - co con flo - res de
 pri - ma - ve - ra yel ga - lán que me lo dio pen - sa - ba quee -
 ra sol - te - ra. Yae - se man - dil é - cha-leun rin - gu -
 rran - go que re - tum - be l'a - guay lag - re - na que tris -
 te se des - pi - de la mi mo - re - na.

Tengo un mandilillo blanco
 con flores de primavera
 y el galán que me lo dio
 pensaba que era soltera.

*Y a ese mandil,
 échale un ringurrango
 que retumbe
 l'agua y la arena
 que triste se despide
 la mi morena.*

Ese mandilillo blanco
 que los domingos te pones
 parece que te lo han hecho
 para robar corazones.

Y a ese mandil...

Tengo un mandilillo en casa
 y otro que me están haciendo,
 y otro que tengo en el arca,
 ¡cuántos mandilillos tengo!

Y a ese mandil...

Levántate, que ya es de día [ZA/ined./05/10]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 80$

A - quí te ven-go a ron-dar no - via de un a - mi-go mí o

si no te ca - sas con él lo sien - to el ha - ber ve - ni - do. Le-ván - ta -

te que ya es de dí-a que ya se ve que ya es la ho-ra de ve-nir - teg ver.

Aquí te vengo a rondar,
novia de un amigo mío,
si no te casas con él,
lo siento el haber venido.

*Levántate, que ya es de día,
que ya se ve,
que ya es la hora
de venirte a ver.*

Calle arriba, calle abajo
y el paradero en la plaza,
por Dios te pido, morena
que no me des calabazas.

Levántate, que ya es de día...

Dame la mano, paloma [AV/ined./02/11]

Candeleda

Ca-lle de la Co-rre - de - ra _____ cuán - tos pa - se -
 os me de - bes _____ cuán-to frí-o-ha-bré pa - sa - do _____
 ya - rri-ma - doa tus pa - re - des. Da - me la ma - no - pa -
 lo - ma - mí - a _____ da-me la ma - no - que tús - res mí - a. _____

Calle de la Corredera,
 cuántos paseos me debes,
 cuánto frío habré pasado
 y arrimado a tus paredes.

*Dame la mano, paloma,
 dame la mano,
 que tú eres mía.*

Dame la mano, paloma,
 que te la vengo a besar
 que soy niño de la escuela
 y lección vengo de dar.

Dame la mano, paloma...

Si te vas, morena [BU/MTCL/05/08]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 80$

Mi ca - ra de lu - na ____ bri - llan - te ____ ya - só - ma -
tea e - sa ven - ta - na, ca - ra de lu - na ____ bri - llan - te ____
____ queaun - que yo no ____ te ____ pre - ten - do con - mi - go vie -
ne ____ tua - man - te. ____ Si te vas, mo - re - na, no me ol - vi - da -
rás, si te vas mo - re - na, ____ di - me dón - de vas.

Asómate a esa ventana,
cara de luna brillante,
que aunque yo no te pretendo
conmigo viene tu amante.

*Si te vas, morena,
no me olvidarás,
si te vas, morena,
dime dónde vas.*

Debajo del puente [LE/ined./02/10]

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 80$

Es - te pue-blo tie - neen-tra - da pe-ro no tie-ne sa-li - da pa-ra mí la ha de te-

ner aun-que me cues-te la vi - da. *De-ba-jo del puen-te llo-rau-na mo-re - na.*

Este pueblo tiene entrada
pero no tiene salida,
para mí la ha de tener
aunque me cueste la vida.

*Debajo del puente,
llora una morena.*

Llora por los sus amores
que los tiene en Cartagena.

Debajo del puente...

Dime morenita [AV/ined./02/12]

Candeleda

Libre $\text{♩} + 76$

Dime mo - re - ni - ta, ¿quién te pei - nael pe - lo?,
 me lo pei-naun es - tu - dian - te me lo a - tu saun ar -
 ti - de - ro. yun ar - ti - de - ri - llo con
 mi sa - le - ro, conel pe - lo ru - bio los o - ji -
 tos ne - gros. U-na vez que fui al mo - li - no ya la mo - li -
 ne - ra vi en - ci - ma de los cos - ta - les yel
 pol - vo la sa - cu - dí. D.C. a FIN

- Dime, morenita
 ¿quién te peina el pelo?
 - Me lo peina un estudiante,
 me lo atusa un artidero.
 y un artiderillo
 con mi salero,
 con el pelo rubio,
 los ojitos negros.

Una vez que fui al molino
 y a la molinera vi
 encima de los costales
 y el polvo la sacudí.

- Dime, morenita...

Trigueña del alma mía [SA/ined./02/09]

Retortillo

$\text{♩} = 126$

Ve-rás el ru-guien-te - le - ón y en-tre laes-pe - sa mon - ta - ña y el ca -
za - dor con su ma - ña lo ha-ce ve - nir o - be-dien - te *Trigue-ña del al - ma*
mí - a qué ga - nas ten-go de ver - te.

Verás el rugiente león
y entre la espesa montaña
y el cazador con su maña
lo hace venir obediente.

Trigueña del alma mía
qué ganas tengo de verte.

Qué dolor y qué pena [SA/ined./04/05]

Villamayor de la Armuña

$\text{♩} = 72$

¿Có - mo quie - res que y - na luz _____ a - lum - brea los _____ a - po -

sen - tos?, _____ ¿có - mo quie - res que yo a - do - re _____ dos co - ra - zo - nes aun

tiem - po? _____ Qué do - lor qué do - lor y que pe - na _____ qué do -

lor pa la mi mi mo - re - na. _____

¿Cómo quieres que una luz
alumbre a los aposentos?
¿cómo quieres que yo adore
dos corazones a un tiempo?

*Qué dolor,
qué dolor y qué pena,
qué dolor
para la mi morena.*

Al lado del molino [BU/MTCL/05/09]

Salas de los Infantes

= 54
 Có - mo quie - res que la hie - dra _____ y en el in - vier - no se
 se - que, _____ có - mo quie - res que yo ol - vi - de _____ ya la que he
 que - ri - do siem - pre. _____ Al la - do del mo - li - no llo - ran - do la de -
 jé, y ay có - moj - baen bus - ca mí - a, con e - lla me mar - ché.

Cómo quieres que la hiedra
 y en el invierno se seque,
 cómo quieres que yo olvide
 a la que he querido siempre.

Al lado del molino
llorando la dejé,
y ay, como iba en busca mía
 con ella me marché.

Cómo quieres que en invierno
 críen rosas los rosales,
 si fue una noche de invierno
 cuando se murió mi madre.

Al lado del molino...

Ea, niña, vámonos que es tarde [ZA/ined./02/29]

Ferreruela de Tábara

Es - ta ca-llea la lar - ga lar-gay ten - di - da ___ hay u - na la - bra -
do - ra queha de ser mí - a. E - a ni - ña vá - mo - nos quees
tar - de no nos co - ja la ron-daen la ca - lle.

Esta calle a la larga
larga y tendida,
hay una labradora
que ha de ser mía.

*Ea niña, vámonos que es tarde,
no nos coja la ronda en la calle.*

Si la ronda nos coge
disculpa tengo:
de rezar el Rosario
digo que vengo.

Ea niña, vámonos que es tarde...

Una morena adoro
en esta calle
que ni yo se lo he dicho
ni ella lo sabe.

Ea niña, vámonos que es tarde...

Si supiera la noche
que me rondabas
yo pusiera pontones
pa' que pasaras.

Ea niña, vámonos que es tarde...

Aire que sí [AV/MTCL/09/12]

Serranillos

$\text{♩} = 80$

Ai - re que me lle - va el ai - re ___ ai - re que el ai - re ___ me lle - va,
 ai - re que me lle - va el ai - re ___ la ca - lle de mi mo - re - na. Ai - re que
 sí, y ai - re que no, la mi mo - re - ni - ta ___ ya se ma - re - ó.

Aire que me lleva el aire,
 aire que el aire me lleva,
 aire que me lleva el aire,
 la calle de mi morena.

*Aire que sí,
 aire que no,
 la morenita
 ya se mareó.*

Esta es la calle del aire,
 la calle del remolino
 donde se remolinean
 tu corazón con el mío.

Aire que sí...

Yo me enamoré del aire,
 del aire me enamoré.
 yo me enamoré del aire,
 del aire de una mujer.

Aire que sí...

(la la la la, la la le lo) [ZA/ined./01/19]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 192$

Có-mo quie-res que te quie - ra si yo no pue-do que - rer - te
 siel que te quie-re se que - da y yo no pue-do ni ver - te. La la
 la la la la le - lo yo yo no pue - do ni ver - te.

Cómo quieres que te quiera
 si yo no puedo quererte,
 si el que te quiere se queda
 y yo no puedo ni verte.

*La, la, la, la, la la le lo,
 yo, yo no puedo ni verte.*

En esta ventana hay luz
 si se estarán acostando
 si será la mi morena
 y yo por aquí cenando.

La, la, la, la, la la le lo ...

Esta noche y la pasada
 ¿cómo no has venido, amor,
 estando la noche clara,
 en candil y pantalón?

La, la, la, la, la la le lo ...

Mis amores son pastores
 que no deben madrugar,
 mis suspiros son correos,
 unos vienen y otros van.

La, la, la, la, la la le lo ...

Ole por entrar [ZA/ined./05/22]

Pobladura de Aliste

$\text{♩} = 69$



[...] sa - la - da por tí, me
mue - ro yo que no te di - go na - da soy a - quel que
más te ju - ro. O - le por en - trar por en - trar por en -
trar, o - le por en - trar en tu jar - din a re - gar.

(...)

salada por ti me muero
yo que no te digo nada
soy aquel que más te juro.

*Ole por entrar,
por entrar, por entrar,
ole por entrar
en tu jardín a regar.*

Si me quieres di que sí
y si no, dime que me vaya,
no detengas al sereno
que no soy cántaro de agua.

Ole por entrar...

Esta noche se va alegre
el que tiene mejor sabe,
el que (...) mejor leche
de los pechos de su madre.

Ole por entrar...

Ay la mar, ay la arena [ZA/ined./06/11]

Nuez de Aliste

♩ = 60

Si qui-res que te lo di-ga la cau-sa de ser mo-re-na

quees-toy a-do-ran-doal sol y con sus ra-yos me que-ma, Ay la

mar, ay laa-re-na, ay que me voy con los de Car-ta-ge-na, ay la

mar, ay los pe-ces ay que me voy con los a-ra-go-ne-ses.

Si quieres que te lo diga
 la causa de ser morena,
 que estoy adorando al sol
 y con sus rayos me quema.

*Ay la mar, ay la arena,
 ay, que me voy
 con los de Cartagena,
 ay la mar, ay los peces,
 ay, que me voy
 con los aragoneses.*

María, María [LE/ined./04/42B]

Castrocalbón

$\text{♩} = 40$

B

E-ras tú la que de - cí - as ___ que nunca te res - ba - la - bas y al pri - mer pa - so que

dis - te ___ ca - ís - teen - me - dio del a - gua. *Ma - ri - a, Ma - ri - a Ma - ri - a del al -*

ma con el ca - nas - ti - llo de las a - ve - lla - nas, con el ca - nas - ti - llo te vas a la pla - za.

Eras tú la que decías
que nunca te resbalabas
y al primer paso que diste,
caíste en medio del agua.

*María, María,
María del alma
con el canastillo
de las avellanas,
con el canastillo
te vas a la plaza.*

Que me voy mañana [AV/MTCL/09/08]

Serranillos

$\text{♩} = 92$

Di - cen que an - dan-doan - dan - do se en-cuen-tran co - sas

— yo me en-con - tré con - ti - go ca - ra de ro - sa. —

Que me voy ma - ña - na no me voy no me voy

que me lla - man.

Dicen que andando, andando
se encuentran cosas,
yo me encontré contigo,
cara de rosa.

*Que me voy mañana,
no me voy, no me voy
que me llaman.*

Anda ven que es tarde
marido mío,
sabe Dios con la pena
que te lo digo.

Que me voy mañana...

Eres una ladrona
que me has robado
todo el entendimiento
que Dios me ha dado.

Que me voy mañana...

Eres como la nieve
que cae a copos,
y por eso te quieren
tanto mis ojos.

Que me voy mañana...

Morena mía, qué guapa eres [AV/ined./02/05]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 52$

Vi-va A-re-nas que es mi pue-blo y San Pe-dro mi Pa-trón

vi - va la gen-te de A - re-nas que de A-re - ni - ta soy yo. Mo-re - na

mí-a, qué gua-pa e - res qué bien te prendes los al-fi - le-res

los al-fi - le-res la cin-ta al pe-lo mo-re-na mía-a ¡Cuán-to te quie-ro!

Viva Arenas, que es mi pueblo
y San Pedro mi patrón,
viva la gente de Arenas
que de Arenitas soy yo.

*Morena mía, qué guapa eres,
qué bien te prendes los alfileres,
los alfileres, la cinta al pelo,
morena mía, ¡cuánto te quiero!*

Arenas tiene mesones,
¡cuántos suspiros me debes!
cuánto frío habré pasado
arrimado a tus paredes.

Morena mía, qué guapa eres...

Ávila tiene murallas,
Arenas ríos y puentes,
y en la región castellana
habita la mejor gente.

Morena mía, qué guapa eres...

Anda resalada [BU/ined./04/34]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 152$

An - da re - sa - la - da re - sa - la - da re - sa - le - ro an - da re - sa -

la - da lím - pia - me con tu pa - ñue - lo. — Lím - pia - te con tu pa - ñue - lo

ya lo la - va - rás ma - ña - na en el rí - o Cas - ca - ja - res

a la co - rrien - te del a - gua. *D.C.
a FIN*

*Anda resalada,
resalada, resalero,
anda resalada
límpiame con tu pañuelo.*

Límpiate con tu pañuelo,
ya lo lavarás mañana
en el río Cascajares
a la corriente del agua.

Anda resalada...

¿Cómo quieres que tenga? [SA/ined./05/04B]

El Payo

$\text{♩} = 66$

B

¿Có-mo quie-res que ten-ga fir-mes co-lo - res? si me los hanqui-ta-do los tus a-

mo - res los tus a - mo-res, ni-ña, los tus a - mo - res, — ¿có-mo quie-res que ten-ga fir-mes

co - lo - res. —

¿Cómo quieres que tenga
firmes colores?
si me los han quitado
los tus amores,
los tus amores, niña,
los tus amores,
¿cómo quieres que tenga
firmes colores?

Caracol, que me pica el sol [SG/ined./04/04]

Segovia

$\text{♩} = 69$

Ca-ra col que me pi-cael sol los pá-ja-ros pi - an___ le - ván-ta-te si
 tie - nes luz en-cen - ci - da pa-ra ti que no pa-ra mí que soy va-len - cia - no___
 e - se ra-mo de flo - res quién te lo ha da - do me lo ha da - do el pa-dre pri -
 or que es-tá en Al - de - a vie - ja tam-bién me ha da-do un pei - na pa' la ca -
 be - za y un a - ba - ni - co con mu-chos pi - cos, con mu-chas flo - res___ pa - ra que te di -
 vier - tas con mis a - mo-res y un a cam - pa - na so - la de la - na___ pa - ra que se dis -
 pier - ten por la ma - ña - na. ___

Caracol, que me pica el sol,
 los pájaros pían,
 levántate si tienes
 luz encendida.
 Para ti, que no para mí,
 que soy valenciano,
 ese ramo de flores,
 ¿quién te lo ha dado?
 Me lo ha dado el padre prior
 que está en Aldeavieja,
 también me ha dado un peine
 pa' la cabeza
 y un abanico
 con muchos picos
 y muchas flores

*para que se diviertan
con mis amores
y una campana
sola de lana
para que se dispierten
por la mañana.*

Las dos hermanitas duermen [LE/ined./02/18]

Montes de Valdeueza

$\text{♩} = 60$

En ca - ma de __ dos col - cho - nes __ las dos her - ma - ni - tas duer - men en ca -
 ma de __ dos col - cho - nes __ ya la ca - be - ce - ra tie - nen la Vir - gen de __ los Do -
 lo - res __ la Vir - gen de los Do - lo - res ya la ca - be - ce - ra tie - nen. __

Las dos hermanitas duermen
 en cama de dos colchones
 y a la cabecera tienen
 la Virgen de los Dolores.

Las dos hermanitas duermen
 en un camarín de alambre
 si te atreves, compañero,
 tú a la chica y yo a la grande.

A la puerta de la Iglesia
 hay una piedra redonda
 donde se sientan los mozos
 cuando vienen de la ronda.

A la puerta de la Iglesia
 hay un lindo cerezal,
 las hojas miran pa'el coro,
 las cerezas al altar.

Echa vino, tabernera,
 echa vino, no echas agua,
 vale más que cante el cuco
 que no que cante la rana.

A la puerta de la Iglesia [LE/ined./03/35]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 84$

A la puer - ta de la I - gle - sia _____ a la puer - ta de la I -
gle - sia _____ hay un lin - do ce - re - zal _____ las ho - jas mi - ran al
co - ro _____ las ce - re - zas al al - tar _____ las ce - re - zas al al -
tar _____ a la puer - ta de la I - gle - sia. _____

A la puerta de la Iglesia
hay un lindo cerezal,
las hojas miran la coro,
las cerezas al altar.

Debajo de tu ventana
hizo la perdiz el nido
y yo como cazador
a las perdices le tiro.

Las tejas de tu tejado
me están diciendo que suba
a dormir contigo un sueño
y a gozar de tu hermosura.

Me llaman la presumida [AV/MTCL/02/18]

Mombeltrán

$\text{♩} = 72$

Por-que soy de Mon - bel - tran me lla-man la pre - su -
 mi - da si tú fue - ras dees - ta vi - lla pre-su-mi - rí - as a -
 ún más pre-su-mi - rí - as a - ún más pre-su-mi - ri - as a -
 ún más me lla-man pre - su - mi - da.

Me llaman la presumida
 porque soy de Mombeltrán,
 si tú fueras de esta villa
 presumirías aún más.

Viva la ronda y quien ronda,
 vivan los rondadores,
 todas las niñas bonitas
 se salen a los balcones.

Al subir el puerto El Pico
 volví la cara llorando,
 adiós, pueblo de (...)
 qué lejos te vas quedando.

A la una entré en tu calle
 y ya van a dar las dos,
 (...)
 el amor entre tú y yo.

Allá va la despedida,
 la que echan los labradores,
 surco abajo, surco arriba,
 con un ramito de flores.

Para empezar a cantar [SG/ined./04/01A-B]

Segovia

♩. = 69 hombre

A

Pa-ra-em - pe-zar a can-tar se-ño - res pi-do li-cen-cia
 pa-ra-em - pe-zar a can-tar no di - gan los dees-te pue - blo
 fo-ras - te-ros sin ver-guen-za fo-ras - te-ros sin ver-guen-za
 pa-ra-em - pe-zar a can-tar.

♩. = 69 mujer

B

Des-de tu ca-sa la I - gle - sia des-de tu ca-sa la I - gle - sia
 quie-ren po-ner u - na pa - rra pa - ra cuando vas a mi - sa
 no te deel sol en la ca - ra.

A Para empezar a cantar,
 señores, pido licencia,
 no digan los de este pueblo:
 forasteros sin vergüenza.

Ese es el clavito de oro
 donde cuelgas el candil
 para verte desnudar
 y a la mañana vestir.

Así te echas en la cama
 entre sábanas calientes
 y yo estoy a tu ventana
 pegando diente con diente.

Eres la media naranja,
eres la naranja entera,
eres la María Cedeles
que va por la carretera.

Allá va la despedida
con un ramito de rosas,
en mi vida he visto yo
que pedida más hermosa.

Madre, cuando voy a arar
y tiro de los ramales
me acuerdo de mi serrana
que anda por los olivares.

Ahora sí que canto, canto
con alegría y con gozo
porque ha salido a bailar
una moza con un mozo.

Ya sé que estás en la cama
pero dormidita no,
ya sé que estarás diciendo
ese que canta es mi amor.

En mi vida he visto yo
lo que dice Catayana,
una gallina en la torre
dando a vuelo las campanas.

Allá va la despedida
y no la quisiera echar,
el tiempo se nos termina
y nos vamos a marchar.

B Desde tu casa a la iglesia
quieren poner una parra
para cuando vas a misa
no te dé el sol en la cara.

Tienes el pelo rubí,
toda la cara te adorna,
parece que te han peinado
los ángeles en la gloria.

La Virgen Aparecida
le dijo a la del Pilar:
- Si tú eres aragonesa,
yo valverdana y con sal.

Yo venía de regar
y estabas a la ventana
y me hiciste una seña,
que estaba sola y entrara.

Allá va la despedida,
la que echan los labradores,
surco arriba, surco abajo,
con un ramito de flores.

Capullito, capullito,
ya te vas poniendo rosa,
ya se va llegando el día
de decirte alguna cosa.

Ya sé que estás en la cama,
pero no dormida, no,
ya sé que estarás diciendo
ese que canta es mi amor.

Las dos hermanitas duermen
en una cama de alambre,
mucho quiero a la pequeña
pero más quiero a la grande.

Anda diciendo tu padre
que no te dejo dormir,
dentro de esta casa está
la que no me deja a mí.

Allá va la despedida,
la que no echamos ninguna
que tus chicos y los míos
duerman en la misma cuna.

Viva Ávila y sus murallas [AV/MTCL/02/19]

Mombeltrán

$\text{♩} = 66$

Por-que Á-vi-laes mi tie - rra___ vi - vaÁ-vi-lay sus mu - ra - llas___

por - que Á - vi - laes mi tie - rra___ y que vi - va Mom - bel - trán___

y la Vir - gen de la Pue - bla___ vi - vaÁ - vi - lay sus mu - ra - llas. ___

Viva Ávila y sus murallas,
 porque Ávila es mi tierra,
 y que viva Mombeltrán
 y la Virgen de la Puebla.

Dala, compañero, dala
 da a la guitarra que suene,
 que están muy lejos las damas
 donde ninguna se mueve.

La naranja nació verde
 y el tiempo la maduró,
 mi corazón nació libre
 y el tuyo lo aprisionó.

Aunque vives en rincones,
 mira que estás olvidada,
 que en los rincones se crían
 las rosas más encarnadas.

Allá va la despedida,
 no te la quisiera echar,
 que se van mis compañeros,
 no me pueden esperar.

Baja compañero, baja [AV/ined./01/26]

El Arenal

$\text{♩} = 72$

E-sa gui-ta-rra que sue-ne _____ ba-ja com-pa-ñe-ro ba-ja _____

e-sa gui-ta-rra que sue-ne _____ quees-tá muy le-jos la ca-ma _____

don-de mi mo-re-na duer-me _____ don-de mi mo-re-na duer-me. _____

Baja compañero, baja,
 esa guitarra que suene,
 que está muy lejos la cama
 donde mi morena duerme.

(...)
 quisiera verte la cara
 por ver si eres tan bonita
 como cuando yo te amaba.

Yo no quiero más (...)
 al dormir contigo sueño,
 están a la cabecera
 los rizos de tu cabello.

Quién tuviera una naranja,
 (...) la partiría
 pero como no la tengo
 allá va la despedida.

Canta compañero, canta [SO/ined./02/27]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 63$

Can-ta bien y can-ta fuer-te can - ta com-pa - ñe - ro can-ta

can - ta bien y can - ta fuer-te la ca-ma de mi mo - re - na es - táen

hon - doy no lo sien-te. es - táen hon-doy no lo sien-te can - ta

com-pa - ñe - ro can-ta.

Canta compañero, canta,
canta bien y canta fuerte,
la cama de mi morena
está en hondo y no lo siente.

Ese chulo que ha cantado
si habrá dormido con ella
para saber que está en hondo
la cama de mi morena.

No, compañerito, no,
que no he dormido con ella
una vez que estuvo mala
con su madre bajé a verla.

Tengo yo un compañerito [SO/ined./02/13]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 56$

En cuan-to meo-ye can - tar _____ ten-go youncom-pa - ñe - ri - to _____

queen cuan - to meo-ye can - tar _____ de - ja la ca-ma yel sue-ño _____ y

me vie-neaa - com - pa - ñar _____ y me vie-neaa-com-pa - ñar _____ yo ten - goun com - pa-ñe -

ri - to. _____

Tengo yo un compañerito
que en cuanto me oye cantar,
deja la cama y el sueño
y me viene a acompañar.

Canta compañero, canta,
canta bien y canta fuerte,
que la cama de mi amante
está en hondo y no lo siente.

Ese que ha cantado ahora,
¿habrá dormido con ella?
cuando sabe que está en hondo
la cama de su doncella.

Allá va la despedida
de lo alto de un cerezo,
de cada rama un abrazo,
de cada cereza un beso.

Allá va que va, que va,
allá va, que va la mía,
allá va, que va, que va
y allá va la despedida.

Bendita sea esta casa [AV/MTCL/01/32]

Piedralaves

$\text{♩} = 66$

Ay le-re-le le-re le-re ben-di-ta se - aes-ta ca-sa
 yel al-ba-ñil que la hi-zo por den-tro tie - ne la glo-ria por de
 fue-rael pa-ra - í - so por de fue-rael pa-ra - ís so ben - di
 ta se - aes-ta ca - sa.

Ay, lerele, lere, lere.
 Bendita sea esta casa
 y el albañil que la hizo,
 por dentro tiene la gloria,
 por fuera el paraíso.

Ay, lerele, lere, lere.
 Esta noche (...)
 los gallos (...)
 (...)
 como la Virgen del Carmen.

Bendita sea la madre
 que por ti pasó dolores
 de los pies a la cabeza
 y eres ramo de flores,
 y esta va por despedida.

Bien sé que estás en la cama [SO/ined./02/28]

San Pedro Manrique

$\text{♩} = 72$

Con los pe-chi-tos ca-lien-tes _____ bien sé que estás en la ca-ma _____

con los pe-chi-tos ca-lien-tes _____ y yo me estoy en la ca-lle _____ dán-do-

me dien _____ te con dien-te _____ dán-do-me dien-te con dien-te _____ bien sé

que estás _____ en la ca-ma. _____

Bien sé que estás en la cama
con los pechitos calientes
y yo me estoy en la calle
dándome diente con diente.

Allá va, que va la mía,
allá va, que va, que va,
(...)
(...)

En el fondo de (...)
me puse a pasar el túnel
y en el camino encontré
sábado, domingo y lunes.

Encima de la ventana
hace la cama el conejo,
la mujer para ser buena
hay que sobarle el pellejo.

Ya sé que estás en la cama
pero que durmiendo no,
ya sé qué tendrás la mano
donde el pensamiento yo.

Al subir la calle arriba
me cortaron un vestido,
al volver la calle abajo
ya lo tenía cosido.

A ti te digo Clemente
que por mearte en la parra
no te quiere Trinidad
ni tampoco Valeriana.

Te están haciendo un vestido
de vara y media de largo
para que las envidiosas
te lo vayan recortando.

Quítate de esa ventana
cara de linde podrido
que pareces a mi gallo
cuando está descolorido.

En San Pedro soy nacido
y de Arévalo la quiero,
la planta quiere su clima
y el aire vuelva en su cielo.

Quítate del sol que quema
y de la luna que abrasa
y de las lenguas del mundo
que dicen lo que no pasa.

Catorce gallinas tengo
que no riñen casi nunca,
si se volvieran mujeres
no podrían estar juntas.

Una novia tuve yo
que no la tuvo ninguno,
tenía las uñas negras
de tanto arrascarse el culo.

Allá va la despedida
la que echan los de mi tierra,
al que nace lo bautizan
y al que se muere lo entierran.

Viva la gente templada [SO/ined./02/05]

Narros

$\text{♩} = 76$

Que yo tem-pla-da la quie-ro _____ vi-va la gen-te tem - pla-da _____

que yo tem-pla-da la quie-ro _____ que la gen-te tem - pla-da va - le _____

cual quie - ra ___ di - ne - ro _____ va - le cual-quie - ra di - ne - ro vi - va _____

la gen - te ___ tem - pla-da. _____

Viva la gente templada
que yo templada la quiero,
que la gente templada
vale cualquiera dinero.

La Ronda va por la calle
con mucha serenidad,
si no se meten con ella,
con nadie se meterá.

Buenas noches nos de Dios [SG/ined./02/01]

Zarzuela del Monte

$\text{♩} = 76$

Yo que he lle - ga - do el pri - me - ro y bue - nas
no - ches nos de Dios yo que he lle - ga - do el pri - me - ro ma - ti -
ta de pe - re - jil cor - ta - da en el mes de ene - ro cor - ta -
da en el mes de ene - ro bue - nas no - ches nos de Dios.

Buenas noches nos dé Dios,
yo que he llegado el primero,
matita de perejil
cortada en el mes de enero.

Allá va la despedida,
como ésta no va ninguna,
que tus hijos y los míos
duerman en la misma cuna.

Esta noche rondo yo,
mañana ronde el que quiera,
esta noche rondo yo,
la calle de mi morena.

Yo no sabía cantar
y me marché a Zaragoza
y la Virgen del Pilar
me enseñó a cantar la jota.

La calle de mi morena
ya no la rondan chavales,
que la rondan buenos mozos
con navajas y puñales.

La Virgen de la Fuencisla
le dijo a la del Pilar:
- Si tú eres aragonesa,
yo segoviana y con sal.

En medio de tu tejado
está la luna parada
que no la deja pasar
la hermosura de tu casa.

Bendita sea esta casa
y el albañil que la hizo,
por dentro tienes la gloria
y por fuera el paraíso.

Bien morena tiene que ser
la tierra para cebada,
y la mujer para el hombre,
morenita y resalada.

Esta es la jota de arriba [AV/ined./01/13]

El Arenal

MELODÍA 1 $\text{♩} = 72$



Yes-taes la jo-ta dea-ba-jo _____ yes-taes la jo-ta dea-ri-ba _____



yes-taes la jo-ta dea-ba-jo _____ yes-taes la jo-ta que to-can _____ en El



A-re - nal los mo-zos _____ en El A-re-nal los mo-zos _____ yes-taes



la jo - ta dea-ri-ba. _____

MELODÍA 2



Cuan-do voy a la Al-me-ri-a _____ un dí-a que yo em-bar-qué _____



cuan-do voy a la Al-me-ri-a _____ lá-grimas han de co-rrer _____



la ca-lle va a la ba-hí-a _____ la ca-lle va a la ba-hí-a _____



cuan-do de-ja de llo-ver. _____

(M.1) Y esta es la jota de arriba,
y esta es la jota de abajo,
y esta es la jota que tocan
en El Arenal los mozos.

(M.2) Un día que yo embarqué,
Cuando voy a la Almería
lágrimas han de correr,
la calle va a la bahía
cuando deja de llover.

(M.1) Vámonos, compañerillos
que la estrá* brilla tan alta
que la luna seguida viene
descubriendo nuestra falta.

(M.2) Allá va la despedida
que me la manda un amigo
en algunas ocasiones
y que sirva de testigo.

*"estrá" por estrella

Todos los ojos azules [AV/ined./01/25]

El Arenal

$\text{♩} = 69$

De Za-ra-go-zaa Na - va - rra ____ to-dos los o - jos a - zu - les ____

de Za-ra-go-zaa Na - va - rra ____ pe-ro co-mo la com - pré ____ can - toa

la za ____ ra - go - za - na ____ can-toa la za - ra - go - za - na ____ to - dos

los can - ta - res, ma - dre. ____

Todos los ojos azules
de Zaragoza a Navarra
pero como la compré
canto a la zaragozana,
*todos los cantares, madre.

Canta compañero, canta,
esa guitarra que suene,
que está muy lejos la cama
donde mi morena duerme.

Qué bonita la guitarra
para rondar esta noche,
(...) la guitarra
(...) no se rompe.

Allá va la despedida,
la que Cristo echó en el Soto,
la que no tenga marido
que se venga con nosotros.
*y allá va, allá va, allá va.

*Este inciso es un añadido a la estructura de estas tonadas, que es: b a b c d d a

Esta noche rondo yo [AV/ined./02/14]

Navalmoral de la Sierra

MELODÍA 1
♩. = 66

Es-ta no-che ron-do yo _____ yes-ta no-che ron-do

yo _____ ma-ña-na ron-deel que quie-ra _____ yes-ta no-che ron-do

yo _____ la ca-lle de mi mo-re-na _____ la ca-lle de mi mo-

re-na _____ yes-ta no-che ron-do yo _____

MELODÍA 2

Ya-no-che te vi la ca-ra _____ ya-no-che te vi la ca-ra _____

ya la lu-na vi-gi-la-do _____ y nohay ca-ra más bo-ni-ta _____

y la-bios tan en-car-na-dos _____ y la-bios tan en-car-na-dos _____

ya-no-che te vi la ca-ra. _____

MELODÍA 3

Las es-tre-lli-tas del cie-lo las es-tre-lli-tas del cie-lo
las es-tre-llas'-taen Na - va - les bas-ta la tu-yay la mí-a
que son las dos prin-ci - pa - les que son las dos prin-ci - pa - les
las es-tre - lli - tas del cie - lo.

Esta noche rondo yo
mañana ronde el que quiera,
esta noche rondo yo
la calle de mi morena.

Anoche te vi la cara
a la luna vigilado,
no hay cara más bonita
y labios tan encarnados.

Las estrellitas del cielo,
las estrellas ta' en Navales,
basta la tuya y la mía
que son las dos principales.

(M. 1) La luna cuando va llena
y levantando a (...)
se parece a mi morena
cuando va a misa mayor.

(M. 2) El hueco de mi guitarra
que sirva de calabozo
y las cuerdas de cadena
que (...) es mi gozo.

(M. 3) Tienes cuerpo de gitana,
corazón de Avellaneda
y anoche soñaba yo
que estaba (...)

(M. 1) Allá va la despedida
con una jarra de vino
para que echemos un trago
sólo los que aquí venimos.

Yo que canto a las veratas [AV/MTCL/05/18]

El arenal

$\text{♩} = 69$

Soy ve-ra-ti-ña no _____ yo que can-toa las ve-ra-tas _____

soy ve-ra-ti-ña no _____ que mees-ti-ran-doan-te e-lla _____

(_____) a-fi-ción _____ yo que can-toa las ve-ra-tas _____

Yo que canto a las veratas
soy veratiñano
que me estirando ante ella
(...) afición.

Viva los (...)
los que arrastran al capote
los que juegan al (...)
a eso de la medianoche.


Calle arriba, calle abajo
vo' a buscar a mi morena,
me he gastado un par de albarcas
y ahora dice que no vuelva.


Qué bonita está la plaza
con las (...) cargando,
qué bonita está mi niña
de catorce a quince años.


Allá va la despedida
por encima de un cedazo
media cuartilla de vino
aunque no le dé un abrazo.


La Ronda va por la calle [SO/ined./01/32]


Narros


MELODÍA 1

 Con mu-cha se-re-ni - dad _____ la Ron-da va por la ca-lle _____



 con mu-cha se-re-ni - dad _____ si no se me-ten con e-lla con na -



 die se me - te rá _____ con na - die se me - te - rá _____ la Ron-


 da va _____ por la ca - lle. _____

MELODÍA 2

 Nie-res al-ta nie-res ba-ja _____ nie-res al-ta nie-res ba-ja _____


 quee-res co-mo yo te quie-ro _____ e-res a-cha-pa-rra - di-ta co - mo


 la flor del ro - me-ro _____ co-mo la flor del ro - me-ro nie - res


 al - ta nie - res _____ ba - ja. _____

M1 La Ronda va por la calle,
 con mucha serenidad,
 si no se meten con ella
 con nadie se meterá.

M2 Ni eres alta ni eres baja,
 que eres como yo te quiero,
 eres achaparradita
 como la flor del romero.

M1 Señor alcalde mayor,
 déjenos usted rondar
 que si usted tiene mujer,
 yo la tengo que buscar.

M1 Ayer me dijiste que hoy
 y hoy me dices que mañana,
ay, mañana me dirás
 que de lo dicho no hay nada.

- | | | | |
|----|---|----|---|
| M2 | Cómo quieres que la hiedra
en el invierno se seque,
cómo quieres que te olvide
si yo te he querido siempre. | M1 | Allá va la despedida
la que echan los de mi tierra,
al que nace lo bautizan
y al que se muere lo entierran. |
| M1 | Tu padre me dice que entre,
tu madre que no me vaya
y a ti la que más te quiero
y tú no me dices nada. | M1 | Ya sé que estás en la cama,
ya sé que durmiendo no,
ya sé que estarás diciendo
ese que canta es mi amor. |
| M1 | Allá va la despedida
la que echan los de Almajano
que todos los niños nacen
con la colilla en la mano. | M2 | Ya sé que estás en la cama,
ya sé que durmiendo no,
ya sé que tendrás la mano
donde el pensamiento yo. |
| M1 | Aunque vayas y te bañes
las aguas del río Duero,
no "te" se quita la mancha
de los amores primeros. | M1 | Mi abuelo tiene un trabuco
con pelos en la culata
y a la pobre de mi abuela
a trabucazos la mata. |
| M2 | La Virgen de los Milagros
le dijo a la del Pilar,
si tú eres aragonesa,
yo castellana y con sal. | M2 | Portalillo de la iglesia,
¡cuántas ligas habrás visto!
¡cuántos pecados mortales
habrás cometido a Cristo! |
| M1 | Donde hay mozos siempre hay gozo,
donde hay mozas alegría,
donde hay viejos mala cara,
reniegos todos los días. | M1 | Si vas a misa por verme,
no vayas a la Mayor
ni tampoco a la del medio
porque a ninguna voy yo. |
| M2 | Ahora sí que estamos bien,
tú preñada y yo en la cárcel,
tú no tienes quién te meta,
yo no tengo quién me saque. | M2 | Señor cura, usted procura
llevar mi mujer al huerto,
yo también procuraré
de calentarle a usted el cuerpo. |
| M1 | Tu madre tuvo la culpa
por dejar la puerta abierta
y yo por meterme dentro
y tú por estarte quieta. | M1 | Si piensas que yo te quiero
porque te miro a la cara,
es como el que va a la feria
haber ido a comprar nada. |
| M2 | Yo se lo pedí a mi novia
que venía de regar,
me contestó: - Picaruelo,
qué fresco lo quie´s pillar. | M1 | Bendita sea esta casa
y el albañil que la hizo
porque dentro está la gloria
y por fuera el paraíso. |
| M1 | Yo se lo pedí a mi novia
y me contestó llorando,
yo no te lo puedo dar
porque tengo ringurriango. | M2 | Una mujer cuando quiere
y no deja de querer,
de tanto querer se muere
y después quiere también. |

- M1 Quién fuera clavito de oro
donde cuelgas el candil
para verte desnudar
y a la mañana vestir.
- M1 Tú eres una, yo soy uno,
una y uno que son dos,
dos que pudieran ser uno,
ay, si lo quisiera Dios.
- M1 Te casas con hortelano
que nunca te faltará
que arrancada y ese puerro que trae,
ese nabo que lleva te (...).
- M2 Tienes la casa muy alta,
las esquinas de papel,
las escaleras de vidrio,
no subo que me caeré.
- M1 Aquellos besos y abrazos
que te di en las escaleras
que te los quite tu madre
y cástate con quien quieras.
- M2 Allá va la despedida
que no la quisiera echar,
mi compañero me dice
que se cansar de tocar.

Si quieres que te cante [AV/MTCL/10/10]

El Barraco

$\text{♩} = 120$

La pri-me - ri - ta ___ la pri-me - ri - ta. _____

La pri-me - ri - ta si quie - res que te can-te _____ la pri-me-

ri - ta ___ si ___ quie - res que te can-te ___ la pri-me - ri - ta. _____

La pri-me - ri - ta si quie - res que te can-te _____

___ la pri-me - ri - ta en el San-to San Mar-cos yhas-ta suer-mi - ta. _____

Si quieres que te cante
la primerita
en el Santo San Marcos
y hasta su ermita.

Hay muchas tradiciones
en El Barraco,
se cantan seguidillas
jotas y charros.

¡Ay! un pajarillo alegre
picó en tu boca
creyendo que tus labios
eran dos rosas.

De todos los presentes
y me despido
que no hay en El Barraco
fiesta sin vino.

Quando la luna cubre [SG/ined./02/25]

Pinarnegrillo

$\text{♩} = 58$

La par-tí den - tro te - ní - a yo meen-con-tréu - naa - ve-
lla-na la par-tí den - tro te - ní - a u - na per-la yun dia-
man-te yun le - tre-ro que de - cí - a yun le-tre-ro que de-
cí a muer-ta ten - go queol - vi - dar - te. $\text{♩} = 50$ Cuan - do la lu - na
cu - bre su man - tog - zul las es - tre - llas bri - llan - tes pier - den su luz dé - ja - la que la
pier - dan no se - as a - sí no las mi - res a e - llas mí - ra - meg mí.

Yo me encontré una avellana,
la partí y dentro tenía,
una perla y un diamante
y un letrero que decía
muerta tengo que olvidarte.

*Quando la luna cubre
su manto azul
las estrellas brillantes
pierden su luz,
déjala que la pierdan,
no seas así,
no las mires a ellas,
mírame a mí.*

Si vas a la mar y cuentas
en la playa las arenas
date cuenta que has contado
una por una mis penas.

Quando la luna cubre...

Allá va la despedida
cayendo copos de nieve
adiós hermosa esmeralda
ya se va quien bien te quiere.

Quando la luna cubre...

Desde que te quiero [SO/ined./03/12]

Fuentearmegil

$\text{♩} = 69$

Vi-nie-ron Jo-séy Ma - rí - a pa-ra-em-pe-zar a can - tar

vi-nie-ron Jo-séy Ma - rí - a que me-a-yu-den con su gra-cia que no pue-

do con la mí - a mí - a. *Desde que te quie-ro con el co-ra -*

zón me pi-las de no-che lu-ce-ro deg - mor, lu-ce-ro deg-mor, lu - ce-ro deg-

mor, des-de-que te quie-ro con el co-ra - zón.

Para empezar a cantar
vinieron José y María
que me ayuden con su gracia
que no puedo con la mía.

*Desde que te quiero
con el corazón
me pillas de noche
lucero de amor,
lucero de amor,
lucero de amor,
desde que te quiero
con el corazón.*

La palabra que me distes
en la puerta de la cuadra
presente estaba la burra
puestas tenías las (...)

Desde que te quiero...

Cada vez que te veo [SO/ined./03/05]

Rejas de San Esteban

Sa-la - da por ti me mue-ro _____ cuán - tos hay que te di -
 rán _____ sa-la - da por ti me mue-ro _____ yo que no te di-go
 na - da soy a - quel que más__ te quie-ro. _____ ya-ri-ba pa-lo-may
 su-be soy__ a - quel que más__ te quie - ro. *Cada vez que te ve-o la sa-*
ya ro-ta el pa - li - llo del me-dio se megl - bo-ro - ta el pa - li - llo del me-dio se megl -
bo-ro - ta ca-da vez que te ve - o la sa - ya ro - ta. _____

Cuántos hay que te dirán,
 salada por ti me muero,
 yo que no te digo nada,
y arriba paloma y sube
 soy aquel que más te quiero.

*Cada vez que te veo la saya rota,
 el palillo del medio se me alborota,
 el palillo del medio se me alborota
 cada vez que te veo la saya rota.*

En Zaragoza te vi
 dentro de una platería,
 relucían más tus ojos
 que to' la plata que había.

*El amor que se ve,
 eres como el perejil,
 que tan pronto se va
 como vuelve a venir.*

Mi padre me lo decía
 y yo me la considero
 de que no tienes cabeza,
 no necesitas sombrero.

*¿Cómo quieres, niña
 que te vaya a ver?
 si vengo de arar
 al anochecer.*

Algún día era yo, madre,
 el jardín de la alegría,
 las rosas más encarnadas
 agarra las descoloridas.

*¿Cómo quieres que tenga
 contigo amores?
 si los árboles secos
 no crían flores.*

Portalillo de la Iglesia,
¿cuántas ligas habrás visto?
cuántos pecados mortales
habrás cometido a Cristo.

*Si me quieres me vale,
toda soy tuya,
pero por el dinero
cosa ninguna.*

Anoche soñaba yo salada
que te lo hacía,
un puente para pasar
de tu ventana a la mía.

¿Cómo quieres, niña...

Hijo de viuda le quiero,
hijo de viuda ha de ser,
(...)
saben amar y querer.

*A mí madre la meto
y a ti te saco
los cuartos del bolsillo
para tabaco.*

El señor cura no venga
porque lleva corona,
señor cura baile usted
que Dios todo lo perdona.

*Arrempuje te meto
son tres lugares,
Valdenube, Lisoto
y Valdelinares.*

Allá va la despedida
la que echan los aceiteros
se le ha vaciado el aceite
y se le han jodido los huevos.

*Por tus piernas arriba
voy hecho un loco,
en llegando a la pila
mojo el guisopo.*

Allá va la despedida
la que echó Cristo en un pozo,
la que no tenga marido
que se case con un mozo.

*Que os dejo, que os dejo,
que os voy a dejar,
que os dejo, que os dejo
y a todos al azar.*

Quisiera volverme hiedra
y subir por las paredes,
entrar en tu habitación
y ver el dormir que tienes.

¿Cómo quieres que tenga...

Pajarito lisonjero
si al río vas a beber,
ya te cortaron la rama
en que te solías poner.

*Dices que no me quieres
porque no tengo
la bragueta cosida
con hilo negro.*

A dormir si te vas
me sale una cosa tuya,
(...) a la navaja
para partir la verdura.

*Mi marido y el tuyo
siempre van juntos
en arroyo, en arroyo,
se van en juncos.*

Al cementerio no voy
porque me da mucha (...)
porque allí tengo encerrados
los ojos de mi morena.

*El lunes, el martes,
el miércoles tres, el jueves,
el viernes, el sábado seis,
el domingo siete para ir a ver
las niñas bonitas
que hay en Santander.*

Mi marido es un buen Juan,
todos los oficios sabe,
menos (...) tinajas
que con los cuernos no cabe.

*Si me quieres, te quiero,
si me amas, te amo,
si me olvidas, te olvido,
que a todo hago.*

No está aquí mi madre / Dos y dos son cuatro [AV/MTCL/09/10]

Serranillos

$\text{♩} = 69$

¿En dón-de lahas a-pren-di-do? la ron-de-ña ma-la-gue-ña

en dón-de lahas a-pren-di-do? a lao-ri-lli-ta del mar

a la som-bra deun o-li-vo la ron-de-ña ma-la-gue-ña. *Noes-tá-quí*

quí mi ma-dre noes-tá-quí, no, no noes-tá-quí mi ma-dre que so-laes-toy yo que so-

laes-toy yo que so-lahe dees-tar noes-tá-quí mi ma-dre pe-ro ya ven-drá.

La rondeña malagueña
¿en dónde la has aprendido?
a la orillita del mar
a la sombra de un olivo.

*No está aquí mi madre,
no está aquí, no, no,
no está aquí mi madre,
que sola estoy yo,
que sola estoy yo,
que sola he de estar,
no está aquí mi madre
pero ya vendrá.*

Si quieres que yo te quiera
ha de ser en condición
que lo tuyo ha de ser mío
y lo mío tuyo no.

*Dos y dos son cuatro,
cuatro y dos son seis,
seis y dos son ocho
y ocho dieciséis,
y ocho veinticuatro
y ocho treinta y dos
y ocho son cuarenta
y dos cuarenta y dos.*

Para cantar la rondeña
se necesita tener
el eco de una campana
y la voz de una mujer.

Dos y dos son cuatro...

Allá va la despedida
ahora vamos a beber
que (...) la fuerza al hombre
y a las mujeres también.

Dos y dos son cuatro...

Eres tonto de noche [VA/ined./02/43]

Campaspero

♩. = 76

Yel es-ti-loen A-ra - gón, _____ la jo-ta na-cióen Na - va - rra _____

yel es - ti-loen A - ra - gón _____ yel (...) de na-ci-mien - to _____

o no tie-neel co - ra - zón _____ o no tie-neel co - ra - zón, _____

la jo-ta na-cióen Na - va - rra. *E-res ton-to de no-che, ton-to de dí-a, ton-to*

por la ma-ña-na ya me - dio dí-a, yel me - dio dí-a ni-ña yal me - dio dí-a, e-res

ton - to de no - che, ton - to de dí - a. _____

La jota nació en Navarra
y el estilo en Aragón
y el (...) de nacimiento
o no tiene el corazón.

*Eres tonto de noche,
tonto de día,
tonto por la mañana
y a mediodía,
y al mediodía, niña,
y al mediodía,
eres tonto de noche,
tonto de día.*

No he visto mejor pañuelo
que el que llevaba mi novia
pa' ofrecérsele a la Virgen
del Pilar de Zaragoza.

Eres tonto de noche...

La culebra en el camino
la pisan los carreteros,
levanta la cola y dice:
- ¡No hay amor como el primero!

Eres tonto de noche...

La Virgen de la Fuencisla
la dijo a la del Pilar:
- Si tú eres aragonesa,
yo segoviana y con sal.

Eres tonto de noche...

Tengo la cava en el río
y el agua la va llevando,
vengo de poner en ella
y ojito de contrabando.

Eres tonto de noche...

Sevilla para el regalo,
Madrid para la nobleza,
las tropas en Barcelona,
para jardines, Valencia.

Eres tonto de noche...

Si a la Virgen del Pilar
la bajaran a Madrid,
todos los aragoneses
se irían allí a vivir.

Eres tonto de noche...

Allá va la despedida
la que echan los de Brumales,
llevo las albarcas rotas
y se me salen los "piales".

Eres tonto de noche...

Las cuerdas de mi guitarra
(...)
viva segunda y tercera,
cuarta, quinta y el bordón.

Eres tonto de noche...

Allá va la despedida
la que echan los arandinos,
na' más salen de la cárcel
caminan para el presidio.

Eres tonto de noche...

Presiento que hay en presidio
lo menos noventa y nueve,
están por culpa, culpita,
por culpa de las mujeres.

Eres tonto de noche...

Bendita sea esta casa
y el albañil que la hizo,
que por dentro está la gloria
y por fuera el paraíso.

Eres tonto de noche...

Fue culpa tuya y no mía
olvidarnos de una vez,
todo se paga en la vida
cuando no se obra bien.

Eres tonto de noche...

Quién fuera clavito de oro
donde cuelgas el candil
para verte desnudar
y a la mañana vestir.

Eres tonto de noche...

Si te portas bien [SO/ined./01/27]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 76$

En el jue-go de pe - lo-ta _____ cuán-tos tan-tos he per - di-do _____

en el jue-go de pe - lo-ta _____ por mi-rar a tu bal - cón _____ yaho-ra

me ca - so con o - tra _____ yaho-ra me ca - so con o - tra _____ cuán-tos

tan - tos _____ he per - di - do. _____ Si te por-tas bien tehe-mos de com-prar tres va-

ras de te-la pa-rayn de-lan-tal pa-rayn de-lan-tal _____ pa-rayn de-lan-tal _____ si te

por-tas bien tehe-mos de com-prar.

Cuántos tantos he perdido
en el juego de pelota
por mirar a tu balcón
y ahora me caso con otra.

*Si te portas bien
te hemos de comprar
tres varas de tela
para un delantal,
para un delantal,
para un delantal,
si te portas bien,
te hemos de comprar.*

Gracias a Dios que he llegado
a la calle de Vagones
donde están las buenas chicas
que roban los corazones.

Si te portas bien...

Novia de los treinta novios
y conmigo treinta y uno,
si to's fueran como yo
te quedarás sin ninguno.

Si te portas bien...

Ventanita para el cierzo,
¿a cuántos harás penar?
unos por haber entrado
y otros por querer entrar.

Si te portas bien...

Son los higos, los higos / No me mates con tomate /
Olé, olé ya [AV/MTCL/01/01]

Cebberos

$\text{♩} = 69$

Ay, qué jo-ta más bo - ni-ta___ ay, qué jo-ta más bo - ni-ta___
que can - tan los de Ce - bre-ros___ cuan-do van a la ven - di-mia___
a la sa-li-da del pue-blo___ a la sa-li-da del pue-blo___
ay, qué co-sa más bo - ni-ta.___ *Estribillo 1* Son los hi-gos los hi-gos los hi-gos los
hi-gos de las hi - gue-ras son pa-rien-tes pa-rien-tes pa - rien-tes___ son
pa-rien-tes de las bre - vas. ___

Estribillo 2
No me ma - tes___ con to - ma - te___ dé - ja - me vi - vir en
paz por-quees - tan - do___ yog tu la - do___ se - ré fir - megn el a - mar se - ré
fir - megn el a - mar___ y cons - tan-teen el que - rer; ¡qué fa - ti - gas___ pa-saun
hom - bre___ cuan-do quie-reay-na mu - jer. ___

Estrillo 3

O-lé, o-lé, ya la cin-ta es tá de-cla-ra-da — o-lé, o-o-lé,
ya la per-di-ción de los mo-zos o-lé, o-lé ya y por e-so las mo-
ci-tas — o-lé, o-lé, ya lle-van los o-jos llo-ro-sos. —

Ay, qué jota más bonita,
que cantan los de Cebreros
cuando van a la vendimia
a la salida del pueblo.

*Son los higos, los higos,
los higos de las higueras,
son parientes, parientes, parientes,
parientes, parientes de las brevas.*

Cuando paso por tu puerta
paro la mula y escucho
y oigo a decir a tu madre
que eres tonta y comes mucho.

*No me mates con tomate,
déjame vivir en paz
porque estando yo a tu lado
seré firme en el amar,
seré firme en el amar
y constante en el querer,
¡qué fatigas pasa un hombre
cuando quiere a una mujer!*

Eres chiquita y bonita
como un grano de cebada,
lo que tienes de chiquita
lo tienes de resalada.

*Olé, olé, ya, la cinta está declarada,
olé, olé, ya, la perdición de los mozos,
olé, olé ya, y por eso las mocitas
olé, olé ya, llevan los ojos llorosos.*

Allá va la despedida,
la que echan los labradores,
surco arriba, surco abajo,
adiós, ramito de flores.

Esta mañana bajé a tu huerto [AV/ined./03/23]

Serranillos

Que dor-mir con - ti-goun sue - ño___ no qui-sie-ra___ más cau -
da - les___ que dor-mir con - ti-goun sue - ño___ y por e-so(...)___
la ca-de-na___ de tu pe - lo.___ Yes - ta ma - ña -
na ba-jég tu huer - to cor-téy-na ro - sa yun pen-sa-mien - to, el pen-sa-mien -
to o - lí - ag glo - ria yaho-ra le lle - va pues-to la no - via.____

No quisiera más caudales
que dormir contigo un sueño,
y por eso (...)
la cadena de tu pelo.

*Y esta mañana
bajé a tu huerto,
corté una rosa
y un pensamiento,
el pensamiento
olía a gloria,
y ahora le lleva
puesto la novia.*

Carrerillas de alfileres
me parecen tus pestañas,
cada vez que pestañas
me las clavas en el alma.

Y esta mañana...

¿Qué quieres que más te plante
cerca de rosas y lirios?
carita como la tuya
(...) lo mismo.

Y esta mañana...

**A la sombra de un árbol frondoso / Y si no se le quitan
bailando [AV/MTCL/07/14]**

Candeleda

Melodía 1

A-diós sue-ño de mi vi-da_____ a-diós sue-ño de mi vi-da_____

her-mo-sa lu - na bri - llan - te_____ da-me de tu bo - caa - sí_____

quees de-se-o de tua - man-te_____ quees de-se-o de tua - man - te_____

a-diós pren-da de mi vi-da._____ *A la som-bra deyn ár-bol fron - do - so* mi mo-

re - no sehae-cha doq dor - mir___ yo le di - je mo-re-no gra - cio - so___ ven por

mi, ven por mí, ven por mí._____

Melodía 2

Le le le re le le le le le_____ a la u-na de la no-che_____

ya las dos de la ma - ña-na_____ por es-tar en tu ven-

ta-na_____ por es-tar en tu ven - ta-na_____ a la u-na de la no-che. *Y si*

no se le qui-tan bai - lan - do_____ los co - lo-res a la mo-li - ne - ra y si

no se le qui-tan bai - lan - do_____ dé - ja - la que se mue-ray se mue - ra._____

Adiós, sueño de mi vida,
hermosa luna brillante
dame de tu boca así
que es deseo de tu amante.
Que es deseo de tu amante,
adiós prenda de mi vida.

*A la sombra de un árbol frondoso
mi moreno se ha echado a dormir
yo le dije moreno gracioso,
ven por mí, ven por mí, ven por mí.*

Le, le, le, re, le, le, le, le, le,
a la una de la noche,
a las dos de la mañana
(...)
por estar en tu ventana.

*Y si no se le quitan bailando
los colores a la molinera,
y si no se le quitan bailando
déjala que se muera y se muera.*

- (M.1) Allá va la despedida
la que echan los cazadores
con la escopeta en la mano,
allá va la liebre, señores.

Los azotes [AV/MTCL/01/33A]

Piedralaves

A

$\text{♩} = 104$

Mi - ra Juan por la ven - ta - na _____ de la ca - sa ____

de aquel juez _____ pues-to en la co - lum - na Cris-to _____

Mira Juan por la ventana
de la casa de aquel juez
puesto en la columna Cristo.

Puesto en la columna Cristo,
su maestro y nuestro bien,
las manos que al cielo hirieron.

Las manos que al cielo hirieron
atadas con un cordel
en una aldaba de hierro.

En una aldaba de hierro
que yerro del hombre fue
a toda (...) naciste.

I / 033 Mañana por la mañana [AV/MTCL/01/33B]

Piedralaves

B $\text{♩} = 69$

Ma-ña-na por la ma - ña-na le - ván - ta-te la pri - me-ra

yen tu ven - ta - na ve - rás yun ra - mo de hier - ba - fue - na,

yen tu ven - ta na ve - rás yun ra - mo de hier - ba - fue - na.

Mañana por la mañana
 levántate la primera
 y en tu ventana verás
 un ramo de hierbabuena.

Eres bonita por fuera,
 por dentro nadie lo sabe,
 eres mi prenda dorada
 del pueblo de Piedralaves.

A la sierra yo he de ir
 aunque me pame de frío
 por ver si puedo traerme
 un buen serrano conmigo.

Allá va la despedida
 de rosas y de claveles,
 una matita de albahaca
 para que de mí te acuerdes,
 *y esta va por despedida.

*Añadido final.

Mañana por la mañana [AV/ined./01/23]

Piedralaves

MELODÍA 1
♩. = 69

Le le le le le le le le ma-ña-na por la ma-ña-na

le-ván-ta-te la pri-me-ra y en tu ven-ta-na ve-rás un ra-

mo de hier-ba-bue-na un ra-mo de hier-ba-bue-na ma-ña-

na por la ma-ña-na.

MELODÍA 2

E-res bo-ni-ta por fue-ra e-res bo-ni-ta por fue-ra,

por den-tro na-die lo sa-be e-res mi pren-da do-ra-da del pue-

blo de Pie-dra-la-ves del pue-blo de Pie-dra-la-ves ye-res

bo-ni-ta por fue-ra.

(M.1) Le, le, le, le, le, le

Mañana por la mañana
levántate la primera
y en tu ventana verás
un ramo de hierbabuena.

(M.2) Eres bonita por fuera,
por dentro nadie lo sabe
eres mi prenda dorada
del pueblo de Piedralaves.

(M.1) Le, re, le, le

Anda diciendo tu madre
que no la dejo dormir,
dentro de su casa tiene
la que no me deja a mí.

(M.2) Al subir la sierra arriba
volví la cara llorando,
¡Ay, pueblecitos del valle,
qué lejos se van quedando!

(M.1.) Le, re, le, le

Dos cosas tie´ Piedralaves,
pero no tiene castillo,
la casa está (...)
y el agua de Federico

(M.1) Le, re, le, le

Del vestidor a tu puerta,
de tu cerradura y llaves,
(...)
esto que viva Bailares
y esta va por despedida.

A decírtelo he venido [AV/MTCL/01/33C-D]

Piedralaves

Melodia 1

$\text{♩} = 108$

C

Si no lo sa-bes ya de-cír - te-lo he ve - ni - do_ si no lo
sa - bes_ quee-res la la más bo - ni - ta_ de Pie-dra - la - ves.

Melodia 2

D

Los de tu ma-no_ ya_ no se lla-man de-dos los de tu ma-no_ que
se lla-man cla - ve - les cinco en un ra - mo.

A decírtelo he venido
si no lo sabes,
que eres la más bonita
de Piedralaves.

Ya no se llaman dedos
los de tu mano,
que se llaman claveles,
cinco en un ramo.

El retrato [AV/MTCL/04/07A]

Navalmoral

A $\text{♩} = 120$

A di - bu - jar - te _____ yem - pie - zo por tu pe - lo _____
 _____ a di - bu - jar - te _____ sién - ta - le en tu ca - be - za _____ de red bri -
 llan - te. _____ Voy a tu fren - te _____ ya ho - ra de - jo tu
 pe - lo _____ voy a tu fren - te _____ que pa - re - ceu - naes -
 pa - da _____ de re - lu - cien - ttes. _____

Empiezo por tu pelo,
 a dibujarte
 siéntale en tu cabeza
 de red brillante .

Ahora dejo tu pelo
 voy a tu frente
 que parece una espada
 de relucientes.

Ahora dejo tu frente,
 voy a tus cejas
 que parecen las
 de las iglesias.

Ahora dejo tus cejas,
 bajo a tus ojos
 que parecen luceros
 (...) poco.

Ahora dejo tus ojos,
 voy a tu nariz
 que parecen los caños
 del agua (...)

Ahora dejo tu nariz,
 vuelvo a tus labios
 que parecen dos rosas
 de colorados.

Ahora dejo tus labios,
 llego a tu pecho
 donde tengo guardados
 los mis secretos.

Yo quise dibujarte
 con alegría
 y ahora va una jota
 (1) de despedida.

(1) Interpretan seguida la jota [AV/MTCL/04/07B]

Con aire de seguidillas [AV/MTCL/04/07B]

Navalmoral

$\text{♩} = 66$

B

Con ai - re de se - gui - di - llas un re - tra - to yo pin - té

re - cí - be - lo con ca - ri - ño ya quea - sí te con - ta - ré

ya quea - sí te con - ta - ré ya - llá va la des - pe - di - da.

Con aire de seguidillas
 un retrato yo pinté,
 recíbelo con cariño
 ya que así te contaré.
 Ya que así te contaré
 y allá va la despedida.

Seguidillas de ronda [AV/ined./02/13A]

Navalmoral de la Sierra

A 

Van por tu ca-lle se-gui-di-las de ron-da

van por tu ca-lle co-mo van tan a-le-gres no hay quien las

pa-re. Ve des-per-tan-do

si es que duer-mes se-rra-na ve des-per-tan-do que pa-ra-ti la

ron-da ya es-tá lle-gan-do. D.C.

Seguidillas de ronda
van por tu calle,
como van tan alegres
no hay quien las pare.

Tienes dos corazones
y no lo dudo
porque llevas el mío
dentro del tuyo.

Si es que duermes, serrana,
ve despertando
que para ti la ronda
ya está llegando.

(1) No es una despedida,
te canto otra,
si estas son las seguidillas
voy a la jota.

Las estrellas del cielo
son ciento doce
y con las dos de tu cara,
ciento catorce.

¿Por dónde vas a misa,
cara de rosa?
pues (...)
te dan la sombra.

Un pajarito alegre
picó en tu boca
creyendo que picaba
en una rosa.

(1) Con la melodía primera, y enlazando con la jota [AV/ined./02/13B].

Eres como el sol de hermosa [AV/ined./02/13B]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 69$

B

Ye - res co-mo el sol de her - mo - sa y no ten - go a quién com - pa -
 rar - te que la lu - na cre - ce y men - gua y en tu ca - ra no hay men -
 guan - te que la lu - na cre - ce y men - gua y en tu ca - ra no hay men -
 guan - te.

Eres como el sol de hermosa,
 no tengo a quién compararte,
 que la luna crece y mengua
 y en tu cara no hay menguante.

Porque vives en rincones
 no creas que estás olvidada,
 que de los rincones salen
 las rosas más encarnadas.

Qué contentos estarán
 los padres de esta doncella
 que está el cielo nublado
 y en su casa hay una estrella.

Asómate a la ventana,
 echa los rizos al aire
 y verás cómo te cuelgan
 de cada cabello un ángel.

Allá va la despedida
 de rosas y de claveles
 y de lirios amarillos
 para que de mí te acuerdes.

Los carboneros [ZA/ined./05/28]

Pobladura de Aliste

$\text{♩} = 72$

Los car - bo - ne - ros por las es - qui - nas van pre - go -

nan - do _____ car - bón deen - ci - na, van pre - go - nan - do _____

car - bón deen - ci - na.

Los carboneros
por las esquinas
van pregonando
carbón de encina.

Carbón de encina,
Cristo de (...)
hoy la firmeza
no está en los hombres.

No está en los hombres
ni en las mujeres,
que está en la (...)
de los laureles.

No está en el tronco,
ni está en las ramas,
que está en los sueños
de una serrana.

Una serrana
descolorida
me roba el alma,
antes la vida.

Salga usted madre ("Mi carbonero") [ZA/ined./06/23]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 126$

Sal-gays - té ma - dre con el di - ne - ro

que va de pa - so _____ mi car - bo - ne - ro.

Salga usted, madre
con el dinero,
que va de paso
mi carbonero.

Va pregonando
por las esquinas
que me lo corta
el carbón de "ancina".

Carbón de "ancina",
cristo de roble,
que la firmeza
no está en los hombres.

Ni está en los hombres
ni en las mujeres,
que está en el tronco
de los laureles.

Ni está en el tronco
ni está en la rama,
que está en los pechos
de una serrana.

De una serrana
muy rebonita,
que roba el alma
y también la vida.

También la vida
y el corazón,
adiós serrana,
serranita adiós.

Al pasar por el puente [LE/ined./04/42A]

Castrocalbón

A

Al pa - sar por el puen-te de San-ta Cla-ra — se me ca-yó el a-

ni-llo, ma-mi-ta mí-a, den-tro del a-gua. —

Al pasar por el puente
de Santa Clara
se me cayó el anillo, **mamita mía**,
dentro del agua.

Por sacar el anillo
saqué un tesoro,
una Virgen de Plata
y un Cristo de oro.

El cura de Villasrubias [SA/ined./03/08]

Peñaparda

$\text{♩} = 72$

El cu - ra de Vi - llas - ru - bias ¡Vi - vael hu - mor! — ya no tie - ne ca - mi -
se - ta ¡ay! le - ré ay le - ré ay le - ré que se la dió a la Bi - bia - na ¡vi - vael hu -
mor! — pa - ra pa - ña - les yun - güen - tos ¡ay! le - ré ay le - ré ay le - ré

El cura de Villasrubias, **¡Viva el humor!**
ya no tiene camiseta, **¡ay! Leré ay leré ay leré.**
que se la dio a la Bibiana, **¡Viva el humor!**
para pañales y ungüentos, **¡ay! Leré ay leré ay leré.**

El cura de Villasrubias
ya no tiene calzoncillos
que se los dio a la Bibiana
para pañales p'al niño.

El cura de Villasrubias
tiene la sotana rota
que se la rompió una zarza
corriendo tras de una moza.

En Aviñante [PA/ined./02/33B]

Velilla del Río Carrión

♩. = 88

B

En A - vi - ñan - te que se ha su - ce - di - do la to - rre

nue - va que se ha ca - í - do.

En Aviñante
¿qué ha sucedido?
la torre nueva
que se ha caído.

Si se ha caído
que la levanten,
dinero tienen
los de Aviñante.

Los de Aviñante
no tienen nada,
solo tres cuartos
pa' limonada.

La limonada
estaba muy dulce,
la culpa tienen
los andaluces.

Los albañiles
fueron a casa,
(...) que las obras
salieron falsas.

Salga usted, madre
con el dinero,
que ya se marchan
los carboneros.

Por las esquinas
iban diciendo
¿Quién me lo compra?
Que yo lo vendo.

Carbón de encina,
tronco de roble,
que la firmeza
no está en los hombres.

No está en los hombres
ni en las mujeres,
que está en el tronco
de los laureles.

Ni está en el tronco
ni está en la rama,
que está en los pechos
de una serrana.

Una serrana
descolorida,
me roba el alma,
también la vida.

También la vida
y el corazón,
de esa serrana
me acuerdo y

Trencilla y cordón [BU/MTCL/09/16]

Peñahorada

$\text{♩} = 72$

La sor - ti - ja en el de - do, ¿qué sig - ni - fi - ca? *Tren - ci - llay cor -*
dón, cor - dón de la Ha - ba - na. A ro - bar co - ra - zo - nes voy a la
 pla - za, vuel - vo de no - che. Re - tí - ra - teg - mor - mí - o que vie - ne
 nor - te. Si vie - ne que ven - ga, — he de ron - dar la ca - lle de mi mo -
 re - na aun - que me cues - te el pre - si - dio de un a - ño y lo que va
 deés - te. Qué - da - te con Dios, que me es - tán es - pe - ran - do — en la
 ca - lle del O - ro sie - te sol - da - dos: cua - tro de In - fan - te - rí - a, tres a ca -
 ba - llo. Qué - da - te con Dios, que me em - bar - co ma - ña - na — en un bar - co de flo -
 res pa - ra la Ha - ba - na, qué - da - te con Dios.

La sortija en el dedo,
 ¿qué significa?
Trencilla y cordón,
cordón de La Habana.

A robar corazones

voy a la plaza,
vuelvo de noche.

Retírate, amor mío,
que viene el norte.

Si viene que venga,
he de rondar la calle
de mi morena
aunque me cueste
el presidio de un año
y lo que va de este.

Quédate con Dios,
que me están esperando
en la calle del Oro
siete soldados:
cuatro de infantería,
tres de a caballo.

Quédate con Dios,
que me embarco mañana
en un barco de flores
para La Habana,
quédate con Dios.

Aunque soy la primera [AV/ined./03/13]

Serranillos

$\text{♩} = 69$

Aun - que so - y la pri - me - ra ___ que em - pie - zo el bai - le ___

no me ten - go por - me - nos que tú ni na - die ___ no me ten - go por

me - nos ___ que tú ni na - die. ___

Aunque soy la primera
que empiezo el baile
no me tengo por menos
que tú ni nadie.

En medio de la plaza
de Serranillos
hay un naranjo verde,
me da membrillos.

Y después de membrillos
daba ciruelas
para las buenas mozas
que el aire suena.

¿Qué quieres que te traiga,
que voy a feria?
para manos tan blancas,
sortija negra.

¿Qué quieres que te traiga,
que voy a Toro?
para manos tan blancas,
sortija de oro.

La del manteo verde,
verde, verdea,
llévala tú debajo
que se la vea.

La del manteo verde
verde, verduoso,
llévala tú debajo
maravilloso.

Allá va la postrera,
la postrerita
y échala por casadas
y por mocitas.

Una palomita blanca [ZA/ined./06/15]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 69$

U-na pa-lo-mi-ta blan-ca co-mo la nie-ve volan-do va.

ba-jó al rí-o a be-ber a-gua con mu-cho rum-boy se-re-ni-dad._____

Una palomita blanca
 como la nieve
 volando va.
 bajó al río a beber agua
 con mucho rumbo
 y serenidad.

Y después de haber bebido
 levanta el vuelo
 y se vuelve atrás
 en busca de sus pichones
 que se han quedado
 en el palomar.

Una palomita blanca
 como la nieve
 como la nieve
 bajó al río a beber agua
 bañarse quiere,
 bañarse quiere.

Y después de haber bebido
 levanta el vuelo
 y se vuelve atrás
 en busca de sus pichones
 que se han quedado
 en el palomar.

Dicen que la sal del mundo [ZA/ined./01/21]

Codesal

$\text{♩} = 72$

Di-cen que la sal del mun-do se encuen-tra en An-
da-lu-cí-a el que quie-ra al-go me-
jor que el ja-le-o ni es Cas-ti-lla.

Dicen que la sal del mundo
se encuentra en Andalucía,
el que quiera algo mejor
que el jaleo ni es Castilla.

En Córdoba la Mezquita,
en Sevilla la Giralda,
en Zamora las mujeres
más salerosas de España.

En Cataluña telares,
de rojos en Vascongadas,
hacendosas y bonitas
las mujeres zamoranas.

Cuando yo estuve en Lisboa
decían los portugueses:
- Haz meninas en Zamora
seu es maidri ses mujeres.

A Cuba me fui por plata,
amores tuve en La Habana,
y para casarme busqué
a una mujer zamorana.

Zamora de mis amores,
quién ha roto tus murallas,
el aire y el salero
de mis mujeres saladas.

Si volviera Doña Urraca
a ser reina de Zamora,
se vería rodeada
por cientos de emperadoras.

Si a toearnos vinieran
no traigan banderilleros,
los besos de nuestras hembras
son banderitas de fuego.

Y con piropos me despido
de todas las zamoranas
con besos a las solteras
y respeto a las casadas.

Vuela, vuela palomita [BU/ined./01/42]

El Almiñé

$\text{♩} = 120$

Vue-la, vue - la pa - lo - mi-ta, vue-la, vue - laal pa - lo - mar, no te va - yas

tan so - li - ta pa-lo - mi-ta, yo te quie-roa - com - pa - ñar, y me das y me

das e - sa bo - qui-ta, y sa - brás, y sa - brás lo quees a - mar.

Vuela, vuela palomita,
Vuela, vuela al palomar,
no te vayas tan solita **palomita**,
yo te quiero acompañar
y me das esa boquita
y sabrás lo que es amar.

Marinerito, apaga la vela [BU/ined./04/25]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 48$

Es - ta no - chey la pa - sa - da _____ có - mo nohas ve - ni - doa -
mor _____ yes - tan - do la no - che cla - ra _____ yel ca -
mi - ni - toan - da - dor. _____ Ma - ri - ne - ri - toy a - pa - ga la
ve - la _____ quees - tá la no - che tran - qui - lay se - re - na. _____ Ma - ri - ne -
ri - to por - qué nohas ve - ni - do _____ re - sa - la - du - ca por - que nohe po -
di - do. _____

Esta noche y la pasada,
cómo no has venido amor,
y estando la noche clara
y el caminito andador.

*Marinerito
y apaga la vela,
que está la noche
tranquila y serena.
Marinerito
por qué no has venido
resaladuca
porque no he podido.*

Marinerito, arría la vela [BU/ined./02/21]

Castrillo de la Vega

$\text{♩} = 63$

Si te he ve-ni - do ron - dar ___ ha si-do por un a - mi-go ___

si no te ca - sas con él ___ me pe-sa el ha - ber ve - ni - do. ___ Ma - ri-ne-

ri - to, a - rri - a la ve - la, ___ quees - tá la no - che tran - qui - lay se - re - na. ___

Si te he venido a rondar
 ha sido por un amigo,
 si no te casas con él
 me pesa el haber venido.

*Marinerito,
 arría la vela
 que está la noche
 tranquila y serena.*

Noche tranquila y serena
 es buena para rondar,
 para los enamorados
 les gusta la oscuridad.

Marinerito...

Marinerito, apaga la vela [BU/ined./02/45E]

Puentearenas

E

No-che tran-qui-lay se-re-na es bue-na pa-ra-ron-dar,
 pa-ra los e-na-mo-ra-dos es bue-na la os-cu-ri-dad Ma-ri-ne-
 ri-to, a-pa-ga la ve-la, que es-tá la no-che tran-qui-lay se-re-na.

Noche tranquila y serena
 es buena para rondar,
 para los enamorados
 es buena la oscuridad.

*Marinerito,
 apaga la vela,
 que está la noche
 tranquila y serena.*

Marinerito, apaga la vela [BU/ined./03/10]

Peñahorada

$\text{♩} = 92$

Es - ta noche ha ha - bi - do ron - da ____ no se sa - be quié n ha si - do ____ a la ma - ña -
na di - rán ____ los de Pe - ña ho - ra da han si - do. ____ *Ma - ri - ne - ri - toy a - pa - ga la*
ve - la ____ *que es - tá la no - che tran - qui - lay se - re - na. ____*

Esta noche ha habido ronda
no se sabe quién ha sido,
a la mañana dirán
los de Peñahorada han sido.

*Marinerito
y apaga la vela
que está la noche
tranquila y serena.*

Marinerito, apaga la vela [BU/ined./04/24]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 54$

No - che tran - qui - lay se - re - na es bue - na
 pa - ra ron - dar pa - ra los e - na - mo -
 ra - dos yes me - jor la os - cu - ri - dad. Ma - ri - ne -
 ri - to ya - pa - ga la ve - la que es - tá la no - che tran - qui - lay se -
 re - na.

Noche tranquila y serena
 es buena para rondar,
 para los enamorados
 y es mejor la oscuridad.

*Marinerito
 y apaga la vela
 que está la noche
 tranquila y serena.*

Quítate, niña, de esa ventana [ZA/ined./04/27]

Ungilde

$\text{♩} = 60$

Di - cen que las pas - to - ras hue - len a la - na _____

pas - tor - ci - taes la mí - ay no hue - lea na - da. Qui - ta - te ni - ña, dee - sa ven -

ta - na, _____ por - que si no te qui - tas dee - sa ven - ta - na, _____

_____ doy par - teg la jus - ti - cia que teg - pri - sio - ne con las ca -

de - nas de _____ mis a - mo - res. _____

Dicen que las pastoras
huelen a lana,
pastorcita es la mía
y no huele a nada.

*Quítate, niña, de esa ventana
porque si no te quitas
de esa ventana
doy parte a la justicia
que te aprisione
con las cadenas
de mis amores.*

Dicen que las pastoras
huelen a sebo,
pastorcita es la mía
huele a romero.

Quítate, niña, de esa ventana...

Quítate niña de ese balcón [AV/ined./01/03]

Burgohondo

$\text{♩} = 72$

Di - cen que los pas - to-res hue - len a se-bo pas - tor-ci-toes mi
no-vio hue - lea ro - me-ro. Quí - ta-te ni - ña deg - se bal - cón
por - que si no te qui-tas ra - mo de flo-res lla - ma-rég la jus -
ti-cia que teg-pri - sio-ne con las ca - de-nas de mis a - mo-res.

Dicen que los pastores
huelen a sebo,
pastorcito es mi novio,
huele a romero.

*Quítate, niña, de ese balcón,
porque si no te quitas,
ramo de flores,
llamaré a la justicia
que te aprisione
con las cadenas
de mis amores.*

Quítate niña de esos balcones [BU/ined./03/14]

Peñahorada

$\text{♩} = 92$

A - rre buey a - rre ma - jo ten - te ro - me - ro — es - tas
 son las can - cio - nes del ca - rre - te - ro. Qui - ta - te ni - ña de es - sos bal -
 co - nes, que si no te re - ti - ras ra - mo de flo - res — doy par -
 tea la jus - ti - cia que teg - pri - sio - nen con - las ca - de - nas de - mis a
 mo - res.

Arre buey, arre majo,
 tente romero,
 estas son las canciones
 del carretero.

*Quítate niña de esos balcones,
 que si no te retiras,
 ramo de flores,
 doy parte a la justicia
 que te aprisionen
 con las cadenas
 de mis amores.*

Esta noche ha llovido,
 mañana hay barro,
 pobre del carretero
 que guía el carro.

Quítate niña de esos balcones...

La palomita [SA/ined./04/03A]

Villamayor de la Armuña

$\text{♩} = 69$

A

Pa-lo - mi - ta si vie-nes he - ri - da si vie-nes he - ri - da _____ por la

ma - no de al - gún ca - za - dor no te pon - gas al la - do del ai - re al la - do del

ai - re _____ que en el ai - re se que - dó mi - mor. *Mi amor se que - dó, se que - dó mi -*

mor, mi amor se que - dó se que - dó mi - mor. _____

Palomita si vienes herida
 por la mano de algún cazador,
 no te pongas al lado del aire
 que en el aire se quedó mi amor.

*Mi amor se quedó,
 se quedó mi amor,
 mi amor se quedó,
 se quedó mi amor.*

Padre nuestro [SA/ined./04/03B]

Villamayor de la Armuña

$\text{♩} = 69$

B

Pa-dre nues-tro que es-tás en los cie-los que es-tás en los cie-los que to-do lo sa-bes y to-do lo ves, ¿por qué me aban-do-nas en es-ta-a-go-ní-a en es-ta-a-go-ní-a?, ¿por qué no te a-cuer-das de ha-cer-la vol-ver? de ha-cer-la vol-ver, de ha-cer-la vol-ver, de ha-cer-la vol-ver.

Padre nuestro que estás en los cielos
que todo lo sabes y todo lo ves.
¿por qué me abandonas en esta agonía?
¿por qué no te acuerdas de hacerla volver?

*De hacerla volver,
de hacerla volver,
de hacerla volver,
de hacerla volver.*

A la zarzamora [SA/ined./03/10]

Peñaparda

$\text{♩} = 69$

Soy cri - a - da de ser - vir _____ no te pue - do dar "pa -
ro - la" _____ que de dí - a no me val - ga _____ de no - che no me a - co -
mo - da. A la zar - za - mo _____ ra _____ que en el cam - po se re - ga - ba so - la so - la se re -
gó _____ con las llu - vias que Dios le man - dó. _____

Soy criada de servir
no te puedo dar "parola"
que de día no me valga
de noche no me acomoda.

*A la zarzamora
que en el campo
se regaba sola,
sola se regó
con las lluvias
que Dios le mandó.*

Canario, cuando entro en (...)
entro pasito a pasito,
toda la gente decía
¡qué canario tan bonito!

A la zarzamora...

Viva Cabezón que tiene
la montaña junto al mar,
los cañones apuntando
al peñón de Gibraltar.

A la zarzamora...

Una ronda, señores [ZA/ined./01/20]

Codesal

Li-cen-cia pi-do se-ñores li-cen-cia pa-ra can-tar
 tar pa-ra can-tar u-na ron-da la ron-da
 da de Codesal. Una ron-da, se-ñores que no pue-do ol-vi-dar.

Licencia pido, señores,
 licencia para cantar,
 para cantar una ronda,
 la ronda de Codesal.

*Una ronda, señores,
 que no puedo olvidar.*

La ronda de Codesal
 que ahora les voy a ofrecer
 la cantaban nuestros padres
 y los abuelos también.

*Aquella ronda, madre,
 nunca la olvidaré.*

Una noche entré en la iglesia
 y al terminar de rezar
 le canté al Cristo la ronda
 y al pronto lo vi llorar.

*Aquella ronda, madre,
 no la puedo olvidar.*

Me puse junto a la cruz
 con gran fervor a cantar
 y las lágrimas de Cristo
 por mi pecho vi llorar.

*Aquella ronda, madre,
 no la puedo olvidar.*

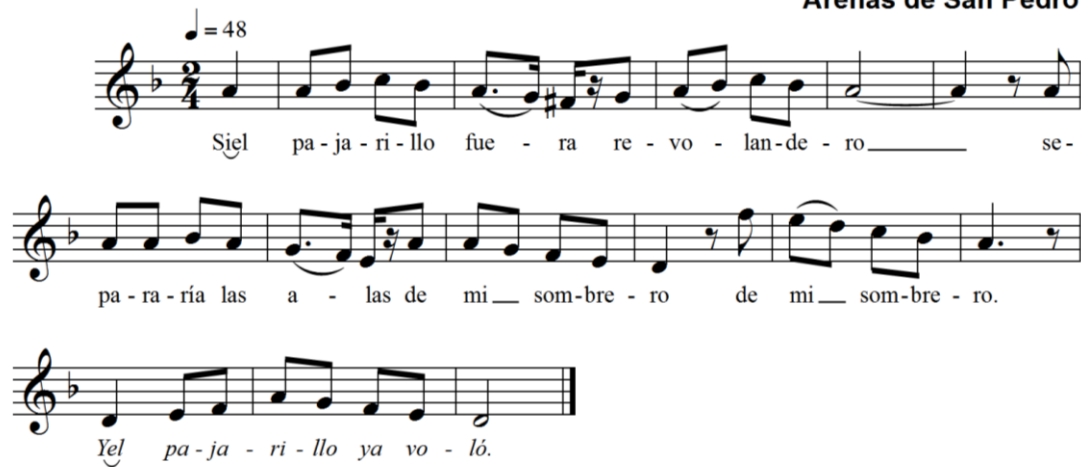
Y me dijo al terminar
 San Esteban, el patrón:
 la ronda de Codesal
 es igual que una oración.

*Aquella ronda, madre,
 no la olvidaré ya.*

El pajarillo ya voló [AV/ined./02/02]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 48$



Si el pa - ja - ri - llo fue - ra re - vo - lan - de - ro se -
 pa - ra - ría las a - las de mi som - bre - ro de mi som - bre - ro.
 Y el pa - ja - ri - llo ya vo - ló.

Si el pajarillo fuera
 revolandero
 separaría alas
 de mi sombrero,

Y el pajarillo ya voló.

Tenía las alas blancas
 y el pico de color,
 yo se le di a mi dama,
 mi dama le crió.

Y el pajarillo ya voló.

Cómo quieres, Tarsicio
 que te levante
 si te encuentro caído
 por todas partes.

Y el pajarillo ya voló.

- ¿Dónde tienes el nido,
 cigüeña negra?
 - En los picos más altos
 de la (...)

Y el pajarillo ya voló.

Vamos, morena [AV/ined./02/29]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 69$

Tres dí-as tu-voel he - rre-ro a la he-rre-ra sin co - mer
 y el he-rre-ro le de - cí - a: ¿có - mo no co - mes, mu - jer?
 ¿có - mo quie - res que yo co - ma, con los pa - los que me me - tes?
 y el he-rre-ro la de - cí - a por-que a mí me com-pro - me - tes. *Va - mos mo -*
re - na, va - mos los dos, a re - gar la hier - ba bue - na, el pe - re - jil y la
flor si ver - de - s - ta - ba ver - de que - dó, va - mos mo - re - na, va - mos los dos.

Tres días tuvo el herrero
 a la herrera sin comer
 y el herrero le decía:
 - ¿cómo no comes, mujer?

- ¿Cómo quieres que yo coma
 con los palos que me metes?
 y el herrero la decía:
 - Porque a mí me comprometes.

*Vamos, morena
 vamos los dos,
 a regar la hierbabuena,
 el perejil y la flor,
 si verde estaba
 verde quedó,
 vamos, morena,
 vamos los dos.*

Almería y Almería [AV/ined./03/10]

Serranillos

$\text{♩} = 66$

Al-me-rí-a yAl-me - rí - a, Al-me-rí-a yAl-me - rí - a,
 Al-me-rí - ay Car - ta - ge - na quiennoha-ya pa - sa-doel mar
 no sa-be lo que son pe-nas no sa-be lo que son pe-nas
 Al-me-rí - a yAl - me - rí - a.

Almería y Almería,
 Almería y Cartagena,
 quien no haya pasado el mar
 no sabe lo que son penas.

Soy moro y no tengo novia,
 cabrero y no tengo miedo,
 aunque me peguen dos tiros
 en las alas del sombrero.

Allá va la despedida
 en un ramo de alhelíes
 (...)
 y que te acuerdes de mí.

Serranillos querido [AV/ined./03/12]

Serranillos

$\text{♩} = 72$

Vol-ví la ca-ra llo-ran-do al su-bir la Pa-ra-me-ra
 vol-ví la ca-ra llo-ran-do Se-rra-ni-llos de mi vi-da qué le -
 jos te vas que-dan-do. Se-rra-ni-llos, que-ri-do qué ga-nas ten-go de me-
 ter es-ta car-ga pa-ra-ir-me lue-go pa-ra-ir-me lue-go, ni-ña, pa-ra-ir-me lue-go a ver
 a mi se-rra-nay llo-rar de nue-vo.

Al subir la Paramera,
 volví la cara llorando,
 Serranillos de mi vida,
 qué lejos te vas quedando.

*Serranillos querido,
 qué ganas tengo
 de meter esta carga
 para irme luego,
 para irme luego, niña.
 para irme luego,
 a ver a mi serrana
 y llorar de nuevo.*

A la sierra me he de ir
 aunque me arriste de frío
 por ver si puedo llevame
 a una serrana conmigo.

Serranillos querido...

Ahora sí que canto claro,
 que he comido caramelos,
 que me los dio una serrana
 al pasar un arroyuelo.

Serranillos querido...

Todo el que vende pimienta
 poco tiene que comer
 ni oye misa, ni confiesa,
 ni duerme con la mujer.

Serranillos querido...

A todos los pimenteros
 por el blusón se conocen
 las alforjas coloradas,
 las mulas tirando coces.

Serranillos querido...

Allá va la despedida,
 la que echan los pimenteros
 con el talego en la mano
 marchando para otros pueblos.

Serranillos querido...

6.3. CANCIONES DE QUINTOS

Las canciones de quintos se relacionan con una época muy importante en la juventud, sobre todo en el ámbito rural, ya que era el momento de entrar en quinta hasta ser “sorteados” para el servicio militar. Esta etapa vital se correspondía, generalmente, con la edad de dieciocho años y los dos momentos más importantes de los quintos eran “la talla” y “el sorteo”. Normalmente el tallaje se celebraba en el Ayuntamiento de la localidad o en el Gobierno Civil Militar -situado en las capitales provinciales-, donde se reunían todos los mozos que estaban en edad de unirse al servicio militar obligatorio. Si “daban la talla” mínima establecida para entrar en filas eran seleccionados para el sorteo del destino. La suerte se echaba entre África y la Península, siendo los puestos africanos los peores, llenando de más pesares y desconsuelos a padres, novias, amigos y familiares.

“Los mozos organizaban grupos días antes de su incorporación a las filas militares y cantando se paseaban y rondaban por el pueblo”³³⁹ pero también tenían su fiesta anual establecida. El modo de celebración podía variar entre las localidades pero en todas ellas se compartía el ambiente festivo y el orgullo de poder pertenecer a ese grupo una vez en la vida. Esta tradición mantiene su vigencia en la actualidad pero se ha transformado su modo de festejo dado que hoy en día se juntan los quintos y las quintas que cumplen dieciocho años en el año natural.

De todos los testimonios aportados por los intérpretes en el trabajo de campo llevado a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián seleccionamos el descriptivo detallado que aportan los vecinos de Castrillo de la Vega:

“Los quintos, en su fiesta, estrenaban trajes y zapatos, aunque no hubiera para comer y daban la vuelta al pueblo con las mozas bailando. Todos pagaban el “bagatero” que se iba cobrando todos los domingos previos para hacer su fiesta y su baile. En esta festividad se ponían los pañuelos que habían traído familiares suyos de la guerra de África y las mujeres los mantones de Manila. Los mozos se colocaban en un lado de la boina una escarapela y en otro una postal de “señoritos exhibiéndose” y las castañuelas que portaban iban decoradas con cintas. Normalmente iban en filas, por parejas -con hermana, prima, novia o amiga- y el pueblo detrás, y al llegar a la casa de cada quinto se bailaba una jota. Entre casa y casa se tocaban pasacalles”³⁴⁰.

Desde el punto de vista musical podemos decir que la mayoría de las canciones vinculadas a los quintos son de género rondeño y de carácter lírico, compartiendo las características con las rondas ya descritas en cuanto a forma y contenido musical se refiere. Normalmente se utilizaban melodías preexistentes a las que se adaptaban nuevos textos apropiados para describir las circunstancias que implicaban la marcha de los hijos del pueblo al servicio militar.

En estas tonadas se canta a la nostalgia, el temor por lo desconocido, a una posible muerte en tiempo de guerra, la ausencia del pueblo, de la patria, de los seres queridos, etc. En la compilación objeto de estudio sólo se han recogido ocho canciones de quintos que van a ser expuestas desde el punto de vista de la temática utilizada para los cantos.

³³⁹ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.* pp.153-154.

³⁴⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Castrillo de la Vega (Burgos) el 13 de febrero de 1992.

6.3.1. CANCIONES DE DESPEDIDA

- “Los quintos marchan” (número 449)

Este canto de despedida está muy difundida en las recopilaciones castellano-leonesas pero se conoce más como “Ya se van los quintos, madre”. Concretamente este título coincide con el primer verso de la estrofa, con lo que se puede corroborar que la mayoría de estas piezas presentan una estructura estrófica sin estribillo, hecho que no se corresponde con la tonada compuesta que se grabó en Navalmoral de la Sierra. Se trata, pues, de una tonada formada por coplas y por tres estribillos de recambio, no muy propio de la cultura musical tradicional objeto de estudio.

El modo de Mi con la inestabilidad sobre el tercer grado es la base melódica sobre la cual se desarrolla y concluye la ronda pero ya se muestran ciertos rasgos evolutivos como el ámbito de octava y algunos comportamientos propios de la sonoridad menor tonal. Al terminar la ronda los intérpretes añaden “relinchidos” o “ju-jus” finales, “una serie de gritos enlazados é indefinibles: parecen una risa hecha forzosamente sobre tonos muy elevados y que van descendiendo por grados á manera de una cascada”³⁴¹. Estas vocalizaciones eran muy practicadas por tierras castellano-leonesas pero en los años ochenta y noventa, cuando Pérez Trascasa y Marijuán Adrián llevan a cabo el trabajo de campo, ya se podía percibir su abandono en la práctica.

Sobre el contenido literario debemos señalar un descriptivo de una prenda que formaba parte de la indumentaria característica de estos mozos. “En algunas localidades, antes de que los quintos se marcharan, se celebraban fiestas de despedida en las que los quintos iban vestidos de una manera especial. (...) Merece atención especial la escarapela, adorno consistente en un pequeño espejo circular decorado con cintas de colores que se coloca en el sombrero”³⁴². Es precisamente este ornato –“la escarapelilla”- al que se hace referencia en la tercera estrofa de esta tonada

- “Quintillo soy, qué dolor” (número 450)

Otra canción de despedida donde el quinto manifiesta el dolor profundo que siente al separarse de su madre. Fue interpretado por un coro de hombres y mujeres de Navalmoral de la Sierra en un contexto sonoro tonal menor sobre un ámbito de séptima y con una mensura poética basada en la cuarteta octosilábica. La pieza forma parte de una *suite* que concluye con la entonación de “A la una me hicieron soldado” (número 451) sin existir la interrupción sonora entre ambas.

- “A la una me hicieron soldado” (número 451)

En la misma sonoridad menor tonal que la precedente, pero con una ampliación de ámbito melódico –que ahora llega a la octava- se canta esta tonada donde se describen todos los pasos a seguir para convertirse en soldado y cruzar el mar a fin de combatir en la guerra de África. En sólo dos cuartetas –en las que se emplean versos de nueve y diez sílabas no

³⁴¹ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.28.

³⁴² Martín Sánchez, D. (2002). “Las canciones populares de quintos en los cancioneros de Castilla y León”. *Revista de folklore*, 264, 183-190.

seriados- se detallan aspectos tan característicos como el tallaje y el embarque con el oficial al mando.

6.3.2. CANCIONES SOBRE LA GUERRA DE ÁFRICA

- “Pobrecitas madres “ (número 452)

Vetusta ronda de quintos asentada melódicamente sobre la sonoridad modal de La –con el séptimo grado cromatizado- y un ámbito estrecho de quinta. Con esta base musical se cantan coplas vinculadas a la guerra de África de un modo trágico, destacando la segunda copla que dice: “En el barranco de Lobo / hay una fuente que mana / sangre de los españoles / que murieron por España”. La desesperación de las madres ante la guerra en Melilla donde están combatiendo sus hijos también queda reflejada en la tonada, concretamente en el estribillo.

- “Viva la caballería” (número 453)

Esta es la segunda pieza que integra un desarrollo literario donde la guerra de África es el tema predominante. En este caso sigue una estructura simple con una pequeña jitanjáfora –“mi niña morena”- adjunta al tercer verso estrófico. Su sonoridad es también modal cuya base de desarrollo melódico coincide con el sistema de La, y su ámbito llega hasta la séptima.

La vinculación temática se puede apreciar en términos como la caballería, Primo de Rivera – que se pasea libremente por los campos africanos- y el estrecho de Gibraltar.

6.3.3. CANCIONES DE RONDA

Las canciones rondeñas vinculadas a los quintos presentan una dualidad temática debido al uso tanto de rondas petitorias –para conseguir alimentos con los que celebrar una merienda- como de aquellas otras que mantienen la funcionalidad amorosa o de cortejo.

- “La guitarra de los quintos” (número 454)

En esta pieza rondeña se produce una mezcla temática donde se canta a la guitarra de los quintos, a la despedida por parte de las mozas (“Ya se van los quintos, madre / ya se va mi corazón, / ya se van los que tiraban / chinitas a mi balcón”) y se adjunta una estrofa alusiva a la talla y al dolor de la novia por la marcha (“El día que me tallaron / mi novia cómo lloraba / al ver que en aquel madero / soldado me declaraban”). Las dos coplas no descritas son cuartetas octosilábicas “comodines” que se utilizan muy a menudo como textos de recambio en las piezas rondeñas.

Desde el punto de vista musical y formal estamos ante una ronda segoviana simple –sin estribillo- que se acompaña por una rondalla, por lo que se mueve en una sonoridad tonal –en este caso menor- propia de este tipo de piezas. Su estructura se corresponde con las denominadas “especiales” en el apartado anterior dedicado a las rondas, es decir, su desarrollo se forma a partir de la repetición de algún verso de la cuarteta. En este caso, se basa en el modus operandi de la estructura literaria de la llamada jota “de estilo” aragonesa donde se comienza por el segundo verso, se entona la cuarteta octosilábica íntegra y se culmina con la reiteración del cuarto y primer verso (b a b c d d a).

- “Con el permiso de Dios” (número 455)

Esta tonada es una jota de ronda a la Virgen de la Piedad que cantan los quintos en El Barraco el día dos de febrero. Para cantar estas coplas a su patrona se elegían sólo a cinco o seis mozos que cantaran bien porque “era un honor para la quinta cantar bien las coplas a la Virgen” y una responsabilidad para los intérpretes seleccionados. Cada año se podían cambiar los textos estróficos utilizando otros de recambio u otros nuevos creados para la ocasión³⁴³.

En los textos estróficos compilados se puede comprobar que hay una mezcla entre aquellos vinculados a los quintos de la localidad –que cantan a su patrona, la Virgen de la Piedad-, y otros que son propios de las rondas con temática de cortejo o de entretenimiento.

La jota rondeña se acompaña de la rondalla, por lo que su sonoridad es tonal mayor, y la ordenación de versos octosilábicos que conforman la estructura poética es la misma que la empleada en la pieza expuesta previamente, es decir, se corresponde con la que se aplica en las jotas “de estilo” aragonesas (b a b c d d a). Todo el desarrollo musical se asienta sobre tres melodías que interpretan tres cantores solistas que van alternándose de la manera expuesta en la transcripción adjunta.

- “Quítate de esa esquina” (número 456)

Esta ronda fue calificada por el informante como ronda de quintos pero en el texto no se percibe ninguna referencia explícita a este tipo de tonadas, por lo que podemos pensar que en la localidad vallisoletana de Cogeces asignaban a los mozos que entraban en quinta ese año su interpretación. Se trata de una pieza tonal mayor, muy *cantábile*, con un ámbito de octava propio de esta sonoridad. En el texto se puede apreciar cierto encadenamiento temático entre las diversas coplas formadas con una mensura poética de seguidilla. Quizás las muletillas añadidas para concluir el primer y cuarto verso de las estrofas pueden acercarnos a este mundo de ronda y de quintos con el “rondín, rondando” y “navegué, navegando”.

³⁴³

Información obtenida de la grabación realizada en El Barraco (Ávila) el 6 de abril de 1994.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES DE QUINTOS

Los quintos marchan [AV/ined./02/23]

Navalmoral de la Sierra

♩ = 92

Ya se van los quintos madre por la calle del Cerrillo

ya se van los que di-vier - ten a las mo-zas los do-min - gos. *Los quintos*

mar-chan las ma-dres llo-ran ya mi mo-re-na la de-jo so-la la de-jo

so - la que no me-guar-de que cuan-do vuel-va ya se-rá tar-de ya se-rá

tar-de, ya se - rá ho-ra que mi mo - re-na la de-jo so-la.

Ya se van los quintos, madre
por la calle del Cerrillo,
ya se van los que divierten
a las mozas los domingos.

*Los quintos marchan,
las madres lloran
y a mi morena
la dejo sola,
la dejo sola
que no me aguarde
que cuando vuelva
ya será tarde,
ya será tarde,
ya será hora
que a mi morena
la dejo sola.*

Ya se van los quintos, madre
por la calle de Fernando,
ya se van los que tiraban
chinitas a mi balcón.

*Que sí, que sí,
que no, que no,
a esa morena
la quiero yo,*

*la quiero yo,
que sí, que sí,
esa morena
es para mí,
es para mí,
que no, que no,
no se la lleva
ningún gachón.*

Ya se van los quintos, madre
ya se van los resaleros,
ya se van los que se ponen
la escarapelilla al lado.

*Ya vengán, quintos,
ya venga, vengan,
y a mi morena
no se la llevan,
no se la llevan,
que no, que no,
a mi morena
ningún gachón,
ningún cobarde,
ningún valiente,
y aquel que venga
yo le haré fuerte.*

Quintillo soy, qué dolor [AV/ined./02/20A]

Navalmoral de la Sierra

A

Quin - ti - llo soy, qué do - lor sin a - ca - bar de cri -
 ar - me llo - ran - do la di - réa - diós a la tris - te de mi
 ma - dre.

Quintillo soy, qué dolor
 sin acabar de criarme
 llorando la diré adiós
 a la triste de mi madre.

A la una me hicieron soldado [AV/ined./02/20B]

Navalmoral de la Sierra

B

$\text{♩} = 69$

A la u - na me hi - cie - ron sol - da - do a las dos me van a ta - llar

a las tres fue - ra de la ta - lla ya las cua - tro sol - da - di - to ya ya.

A la una me hicieron soldado,
 a las dos me van a tallar,
 a las tres, fuera de la talla
 y a las cuatro, soldadito ya.

A las cinco vino el barquero,
 a las seis llegó el oficial,
 a las siete, a las ocho, a las nueve,
 navegando los puertos de mar.

Pobrecitas madres [ZA/ined./05/12]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 72$

Ni me la-vo ni me pei-no ni me pon-go la to-qui-lla

has-ta que ven-ga mi no-vio de la gue-rra de Me-li-Illa. *Po-bre-ci-tas*

ma-dres có-mo llo-ra-rán al ver que sus hi-jos a la gue-rra-van.

Ni me lavo ni me peino
ni me pongo la toquilla
hasta que venga mi novio
de la guerra de Melilla.

*Pobrecitas madres
cómo llorarán
al ver que sus hijos
a la guerra van.*

En el barranco de Lobo
hay una fuente que mana
sangre de los españoles
que murieron por España.

Pobrecitas madres...

Melilla ya no es Melilla,
Melilla es un matadero
donde matan a los hombres
como si fueran corderos.

Pobrecitas madres...

Viva la caballería [ZA/ined./01/25]

Codesal

$\text{♩} = 69$

Vi - va la ca - ba - lle - rí - a _____ y tam-bién Pri - mo Ri -

ve - ra _____ que en los cam - pos a - fri - ca - nos mi ní - ña mo -

re - na li - bremen - te se pa - se - a. _____

Viva la caballería,
y también Primo Rivera,
que en los campos africanos, **mi niña morena**
libremente se pasea.

Para cruzar el estrecho
tenemos que hacer un puente
para que pasen por él
los españoles valientes.

La guitarra de los quintos [SG/MTCL/08/14]

Zarzuela del Monte

$\text{♩} = 69$

Des-dea le-gua se con - no-ce _____ la gui-ta-rra de los quin-tos _____

des-dea le-gua se co - no-ce _____ en ca-da cla-vi-ja lle-va _____

un san-to Cris-to de bron-ce _____ yun san-to Cris-to de bron-ce _____

la gui-ta-rra de los quin-tos. _____

La guitarra de los quintos
desde Alegua se conoce,
en cada clavija lleva
un santo Cristo de bronce.

Las cuerdas de la guitarra
yo te diré las que son:
prima, segunda y tercera,
cuarta, quinta y el bordón.

Ya se van los quintos, madre,
ya se va mi corazón,
ya se van los que tiraban
chinitas a mi balcón.





La Virgen de la Fuencisla
le dijo a la del Pilar:
si tú eres aragonesa,
yo segoviana y con sal.





El día que me tallaron
mi novia cómo lloraba
al ver que en aquel madero
soldado me declaraban.




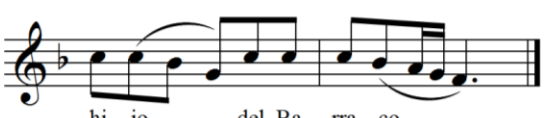
Allá va la despedida,
la que echó Cristo en el alto.
Gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu y Santo.

Con el permiso de Dios [AV/MTCL/10/09]

El Barraco

Melodía 1

 Y de Je-sús nues-tro hi-jo _____ con el per-mi-so de Dios _____

 y de Je-sús nues-tro hi-jo _____ te da-mos la bien lle - ga-da _____

 a - le - gres to-dos los quin-tos _____ a - le - gres to-dos los quin-tos _____

 con el per-mi-so de Dios. _____

Melodía 2

 Te ve-ni-mos a can - tar _____ to-dos a-quí re - u - ni-dos _____

 te ve-ni-mos a can - tar _____ co-sas que sa-len del al - ma _____

 oh Vir-gen de la Pie - dad _____ oh Vir-gen de la Pie - dad _____

 to-dos a-quí re - u - ni-dos. _____

Melodía 3

 Por muy lar-go que te va-yas _____ sie-res hi-jo del Ba - rra-co _____ por muy

 lar - go _____ que te va - yas _____ la fies - ta de las Can - de - las _____

 lle - va - rás en tus en - tra - ñas _____ lle - va - rás en tus en - tra - ñas _____ sie-res

 hi - jo _____ del Ba - rra - co. _____

- | | |
|---|--|
| <p>[M.1] Con el permiso de Dios
y de Jesús, nuestro hijo,
te damos la bien llegada
alegres todos los quintos.</p> | <p>[M.1] En la Cebrera hay un pino
y en el pino una cebolla
y en la cebolla un espejo
donde se mira mi novia.</p> |
| <p>[M.2] Todos aquí reunidos
te venimos a cantar
cosas que salen del alma,
oh, Virgen de la Piedad.</p> <p>Si eres hijo del Barraco,
por muy largo que te vayas
la fiesta de las Candelas
llevarás en tus entrañas.</p> | <p>[M.2] En enero no hay claveles
porque los marchita el hielo,
en tu cara, siempre fieles
porque te lo permite el hielo.</p> <p>[M.3] Eres alta y delgadita
como un junco de ribera,
entre las mozas de El Barraco
tú te llevas la bandera.</p> |
| <p>[M.1] Dos retratos guardo yo
en el fondo de mi alma,
uno de mis pobres padres
y otro de la Virgen Santa.</p> | <p>[M.1] Te acuerdas niña, te acuerdas
el día que nos casamos
que nos tiraron la cama
en el suelo nos quedamos.</p> |
| <p>[M.2] Cuando estoy en el trabajo
no lo pienses si te dan,
han de darle muchas gracias
por estar ganando el pan.</p> | <p>[M.3] Un limón eché a rodar,
en tu puerta se paró,
hasta los limones saben
que nos queremos tú y yo.</p> |
| <p>[M.3] Junto al (...) resplandecen
esta noche dos luceros
mientras le cantan los quintos
a la reina de los cielos.</p> | <p>[M.3] Para cantarle a la jota
al estilo de El Barraco
hay que (...) mejor
y echarle salero y garbo.</p> |
| <p>[M.1] En medio de los trigales
crecen rojas amapolas
y las chicas las recogen
para hacerse una corona.</p> | <p>[M.1] Ahora sí que canto yo
con alegría y salero
porque al salir a bailar
dos amiguitos que tengo.</p> |
| <p>[M.2] Yo te cantaré, Piedad,
cuando nacen las Candelas,
pura y blanca como el agua
(...)</p> | <p>[M.3] No hay en El Barraco otra
y cantando buenas jotas
yo te digo vente aquí,
iremos a cantar pocas.</p> |
| <p>[M.3] Ahora ya nos despedimos
con devoción y humildad,
viva el pueblo de El Barraco
y la Virgen de la Piedad.</p> | <p>[M.3] Allá va la despedida
con un ramito de nueces,
a ninguna se lo he dado
pero tú te la mereces.</p> |

- [M.1] Ahí te va la bien llegada
(...)
la mujer que no lo dora
pa' qué cojones los quiere.
- [M.3] Señor cura, venga usted,
que en mi casa hay un trabajo
que el vecino de mi abuelo
tiene a mi abuela debajo.
- [M.3] Te acuerdas, niña, te acuerdas
de aquel beso que me diste,
que por besarme en la boca
me mordiste en las narices,
- [M.1] Debajo de tus enaguas
tienes uno relamiendo,
déjame que te meta mano
aunque me queme los dedos.
- [M.3] Desde tu casa a la mía
voy a poner una caña
para que suba la leche
de mi picha a tu castaña.
- [M.3] Quisiera volverme hiedra
y trepar por las paredes,
y entrar en tu habitación
y ver el dormir que tienes.
- [M.1] Ahora sí que canto yo
con alegría y salero
porque al salir a bailar
dos amiguitos que tengo.
- [M.3] A mi novia la picó
una pulga en la rodilla,
cuándo la picaré yo
cuarta y media más arriba.
- [M.3] Allá va la despedida,
la que echan los cazadores
con la escopeta en la mano,
allá van (...) señores.

Quítate de esa esquina [VA/MTCL/03/19]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 69$

Quí - ta - te deesaes - qui-na, ron-dín, ron - dan-do na-ve-gué, na-ve - gan-do, gua-po que
 llue - ve. de - ja co-rrer-el a - gua, ron-dín, ron - dan-do na-ve-gué, na-ve-
 gan-do por don - de sue-le.

Quítate de esa esquina, **rondín, rondando navegué, navegando** guapo que llueve, deja correr el agua, **rondín, rondando navegué, navegando** por donde suele.

(.....)
 (.....)
 que el galán que me ronda
 pesetas tiene.

Pues si tiene pesetas
 que las enseñe
 y te compre un vestido
 de seda verde.

El vestido de seda
 que te le queme
 y verás cómo se luce
 el vestido verde.

6.4. CANTOS DE BODA

La celebración de la boda era un acto transcendental en el ciclo vital, sobre todo en el mundo rural donde antes, las bodas o epitalamios eran celebrados por todo el pueblo. “La víspera se reunían las mozas y se iban á endechar sendas y alusivas cantatas á la novia. Asistían también al acto de la boda y le solemnizaban á la vez que obsequiaban á los novios y al cura con las melodía más bonitas y escogidas que sabían. Acompañaban también durante el día á la boda y por fin á la tarde tomaban alegremente parte los mozos, concluyendo por celebrar en obsequio de los novios un concejo por la noche, al que asistía todo el pueblo”³⁴⁴. Según este descriptivo de Olmeda las bodas –a finales del siglo XIX- duraban dos días y abarcaban la víspera del desposorio y el día de celebración del rito matrimonial, pero en los testimonios recogidos por nuestros recopiladores se han dado casos de celebraciones durante tres días –llamados “víspera”, “boda” y “tornaboda”-, cuatro días –en la localidad burgalesa de Tórtoles de Esgueva³⁴⁵-, pudiendo llegar hasta la semana de continuidad –como declaran los vecinos de Salas de los Infantes³⁴⁶, en Burgos-.

El testimonio de Dolores Fernández Geijo, de Val de San Lorenzo, nos puede acercar al modo tradicional de celebrarse las bodas en el mundo rural en los años previos a la compilación de campo objeto de estudio. Esta mujer era una fuente de sabiduría popular en lo concerniente a la zona leonesa de la Maragatería y aportó una detallada narración de los acontecimientos que se celebraban los tres días que duraban las bodas en su pueblo.

“Lo primero que se hacía cuando los novios empezaban a tener relaciones³⁴⁷ era ir a “pedir a la novia”. Iban los padres del novio con él a pedir esas “relaciones” a casa de los padres de la chica. Concretaban el día de la boda y los invitados que asistirían.

La víspera de la boda se ponía paja trillada de la casa de la novia a la iglesia y los mozos y el novio enramaban la puerta de la casa de la novia. Los mozos cenaban en casa de la novia y después se hacía el baile a la puerta de casa.

El día de la boda, de madrugada, los mozos daban la ronda con el tambor por todo el pueblo. Se almorzaban callos, ternera y lo que se hubiera matado. Después del almuerzo iban -el tamboritero y los mozos con castañuelas- buscando a todos los invitados, casa por casa, y se dirigían a casa de la novia. El novio, acompañado por sus padres, el padrino y los más allegados, era llevado hasta la casa de la novia. Al llegar a la puerta llamaban con el llamador y salía el padre de la novia.

[Toc, toc].

Padre de la novia: -¿Quién llama?

³⁴⁴ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.61.

³⁴⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Tórtoles de Esgueva (Burgos) el 3 de junio de 1993.

³⁴⁶ Información obtenida de la grabación realizada en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

³⁴⁷ La concepción de tener “relaciones” en esa época difiere mucho de la actual porque significaba que el chico y la chica que se gustaban se pedían en compromiso, siempre bajo el beneplácito de los padres de ambos.

Novio y padres del novio: -Venimos a cumplir la palabra empeñada

Padre de la novia: -Cúmplase en buena hora

Abría la puerta y entraban, se arrodillaban los novios, les echaban la bendición los padres y los padrinos y salían hacia la iglesia.

Durante todo el camino se iba cantando y a la salida se corría el “bozo”³⁴⁸. No podía ganar el bollo un invitado de la boda y lo ganaba el que más corría. Mientras se disparaban cohetes, petardos, etc., la madrina daba torta a todos los que esperaban en el pórtico y mazapán para todo el mundo, fuera o no invitado.

Se volvía a casa de la novia, pero a mitad del camino salían los mozos no invitados con vino y pastas e invitaban a todos los de la boda. Según iban repartiendo iban recibiendo monedas de los invitados³⁴⁹. Si el novio era forastero, cada uno de los mozos cobra un “piso”, un tanto por perder una moza casadera del pueblo. Se llegaba a la puerta de la casa de la novia y cantaban. Por la tarde todos iban al baile. La madrina y el padrino bailaban los primeros, a continuación los novios.

El segundo día de boda echaban la ronda, llevando una bota de vino de la que ofrecían a todo el mundo³⁵⁰.

Hoy en día todos sabemos que el rito de la boda conlleva dos momentos importantes reducidos al desposorio –celebrado dentro de la iglesia- y al banquete nupcial, pero ya hemos visto que antaño se realizaban otra serie de actos, algunos de preparación y otros de continuación.

Si entramos en consideraciones musicales podemos decir que los cantos “no acompañan todos y cada uno de los momentos del rito, porque su función es dar solemnidad y realce a los más destacados”. En el ámbito rural en el que nos movemos las situaciones más importantes en la celebración ritual eran “la ronda a la puerta de la casa de la novia en la víspera de la boda, la bendición del padre a la novia en el portal de la casa, el acompañamiento a la comitiva nupcial desde la casa de la novia hasta el templo, el momento posterior a las promesas matrimoniales, la salida de la iglesia, el convite o rebollo, y el banquete nupcial, al cual aparece a veces vinculada una costumbre de tipo ritual”³⁵¹. Esta funcionalidad vinculada a los momentos de la celebración y constatada por el desarrollo literario de sus coplas y estribillos es la que se ha seguido para distribuir todos los cantos de epitalamios recogidos por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en tierras castellano-leonesas de 1985 a 1994.

³⁴⁸ El “bozo” es un muñeco de mazapán.

³⁴⁹ Este acto se denomina “la espiga” en Salamanca y se sigue llevando a cabo a día de hoy en las bodas rurales.

³⁵⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Val de San Lorenzo (León) el 27 de enero de 1987.

³⁵¹ Manzano, M. (2003c). *Op. Cit.* p.347.

6.4.1. La víspera de la boda

- “Ahí te queda puesto el ramo” (número 457)

El primer ejemplo es una canción de enramada a la novia que cantaban los mozos el día previo a la boda. Ese era la última vez que los mozos podían poner un ramo a la moza casadera porque una vez que se casaban ya era una función correspondiente sólo al marido. Al día siguiente el padrino solía darles dinero por la actuación cometida.

Es una sencilla melodía en modo de Sol con un ámbito de sexta, que se desarrolla sobre una estructura estrófica, sin estribillo.

- “Gracias a Dios que he venido” (número 458), “Licencia pido al cerrojo” (números 459 y 461) y “Licencia pido a Jesús” (número 460).

Siguiendo los criterios establecidos de comenzar cada sección por las tonadas más frecuentes, esta pieza tendría que haber encabezado las tonadas propias de la víspera del desposorio pero hemos antecedido con “Ahí te queda puesto el ramo” (número 457) por ser el canto con el que los mozos solían empezar, ya que “Licencia pido al cerrojo” es un canto de despedida después de la enramada. Si nos centramos en los títulos debemos puntualizar que hay dos que no se corresponden con el establecido oficialmente porque los intérpretes no comenzaron a cantar por la primera estrofa y al seguir los criterios establecidos en la metodología de transcripción expuesta en la introducción de esta investigación, no coinciden en contenido esos primeros versos³⁵².

La canción se presenta en cuatro variantes cercanas recogidas todas ellas en localidades palentinas. Todas se entonan en un modo de Sol sobre ámbitos de sexta –las tres primeras- y de séptima –la última- y se puede reconocer de una manera clara la pertenencia al mismo tipo melódico.

Los textos contienen mensajes de alegría y de enhorabuena a los novios por la boda que se va a celebrar al día siguiente.

- “Informado vengo, dama” (número 462)

En esta ronda de boda –acompañada por la rondalla de los mozos de Matabuena- se vuelve a vislumbrar el mensaje de dar la enhorabuena a la novia ya observado en las piezas anteriores. En ocasiones previas hemos concretado que las canciones que se acompañan por esta agrupación de guitarras, laúdes, bandurrias e instrumentos de percusión suelen ser tonales, aunque también hemos visto casos donde la melodía vocal sigue un comportamiento modal que cuadra perfectamente con la sonoridad tonal rondallística³⁵³. Este último caso es el que se produce en esta tonada, que utiliza el Mi como base de desarrollo modal, pero ya en un proceso de evolución al manifestarse unas inestabilidad sobre el segundo grado.

³⁵² Este caso es una muestra de la problemática con la que nos encontramos los investigadores de música tradicional –derivada de tener la oralidad como fuente transmisora- a la hora de hacer estudios de variantes y versiones melódicas, ya que muchas veces no coinciden en titulación tonadas que son iguales desde el punto de vista melódico o textual.

³⁵³ El uso de una sonoridad modal sobre Mi con un acompañamiento instrumental en La menor se compenetrar de tal manera que aunque en bloque se percibe como una pieza tonal, no se desvirtúa el sistema melódico modal del canto si analizamos individualmente el perfil melódico del mismo.

- “El día de la boda, Jesús” (número 463)

La colocación en este apartado se debe a la información que otorgaron a los recopiladores los intérpretes. Declararon que esta ronda se cantaba a los novios en la víspera de su boda y era acompañada por la gaita de fole característica de la zona zamorana de Aliste. Es el único caso donde se presenta la estructura compuesta -con el estribillo imbricado en las estrofas-. La sonoridad es propia del modo de Do por el perfil melódico y el ámbito de sexta en el que se mueve.

Es de suponer que el nombre de “Jesús” era cambiado por el del novio casadero.

- “Las buenas noches les damos” (número 464)

Añadimos un último canto a la novia que se interpreta en la víspera del desposorio donde se pide permiso para cantar a la novia y se circunscribe al momento de la cena.

Es una sencilla melodía repetitiva que se canta en un ambiente sonoro modal sobre Do y un ámbito de séptima.

6.4.2. Albadas de boda

Aunque Olmeda denomina “albadas” a cualquier canción vinculada a la celebración de las bodas³⁵⁴ los intérpretes utilizan esta nomenclatura para aquellas tonadas que se cantan por la mañana –o “al alba”- el mismo día del casamiento.

- “A tu puerta hemos llegado” (número 465), “A esta puerta hemos llegado” (números 466, 467 y 469) y “Buenas noches a la una” (número 468)

Esta pieza está muy difundida por tierras norteñas de Castilla y León y el comienzo más usado dicta “a esta puerta hemos llegado”³⁵⁵. Todas encabezan el texto pidiendo licencia –por parte de las amigas-para cantar a la novia en la puerta de su casa, excepto en “Buenas noches a la una” (número 468) donde no se inicia el canto con las cuartetos correspondientes.

Desde el punto de vista musical todas presentan sonoridades arcaicas que van desde el modo de Mi (números 465 y 466), pasando por el de La (número 467), el de Sol (número 468), para finalizar en un Do modal (número 469). Entre las cinco tonadas se produce una correspondencia melódica entre las dos primeras, mostrándose como variantes del mismo tipo melódico, y las tres restantes funcionan como versiones de la misma canción.

Centrándonos en el aspecto literario hay que señalar que el texto completo consiste en una petición de licencia para cantar y un detallado descriptivo de los acontecimientos ligados al desposorio que se van a suceder en el mismo día de la cantada. En las dos primeras tonadas es donde argumentan lo expuesto con más detalle.

³⁵⁴ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.61.

³⁵⁵ Volvemos a comprobar cómo, por causa de la memoria, se pueden cambiar ciertas palabras de los textos de las cuartetos establecidas para interpretar una determinada pieza o también se pueden olvidar las primeras estrofas y comenzar por una que nos desorienta en su contextualización, como ocurre con la numerada como 468.

- Varias tonadas con la misma funcionalidad (números 470 al 475)

Las seis canciones que completan esta sección se presentan de un modo individual y en todas se siguen manifestando las sonoridades vetustas propias de este tipo de tonadas, siendo el sistema modal sobre Mi el entonado en las tres precedentes (números 470 al 472) –con un recorrido que va desde el diatonismo, el paso por una inestabilidad sobre el tercero y finalizando con la cromatización del séptimo grado-, y el de La, el de Sol – ambos con un estrecho ámbito de cuarta- y el de Do, respectivamente, en las consecuentes (números 473 al 475). En este último caso, aunque se empiezan a observar ciertos rasgos más propios de la tonalidad mayor nos hemos decantado por asignarle un contexto modal sobre Do porque, en general, el comportamiento sigue siendo de una sonoridad previa al tono mayor.

La estructura simple sin estribillo vuelve a mostrarse como seña de identidad en el comportamiento formal. Sólo se aleja de esta directriz la tonada “Y vuela palomita” (número 472) que la cuarteta final funciona más como una tonada propia final que como un estribillo en sí³⁵⁶.

Si hacemos una lectura del contenido de los textos que forman las cuartetos octosilábicas podemos observar que las amigas siguen cantando coplas vinculadas a la novia, al novio, a los padrinos y madrinas y a los invitados de la boda. En las piezas “Estas puertas son de pino” (número 471) y “Buenos días, vengan todos” (número 473) se vuelve a pedir licencia para cantar en la puerta de la casa a la novia y al padre de la novia respectivamente. Por último queremos centrarnos en un caso metafórico que ya había mostrado su uso en las rondas que integran este capítulo sexto de la investigación. La “palomita” se identificaba en ellas como la moza a la que rondaban los mozos y ahora se aplica a la figura de la novia, como se puede comprobar en las canciones “Y vuela palomita” (número 472) y “Vuela, vuela, palomita” (número 474).

6.4.3. Bendición de los padres

Los padres de la novia siempre debían bendecir a la hija antes de su partida hacia la iglesia. Era algo ritual que implicaba una necesidad de la futura casada, quien necesitaba saber que contaba con el consentimiento y beneplácito familiar para salir de casa de los padres y emprender su vida de casada.

En las tres canciones recopiladas vinculadas a este momento se describe el rito de ponerse de rodillas en la puerta de su casa para recibir la bendición paterna y materna. La tonada “Hinca la rodilla y pide” (número 476) es donde mejor se refleja lo expuesto dado que en las dos siguientes mezclan los textos propios de este momento con otras cuartetos octosilábicas vinculadas a otros momentos del desposorio, incluso en “Que de buena parra” (número 478) se añade un estribillo imbricado que es propio cantarlo después del casamiento.

Las características musicales de estos cantos vuelven a asentar los rasgos arcaicos propios de este tipo de piezas, donde abundan los sistemas melódicos modales –el modo de La es el

³⁵⁶ Como el intérprete no canta más que lo transcrito no podemos asegurar que la cuarteta “Y vuela palomita / bien puede volar, / y el padre de la novia / bien puede pagar” sea un estribillo. Se ha planteado así porque es lo que parece ser desde el punto de vista estructural.

usado en las tres-, las estructuras estróficas –salvo la tonada número 478 donde el estribillo parece más un añadido que algo propio de la canción- y los ámbitos reducidos.

6.4.4. Acompañamiento de la novia hacia la iglesia

De nuevo las amigas llevan el protagonismo interpretativo en las canciones que se cantan en el recorrido desde la casa de la novia hasta la iglesia donde va a ser desposada.

En la compilación objeto de estudio se compilaron tres tonadas con una vetusta sonoridad modal sobre La -con inestabilidades sobre el séptimo grado y cromatizaciones sobre el tercero y el sexto- (número 479) y sobre Do (números 480 y 481).

La referencia textual al momento se manifiesta con alusiones a la calle o al acompañamiento que lleva la novia en las siguientes cuartetos octosilábicos:

“Esta calle está empedrada
de naranjas y limones
que la empedró el señor novio
la noche de los pregones”
(número 479)

“Esta calle está empedrada
con ramos de perejil
que la ha empedrado el novio
cuando la vino a pedir”
(número 480)

“Vámonos a echar a andar
por esta calle preciosa
con toda la concurrencia
acompañando a esta rosa”
(número 481)

En este último ejemplo –cantado en ritmo bailable de garrucha- se percibe la combinación de la temática especificada al integrar tanto la calle como el acompañamiento. La última cuarteta, donde se refleja lo bien acompañada que va la novia hasta llegar al templo, es la siguiente:

“Aquí estamos tus amigas
y también tus compañeras
venimos a acompañarte
pa’ darte la enhorabuena”
(número 480)

Las cuartetos restantes reflejan los acontecimientos que van ocurriendo en el recorrido hasta la iglesia –como las coplas cantadas en *Velilla del Río Carrión* (número 480)- o se utilizan coplas que indican actos posteriores al ritual del casamiento. Nos hacemos eco de estas primeras porque están vinculadas directamente con la sección que estamos estudiando:

“Repicad esas campanas
mozos que estáis en la torre,
repicad esas campanas
que pase el ramo de flores”

“Ya llegastes a lo llano
descansa ramo de flores
que vendrás fatigadita
de seguir a tus amores”

“Ya sale la cruz de plata
que la saca el mayordomo,
niña, para ti casarte
y juntarte con tu esposo”

6.4.5. Al salir de la iglesia después de casados

Al salir de la iglesia después de celebrarse el rito matrimonial era el momento de saludar y dar la enhorabuena a los recién casados. Esta función era de nuevo asumida por las mozas.

En las cuatro canciones interpretadas para esta circunstancia que fueron recogidas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián se vuelven a escuchar las sonoridades modales sobre Mi (número

482), sobre La –con el tercer grado inestable- (número 483), sobre Sol (número 484) y sobre Do (número 485). Si atendemos a los ámbitos melódicos de desarrollo, su oscilación entre una cuarta y una séptima nos asientan aún más los rasgos pretéritos propios de estos cantos.

La línea melódica de la tonada numerada como 482 –“Lo primero es cortesía”- es un caso de melodía “comodín” con la que los vecinos de la localidad soriana de Monteagudo de las Vicarías cantan diversos géneros³⁵⁷.

Desde el punto de vista literario las canciones inmersas en esta funcionalidad específica muestran multitud de cuartetas que hacen gala de la situación –fuera de la iglesia-, del momento nupcial –recién casados los novios-, y de las pretensiones –dar las gracias al cura y dar la enhorabuena al nuevo matrimonio y a sus familiares-. También podemos apreciar de nuevo la utilización de la metáfora “palomita” como “novia” en la copla con la que se finaliza “Buenos días nos dé Dios” (número 484).

6.4.6. En el convite

Este era uno de los momentos más esperados por los novios y los invitados. El rito religioso daba paso a una convocatoria gastronómica a la que se unían familiares y amigos y formaba parte de la culminación de uno de los actos más importantes de la vida de los novios.

En el convite no era propio el cantar porque, como dice el refrán popular, “quien come y canta algún sentido le falta”. Esto quedaba reservado para la finalización del agasajo pero aun así, hay determinadas piezas que se interpretaban justo antes de sentarse a la mesa y otras se entonaban justo después del banquete. Entre las primeras se compilaron “Sentaos, casada” (número 487) y “Que vivan y revivan” (número 489) y entre las segundas “Y a las cocineras / De buena cepa / Los señores mozos” (número 486) y “Señores, si no han comido”³⁵⁸ (número 488).

En referencia al aspecto musical podemos apreciar cómo las cuatro tonadas continúan inmersas en los ambientes sonoros modales característicos de los cantos de boda. La pieza “Y a las cocineras / De buena cepa / Los señores mozos” (número 486) se desarrolla en un modo de La con el tercer grado inestable; en “Sentaos casada” (número 487) se produce una ambigüedad sonora entre el modo de Do y el de Sol al no manifestarse melódicamente el séptimo grado que los distingue y adquirir la misma importancia en el desarrollo el tercero y el cuarto grado; y las dos últimas canciones comparten el comportamiento melódico modal sobre Do pero con ámbitos diferentes –de quinta y séptima respectivamente-.

6.4.7. Después del banquete

- “A la gala de la rosa bella” (números 490, 493 y 495), “A la gala de la bella moza” (números 491 y 492) y “Esta sí que lleva la gala” (número 494)

³⁵⁷ Véase la ronda “Tengo yo un compañerito” (número 395).

³⁵⁸ Las estrofas segunda, tercera, cuarta y quinta no tiene una vinculación directa con el momento descrito. Son coplas de boda usadas indistintamente para varios momentos del acontecimiento.

Bajo estos dos títulos se esconde una de las canciones de boda más interpretada por toda la zona castellana y leonesa conocida popularmente como “Las Galas” -Agapito Marazuela ya contempla esta designación en su *Cancionero de Castilla*³⁵⁹- o simplemente “La Gala”. Se ha ubicado el momento interpretativo tras el convite porque es donde la mayoría de informantes lo sitúan pero en localidades como Cerezal de Aliste especifican que “se cantaba a la puerta de la iglesia y también antes, cuando iba a buscar el novio a la novia”. También puntualizan que “no se cantaba el estribillo hasta que la novia no había dado el sí”³⁶⁰.

En la recopilación objeto de estudio se compilaron siete piezas: dos variantes del mismo tipo melódico (números 490 y 493) y cinco versiones, pero todas andan inmersas en la sonoridad modal usando el modo de Mi con el segundo grado inestable (número 490), el modo de La diatónico natural, con el tercer grado cromatizado o con el séptimo (números 491, 492 y 493), el modo de Sol (número 494) y el modo de Do (número 495). Todas se mueven en un ámbito de sexta excepto la versión de Terradillos de los Templarios (número 492) y Rebanal del Camino (número 494) que no superan la quinta. También comparten la estructura compuesta en la que desarrollan el canto incluso, como en la tonada de Fresno de la Ribera, con cinco estribillos de recambio, comportamiento atípico en las músicas tradicionales de Castilla y León.

Por último, cabe señalar que “Las Galas” de las localidades zamoranas de Ferrerueta de Tábara (número 490) y Villaseco del Pan (número 495) rematan el canto “A la gala de la rosa bella” con la tonada “De la buena parra” estructurada sobre cuartetos hexasilábicos y muy parecidas en ambas poblaciones en cuanto al decurso melódico se refiere.

- “Vivan los novios de hoy” (número 496) y “Los novios que se casaron”³⁶¹ (número 497)

Ambos cantos de boda se interpretan a ritmo de garrucha, con una sonoridad modal sobre Do y un ámbito de séptima, y si se entonan se puede reconocer el mismo tipo melódico, sobre todo a partir del final del segundo compás, por lo que las consideramos variantes. Con el mismo desarrollo melódico se interpretaba la tonada “Vámonos a echar a andar” (número 481) recogida en la misma población de Sosas de Lacia³⁶².

Los panderos cuadrados en manos de las vecinas de la localidad son los encargados de llevar el acompañamiento rítmico de este baile de bodas bajo un ritmo continuo de corchea, cuatro semicorcheas y tres corcheas en “Vivan los novios de hoy” (número 496) y de corchea, cuatro semicorcheas, dos corcheas y dos semicorcheas en “Los novios que se casaron” (número 497).

- “Quiérole mariquita al herrero / por entrar y no salir tan fresco / Échate morena a tu ventana” (número 498)

Tonada rondeña de boda que se acompaña por la rondalla de Navalmoral de la Sierra. Como ya hemos reseñado con anterioridad en el desarrollo de esta investigación, la melodía por sí sola

³⁵⁹ Marazuela, A. (1982). *Op. Cit.* pp.21, 65 y 69.

³⁶⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Cerezal de Aliste (Zamora) el 23 de mayo de 1990.

³⁶¹ Esta tonada fue registrada dos veces con una interpretación exactamente igual tanto en el aspecto musical como en el textual, por lo que suprimimos la registrada como [LE/ined./02/07]

³⁶² De nuevo nos encontramos ante melodías “comodín” a las que se les modifica el texto para cumplir diferentes funciones.

se desarrolla en un modo de Mi -con el tercer y sexto grados inestables- y un ámbito de séptima pero la agrupación instrumental interpreta la base armónica subyacente sobre la tonalidad.

Como se puede comprobar, los textos ya no se centran en un momento concreto del día del desposorio sino que abarcan cuartetas relativas al acontecimiento de un modo variado. El uso de los estribillos de recambio también se aplica en esta tonada.

- “Si te he querido / Esta mañana” (número 499)

Esta es la primera pieza de los cantos de boda que se mueve en una sonoridad tonal mayor. Aunque está cantada por un coro de jubilados –compuesto íntegramente por mujeres- que *ralentiza* el tempo, presenta todas las características de las jotas rondeñas acompañadas por la rondalla.

Su estructura poética se forma a partir de la repetición del segundo verso previo a la cuarteta (b a b c d) y la utilización de estribillos de recambio es otro rasgo destacable. Como en la tonada anterior, los textos son variados en cuanto a contenido literario pero en todos está presente la figura de la novia.

6.4.8. Cantos de boda no vinculados a un momento preciso

No tienen un momento definido porque la contextualización textual de la mayoría de las canciones no contiene ninguna referencia vinculada a la boda. Son tonadas que han sido catalogadas como “cantos de boda” por parte de los informantes, de ahí su ubicación en esta sección.

- “Quien fuera clavito de oro” (número 500)

La pieza se presenta con una cuarteta octosilábica perteneciente a los cantos de ronda, aunque a partir de la segunda estrofa los textos están relacionados con entrega de la novia al novio. Sencilla melodía con cinco notas de desarrollo melódico sobre un sistema modal sobre Mi con el tercer grado inestable.

- “El serrano le dice a la moza” (número 501)

Este rondón³⁶³ de boda se canta y se baila mucho en Piedralaves pero no se canta ningún texto relacionado con la celebración del desposorio³⁶⁴. De nuevo la rondalla es el acompañamiento que lleva la melodía, que se puede encuadrar en un modo de Mi con el tercer grado inestable y un ámbito de octava, pero con una base armónica tonal menor.

³⁶³ Rondón equivale a baile de rueda.

³⁶⁴ El intérprete - Eustaquio Ulloa apodado “El Bailares”- canta dos coplas más que no se entienden desde el punto de vista textual. En una entrevista realizada a Pérez Trascasa el 13 de marzo de 2015 en Aranda de Duero (Burgos) nos informó que en esa época existían muchos problemas dentales en las zonas rurales y que “El Bailares” era un ejemplo práctico porque no tenía dientes, de ahí el problema para su entendimiento.

- “La casa daba pa’ misa” (número 502)

La única referencia textual vinculada con las bodas que se puede leer en la única copla recogida es la palabra “casada”. Parece más un trabalenguas que una cuarteta con sentido estrófico. El desarrollo musical se produce en una sexta como ámbito y en una sonoridad modal sobre Do muy cercana a la tonalidad mayor.

- “Qué alhelí, la jotica nueva” (número 503).

Los vecinos de la localidad abulense de Mombeltrán denominan a esta pieza “jotica nueva” de bodas pero tiene más relación con las jotas bailables que con los epitalamios. Su estructura compuesta –con el estribillo imbricado- se mueve en una sonoridad tonal mayor propia de las jotas de Ávila que se acompañan con rondalla.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE BODA

Ahí te queda puesto el Ramo [PA/ined./03/14]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 80$

Ahí te que-da pues-to el ra - mo mi-ran - do pa'el me - dio
 dí - a las ho - jas que van di - cien - do quee - res
 hi - ja de Ma - rí - a.

Ahí te queda puesto el ramo
 mirando pa' el mediodía,
 las hojas que van diciendo
 que eres hija de María.

Eres hija de María
 y agarrando los tesoros
 se los puedes ofrecer
 a la Virgen del Socorro.

Gracias a Dios que he venido [PA/ined./03/50]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 108$

Gra-cias a Dios que he ve - ni - do al por - tal de la her-mo -
su - ra don - de se re - cre - a el sol las es -
tre - llas y la lu - na.

Gracias a Dios que he venido
al portal de la hermosura
donde se recrea el sol,
las estrellas y la luna.

Licencia pido al cerrojo,
licencia pido a las llaves,
licencia te pido a ti,
licencia pido a tus padres.

Bien informada estoy, señores,
informada y muy de veras
que os veréis a la mañana,
Dios quiera para bien sea.

Y que bote el matrimonio
si con tu amor lo desea,
y yo de mi parte vengo
a daros la enhorabuena.

Hijo mío, camarada,
ellos te darán la misma,
tus padres están presentes
Dios les dé paz en la tierra.

Y a ti hermosísima dama
que logres lo que deseas,
la bendición de tus padres
antes de ir a la iglesia.

Y tú, madrina agarrada
y ese pañuelo de seda
y toda la compañía
en el portal de la iglesia.

Y pedirá el señor cura
que si quieres a tu esposo
y tú le responderás:
- Sí lo quiero que es buen mozo.

Y tú le responderás
con muchísima vergüenza:
- Sí lo quiero, sí lo estimo,
he de andar a su obediencia
*lo cual no saldré de casa
sin su permiso y licencia.

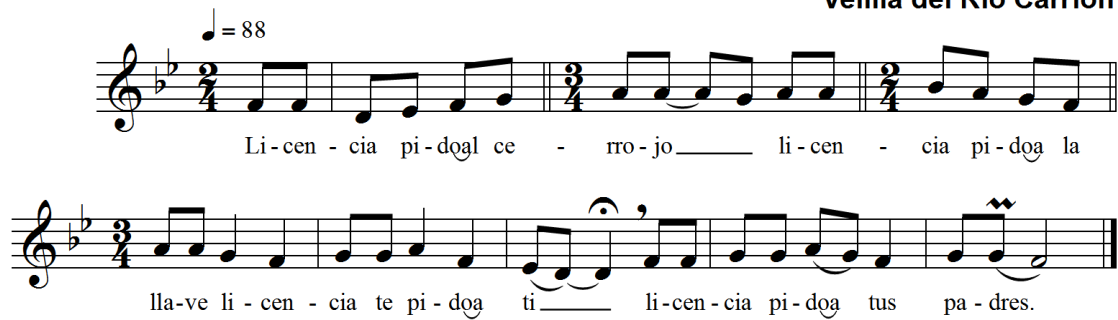
También digo a vos, galán,
hombre de muy altas prendas,
que la sepáis estimar
con amor y reverencia,
*no te la dan por esclavo,
te la dan por compañera.

*Se interpretan con la música del 3º y 4º
inciso

Licencia pido al cerrojo [PA/ined./03/05]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 88$



Li-cen - cia pi - do al ce - rro - jo _____ li - cen - cia pi - do a la
lla - ve li - cen - cia te pi - do a ti _____ li - cen - cia pi - do a tus pa - dres.

Licencia pido al cerrojo,
 licencia pido a la llave,
 licencia te pido a ti,
 licencia pido a tus padres.

A ti te digo, galán,
 dueño de las altas prendas
 que la sepas estimar
 con amor y reverencia.

Licencia pido a Jesús [PA/MTCL/10/31A]

Acera de la Vega

A

Li-cen-cia pi - do a Je - sús__ ya la Vir-gen so - be - ra-na pa-

ra can - tar es - ta his - to - ria__ que la a - pren - dí en__ Es -

pa - ña.__

Licencia pido a Jesús
y a la Virgen soberana
para cantar esta historia
que la aprendí en España.

Licencia pido a Jesús
licencia pido a las llaves
licencia te pido a ti
licencia pido a tus padres.

Considero que estarás
de rodillas en la cama
y estarás considerando
lo que vas a hacer mañana.

Y te dirá el señor cura
que si quieres a tu esposo
y tú le contestarás
sí le quiero que es buen mozo.

Y tú le responderás
con muchísima vergüenza
sí le quiero, sí le estimo
y he de estar a su obediencia.

Licencia pido al cerrojo [PA/ined./04/13B]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 108$

B

Bue - nas no-ches a la u - na__ bue - nas__ no-ches a las
 dos__ bue-nas no-ches a las tres____ bue-nas no-ches nos de
 Dios._____

Buenas noches a la una, buenas noches a las dos,
 buenas noches a las tres, buenas noches nos dé Dios.

Buenas noches nos dé Dios, hermosísima paloma
 que los amores de usted nos traen por aquí ahora.

Licencia pido al cerrojo, licencia pido a la llave,
 licencia te pido a ti, licencia pido a tus padres.

Informado estoy señores, informado muy de veras
 que os veláis a la mañana, Dios quiera y para bien sea.

Y que gocéis matrimonio según tu amor lo desea
 y yo de mi parte vengo a daros la enhorabuena.

Supongo que estarás arrodillada en tu sala
 estarás considerando lo que vas a hacer mañana

Mañana será aquel día de tu feliz matrimonio
 que a la puerta de la Iglesia estén la novia y el novio.

Allí te preguntarán si le quieres a tu esposo
 y tú le responderás sí lo quiero, que es buen mozo.

Y tú le responderás con muchísima vergüenza
 sí le quiero, sí le estimo he de andar a su obediencia.

Informado vengo, dama [SG/ined./02/34]

Matabuena

♩. = 126

In - for - ma - do ven - go da - ma in - for - ma - do

muy de ve - ras de que te ca - sas ma - ña - na quie - ra

Dios que pa' bien se - a.

Informado vengo, dama,
informado muy de veras
que te casas mañana
quiera Dios que pa' bien sea.

Que yo de mi parte vengo
a darte la enhorabuena,
mis pulidos compañeros
vienen a darte la misma.

El día de la boda, Jesús [ZA/ined./05/29]

Pobladura de Aliste

Es-tas sí que son ven-ta - nas__ es - tas sí que__ son pa - re - des__
 a-quí está el o-roy la pla - ta__ y la flor de__ las mu - je - res.__ *El dí-a de la*
bo - da Jesús, el dí-a de la bo - da Jesús, el dí-a de la bo-da Je-sús queg-le -
gri - a__ porque va tu ma-dre Je-sús por-que va tu ma-dre Je-sús por-que va tu
ma-dreg ca - sa de la mi - a.

Estas sí que son ventanas,
 estas sí que son paredes,
 aquí está el oro y la plata
 y la flor de las mujeres.

*El día de la boda, Jesús,
 qué alegría
 porque va tu madre, Jesús,
 a casa de la mía.*

Contigo me he de casar
 contigo me casaría
 si la vida de casado
 fuera como el primer día.

El día de la boda, Jesús...

Las buenas noches les damos [BU/MTCL/09/18]

Peñahorada

$\text{♩} = 100$

Las bue-nas no - ches les da - mos a to - dos los de la__
 bo - da, __ y les pe - di - mos per - mi so __ pa - ra __ can - tar
 a la __ no via, pa - ra __ can - tar a la __ no via.

Las buenas noches les damos
 a todos los de la boda,
 y les pedimos permiso
 para cantar a la novia.

Supongo que están cenando
 o empezando a cenar,
 nosotros nos le tomamos
 principios vamos a dar.

A tu puerta hemos llegado [SO/MTCL/08/27]

Almajano

$\text{♩} = 112$

A tu puer-ta he-mos lle - ga - do con in - ten-ción de can - tar ____ si

no nos a-bres la puer - ta nos vol-ve - re-mos a - trás. ____

A tu puerta hemos llegado
con intención de cantar
si no nos abres la puerta
nos volveremos atrás.

Yo, que primera llegué,
vengo a cantar esta albada,
si hay alguna que la sepa
puede pasar a cantarla.

Lo primero es buenas noches,
lo segunda es atención,
y a todos los de esta casa
buenas noches les dé Dios.

A todos los de esta casa
la Virgen les acompañe
y a nosotras, Dios del cielo,
porque estamos en la calle.

Hemos tenido noticias
de que os habéis casado,
mis compañeras y yo
la enhorabuena os damos.

Os haga Dios muy felices
y sea por muchos años.

Esta mañana temprano
a eso de salir el sol,
os habéis ido a la Iglesia
a hacer vuestra confesión.

Luego volvisteis a casa
con gran modo y atención.

En el portal de esta casa
os habéis arrodillado
y vuestro padre, amoroso,
la bendición os ha echado.

Os haga Dios muy felices
y sea por muchos años.

Todo el acompañamiento
a la Iglesia os ha llevado
y allá en la puerta la Iglesia
a un lado se han retirado.

El padrino, a la derecha,
la madrina, al otro lado
y entre el medio de los dos
están los enamorados.

Ya ha salido el señor cura
con el (...) y la cruz
y la estola al otro lado
que así lo manda Jesús.

Ha salido el señor cura
a recibiros a ambos.

Lo primero que os pregunta
aquel ministro de Dios
que si os queréis como esposos
o por amables casados.

Respondisteis: -Sí, señor,
nos queremos y otorgamos.

Segunda y tercera vez
os lo vuelve a repetir,
si sabéis o "tenís" algo
o que lo "manifestís".

Luego os ha preguntado
aquel ministro de Dios
si tenéis o si veis algo
que sepáis entre los dos.

Y con la voz muy humilde
respondisteis: -No, señor,
lo mismo dijo la gente
que allí presente se halló.

Os ha cogido las manos
y os ha puesto los anillos,
y a la novia ha contestado:
-Yo soy la que lo recibo.

Luego que los recibisteis,
estabais aprisionados
con cadenas y con grillos,
con pestiños y candados.

Os ha cogido las manos
y os ha metido en el Templo,
llegasteis a cierta grada
y tomasteis aposento.

A eso de tocar a Santos
os volvisteis a levantar
y al pie del altar mayor
os fuisteis a arrodillar.

A eso de tocar a Santos
la banda os han echado,
que también la banda tiene
gracia para los casados.

Este yugo, casadita,
que en la Iglesia te han echado,
aunque en la Iglesia no pesa
algún día es muy pesado.

Doncella, fuiste hoy a misa
pisando palmas y flores
te volviste casadita
al lado de tus amores.

Doncella, fuiste hoy a misa
con el cabello cogido,
te volviste casadita
al lado de tu marido.

Florezcan todas las flores,
florezca la del romero,
florezca y viva la fama
del señor cura el primero.

Todas las flores florezcan,
florezca la de la endrina,
florezca y viva la fama
del padrino y la madrina.

Todas las flores florezcan,
florezca el saúco hermoso,
florezca y viva la fama
de la novia y de su esposo.

Todas las flores florezcan,
florezca la del peral,
florezca y viva la fama
de todos en general.

Allá va la despedida
con un ramo de claveles
y la clavelina en medio
para que de mí te acuerdes.

A esta puerta hemos llegado [SO/ined./03/23]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 84$

Aes - ta puer-ta he-mos lle - ga - do con in-ten-ción de can - tar _____ si

no quie-res que can - te - mos nos vol-ve-re-mos a - trás. _____

A esta puerta hemos llegado
con intención de cantar
si no quieres que cantemos
nos volveremos atrás.

Licencia le pide al novio
y también a la madrina
y a los padres de los dos
para cantar a esta niña.

Buenas tardes a la una,
buenas tardes a las dos,
buenas las tengan ustedes,
mis compañeros y yo.

A todos los de esta casa
la Virgen los acompañe
y a nosotras, Dios del cielo,
porque estamos en la calle.

Esta mañana temprano
antes de salir el sol
os marchasteis a la iglesia
a hacer vuestra confesión.

Después volvisteis a casa
en compañía los dos,
en casa de vuestros padres
os dieron la bendición.

A presencia vuestros tíos,
primos, parientes y hermanos,
y toda la demás gente
que os irán acompañando.

Con gran acompañamiento
a la Iglesia habéis llegado,
allí donde todo recibe
el matrimonio sagrado.

Ya ha salido el sacerdote
a recibir a ambos
con la estola y el ritual
y la cruz en la otra mano.

Os ha preguntado a uno
y habéis respondido ambos
si os queréis por esposos
y por amables casados.

Respondísteis: - Sí, Señor,
sí queremos y otorgamos,
al mismo tiempo el padrino
las arras os ha entregado.

Los anillos son los grillos,
las arras son las cadenas,
el platillo es la humildad
y la estola la obediencia.

Os entrasteis para dentro
de las manos agarradas,
subísteis la Iglesia arriba
con amor y con agrado.

En la primera gradilla
os habéis arrodillado
y aquel ministro de Cristo
a revestirse ha entrado.

Ya ha salido revestido
y hasta el altar se ha acercado

(...)

(...)

Antes de tocar el Sanctus
el padrino os ha llamado.
y con la Sagrada banda
a los dos os ha cruzado.

Habéis de considerar
con agrado y con amor
que también la banda tiene
mucho gracia y bendición.

Hemos tenido noticias
de que os habéis casado,
mis compañeros y yo
la enhorabuena os damos.

Sea pa' servir a Dios,
sea para muchos años

(...)

(...)

A esta puerta hemos llegado [SO/MTCL/04/31]

Rejas de San Esteban

$\text{♩} = 192$

A es - ta puer - ta he - mos lle - ga - do con in - ten - ción de can -
 tar si no que - réis que can - te - mos nos vol - ve - re - mos a -
 trás.

A esta puerta hemos llegado
 con intención de cantar
 si no queréis que cantemos
 nos volveremos atrás.

Licencia pido al novio
 y también a la madrina
 a los padres de los dos
 para cantar a esta niña.

Buenos días a la una,
 buenos días a las dos,
 buenos los tengan ustedes
 mis compañeras y yo.

A todos los de esta casa
 la Virgen les acompañe
 a nosotros, Dios del cielo
 porque estamos en la calle.

Con grande acompañamiento
 a la Iglesia habéis llegado
 allí donde todo recibe
 el matrimonio sagrado.

Buenas noches a la una [SO/MTCL/07/21]**Santa María de las Hoyas**

$\text{♩} = 104$

Bue-nas no - ches a la u - na, ___ bue-nas no - ches a las

dos, ___ bue-nas las ten - gan us - te - des ___ y bue - nas nos _ las de

Dios. ___

Buenas noches a la una, buenas noches a las dos,
buenas las tengan ustedes y buenas nos las dé Dios.

Esta mañana temprano antes de salir el sol
fuisteis juntos a la Iglesia a confesaros los dos.

En el portal de tus padres os habéis arrodillado,
os echan la bendición y os los quedasteis llorando.

Salisteis para la Iglesia de nobles acompañados,
la madrina a la derecha y el padrino al otro lado.

A esta puerta hemos llegado [BU/MTCL/06/22]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 100$

Aes-ta puer-ta he-mos lle - ga - do con in - ten-ción de can - tar, ____

si no les pa - re - ce - bien _____ nos pue - den man-dar ca - llar. ____

A esta puerta hemos llegado
con intención de cantar,
si no les parece bien
nos pueden mandar callar.

Boda como esta
con la gente tan lucida
no velara don José
por muchos años que viva.

De la costilla del hombre
hizo Dios una mujer
y por eso se casaron
Anunciación con Manuel.

De casa el señor Damián
ha volado un pichón
y a casa de Nicolás
ha tomado posesión.

Ay novio, que te la llevas [BU/MTCL/07/28]

Puenteadura

$\text{♩} = 104$

Ay, no-vio que te la lle-vas al o-tro la-do del rí-o,
no la des pan de cen-te-no quee-lla lo co-me de-tri-go.

Ay novio, que te la llevas
al otro lado del río,
no la des pan de centeno
que ella come de trigo.

Ay novio, que te la llevas
al otro lado del puente,
no la des agua del río,
que ella la bebe de fuente.

Florezcan todas las flores,
florezca la del romero,
viva y reviva la fama
de los novios los primeros.

Todas las flores se sequen,
florezca la de la endrina,
viva y reviva la fama
del padrino y la madrina.

Todas las flores se sequen,
florezca la del laurel,
viva y reviva la fama
del señor cura también.

Todas las flores se sequen,
florezca la de la mora,
viva y reviva la fama
de la gente de la boda.

Ya se sienten los cuchillos,
cucharas y tenedores,
ya se sientan a la mesa
los dos ramitos de flores.

Estas puertas son de pino [BU/ined./03/02]

Pesadas de Burgos

$\text{♩} = 200$ ($\text{♩} = 100$)

Es - tas puer - tas son de pi - no___ los can - da - di - tos de
 pla - ta___ dá - nos li - cen - cia se - ño - ra___ pa - ra en - trar en vues - tra ca - sa___

The musical score is written on two staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/8. The tempo marking is ♩ = 200 (♩ = 100). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines and some words followed by a long dash indicating a note's duration.

Estas puertas son de pino
 los candaditos de plata
 danos licencia señora
 para entrar en vuestra casa.

Entrad compañeras mías,
 entrad si queréis entrar
 que aquí está la capitana
 que venimos a buscar.

Y vuela palomita [SG/ined./02/26]

Pinarnegrillo

Hoy se mar-chau-na pa - lo - ma _____ de las del man - does-co -
 gi - do se mar - cha de con sus pa - dres _____ y se va
 con su ma - ri - do y vue - la pa - lo - mi - ta bien pue - de vo -
 lar _____ yel pa - dre de la no - via bien pue - de pa - gar. _____

Hoy se marcha una paloma
 de las del mando escogido,
 se marcha de con sus padres
 y se va con su marido.

*Y vuela, palomita,
 bien puede volar,
 y el padre de la novia
 bien puede pagar.*

Buenos días, vengan todos [PA/ined./04/13A]

Rebanal de las Llantas

♩. = 92

A

Bue - nos dí - as, ven - gan to - dos ca - ba - lle - ros y se -
 ño - res ____ lo pri - me - ro al se - ñor a - mo que es al que le co - rres -
 pon - de. _____

Buenos días, vengan todos
 caballeros y señores,
 lo primero al señor amo
 que es al que le corresponde.

Vuela, vuela, palomita [BU/ined./02/45D]

Punteareñas

$\text{♩} = 66$

D



Vue-la, vue-la, pa-lo-mi-ta, ___ vue-la, vue-la al pa-lo-mar quees-ta

no-che te des-pi-des ___ de to-da la mo-zan-dad.

Vuela, vuela, palomita,
 vuela, vuela al palomar
 que esta noche te despides
 de toda la mozandad.

Compañera nuestra has sido [BU/ined./04/23]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 208$

Com - pa - ñe-ra nues-tra has si - do _____ ya nos vas de-jan - do

so-las, pe - ro no nos da cui - da-do con el tiem-po-j-re - mos to-das.

Compañera nuestra has sido,
 ya nos vas dejando solas,
 pero no nos da cuidado
 con el tiempo iremos todas.

Hinca la rodilla y pide [PA/MTCL/10/31B]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 58$

B

Hinca la ro-di-lla y pi - de y pi - de de co-ra - zón a tus

pa - dres muy hu - mil - des que tee - chen la ben-di - ción

Hinca la rodilla y pide,
y pide de corazón
a tus padres muy humildes
que te echen la bendición.

Despídete, compañera
de la casa de tus padres
que esta es la última vez
que de ella soltera sales.

Ponte niña en alto pino [ZA/ined./03/13]

Cerezal de Aliste

$\text{♩} = 126$

Pon - te ni - ña en al - to pi - no si lo quie - res__ ver ve -

mir - quea - quel ha de ser tues - po - so y con él has de vi -

vir. _____

Ponte niña en alto pino
si lo quieres ver venir,
que aquél ha de ser tu esposo
y con él has de vivir.

Arrodílese la novia
en este portal dorado
que le echen la bendición
los padres que la han criado.

Diga si lo sabe el novio,
lo diga toda la gente,
si hemos de pasar l'arroyo
o hemos de pasar el puente.

No tan alto el caballero,
no suba tan alto, no,
que a las puertas de la iglesia
aún puede decir que no.

No tan alto el caballero,
que aún no la lleva por suya,
que aún puede decir que no
delante del señor cura.

Salga, salga el señor cura,
salga si quiere salir
a casarnos estos novios
si no, vámonos de aquí.

Ahora que distes el sí
a la puerta de la iglesia
cautivastes tu hermosura,
tu garbo y sencillez.

Que de buena parra [LE/ined./04/05]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 132$

A - rro - di - lle - se la ni - ña en e - se por - tal ba - rri - do

y lee - chen la ben - di - ción e - sos tus pa - dres que - ri - dos. *Que de*

bue - na pa - rra cor - tas - teel ra - ci - mo de bue - na fa -

mi - lia lle - vas el ma - ri - do.

Arrodílese la niña
 en ese portal barrido
 y le echen la bendición
 esos tus padres queridos.

*Que de buena parra
 cortaste el racimo,
 de buena familia
 llevas el marido.*

Cuando entraste pa' la Iglesia,
 pisaste piedra labrada,
 la última de soltera,
 la primera de casada.

Que de buena parra...

Esta calle está empedrada [SA/ined./05/18]

Aldea del Obispo

$\text{♩} = 58$

Es - ta ca - llees - táem - pe - dra - da de na - ran - jas y li -

mo - nes que laem - pe - dróel se - ñor no - vio la no - che de los pre -

go - nes.

Esta calle está empedrada
de naranjas y limones
que la empedró el señor novio
la noche de los pregones.

Aquí estamos tus amigas [PA/ined./02/34]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 84$

A - quíes - ta - mos tus a - mi - gas ___ y tam - bién tus com - pa -
 ñe - ras, ve - ni - mos aa - com - pa - ñar - te ___ pa' dar - te la en - ho - ra - bue - na.

Aquí estamos tus amigas
 y también tus compañeras,
 venimos a acompañarte
 pa' darte la enhorabuena.

Esta calle está empedrada
 con ramos de perejil
 que la ha empedrado el novio
 cuando la vino a pedir.

Como el agua cristalina
 que arroja de cerro en cerro,
 es la cara de la novia
 y también del caballero.

Repicad esas campanas
 mozos que estáis en la torre,
 repicad esas campanas
 que pase el ramo de flores.

Ya llegastes a lo llano,
 descansa ramo de flores
 que vendrás fatigadita
 de seguir a tus amores.

Ya sale la cruz de plata
 que la saca el mayordomo,
 niña, para ti casarte
 y juntarte con tu esposo.

Las arras y los anillos
 no son del señor padrino,
 son de la señora novia
 que dijo: - Yo las recibo.

Casada ya estás casada,
 pisa en la piedra labrada,
 que esta es la primera vez
 que la pisas de casada.

Vámonos a echar a andar [LE/MTCL/04/11]

Benllera

Vá-mo-nos a-e-char aan - dar _____ por es-ta ca-lle pre - cio - sa _____

con to-da la con-cu - rren - cia _____ a-com-pa-ñandoaes - ta ro - sa. _____

Vámonos a echar a andar
por esta calle preciosa
con toda la concurrencia
acompañando a esta rosa.

El agua quedó riendo
tan clara y tan cristalina
al ver a la señora novia
al lado de la madrina.

En el bolso del padrino
hizo el ratón una cueva,
no mete la mano en él,
tiene miedo que lo muerda.

Al revolver de la esquina
y al revolver del cantón,
ya se ven bien los palacios
de'onde la niña salió.

Salga la señora madre
por ese portal barrido
a recoger a su hija
que viene con su marido.

La casadina del templo
pica la piedra labrada
por ser la primera vez
que la pisas de casada.

Lo primero es cortesía [SO/ined./02/08]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 76$

Lo pri-me-roes cor-te - sí - a _____ lo se - gundoes a - ten - ción _____

le da - mos la en - ho - ra - bue - na mis _____ com - pa - ñe - ros _____ y yo _____

mis com - pa - ñe - ros y yo _____ lo pri - me - roes _____ cor - te - sí - a. _____

Lo primero es cortesía,
lo segundo es atención,
le damos la enhorabuena
mis compañeros y yo.

A San Pedro yo le digo
que la tenga bien tenida,
que la han tenido sus padres
en el corazón metida.

Viva el novio y la novia
y el cura que los casó,
el padrino y la madrina,
los invitados y yo.

A estos dos recién casados
yo les doy la enhorabuena,
que Dios los haga felices
y que vivan muchos años.

Sal casada de la Iglesia [LE/ined./03/08]

Quintanilla de Somoza

Sal ca - sa - da de la I - gle - sia ___ que te es - ta - mos es - pe -
 ran - do ___ a dar - te la en - ho - ra - bue - na ___ que se - a por mu - chos
 a - ños.

Sal casada de la Iglesia
 que te estamos esperando
 a darte la enhorabuena
 que sea por muchos años.

Bienvenida la casada
 en unión con su marido
 que a cumplirte la palabra
 desde Asturias ha venido.

(...) sacaron la cruz
 de plata para casarte
 delante del crucifijo
 tu palabra le entregaste.

(...)
 de su mano ha recibido
 en señal de matrimonio,
 las arras y los anillos.

Cinco estrellas principales
 salen del altar mayor,
 los novios y los padrinos
 y el cura que los casó.

Buenos días nos dé Dios [LE/ined./03/16A y B]**Velilla de la Reina**

♩ = 58

A

Bue-nos dí - as nos dé Dios _____ al se - ñor cu-rael pri -

me - ro al pa - dri - ñoy la ma - dri - na__ ya los dos ca - sa - dos

nue - vos.

*PARA TERMINAR***Vuela palomita**

♩ = 160

B

Vue-la pa - lo - mi - ta__ va - ya re - vo - lan - do__ vue - la por no -

so - tros y los con - vi - da - dos.

Buenos días nos dé Dios
al señor cura el primero,
al padrino y la madrina
y a los dos casados nuevos.

Con el sí que dio la niña
en el centro de la Iglesia,
con el sí que dio la niña
entró suelta y salió presa.

No la prendieron con grillos
ni tampoco con cadenas,
que la prendió el señor cura
con palabras de la Iglesia.

Tomen silencio señores
dejen la conversación,
que vamos a dar las gracias
a quien nos hizo el favor.

PARA TERMINAR

Vuela palomita,
vaya revolando,
vuela por nosotros
y los convidados.

Salgan los señores novios [LE/ined./01/03]

Villablino

$\text{♩} = 80$

Sal-gan los se-ño-res no-vios a la puer-ta dees-te
 tem-plo a-quí vie-nen sus a-mi-gos a par-ti-ci-par con
 e-llos.

Salgan los señores novios
 a la puerta de este templo,
 aquí vienen sus amigos
 a participar con ellos.

La madrina es una rosa,
 el padrino es un clavel,
 la novia es un espejo,
 el novio se mira en él.

Despídete, niña hermosa
 de la casa de tus padres
 que ya no vuelves a entrar
 con la libertad que sales.

Y a las cocineras / De buena cepa / Los señores mozos

[LE/ined./03/16C]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 58$

La co - mi - daes - ta - ba bue - na tam - bién
loes - ta - rá la ce - na, las gra - cias se las de -
be - mos a las bue - nas co - ci - ne - ras. $\text{♩} = 160$ Ya las co - ci -
ne - ras tam - bién les ro - ga - mos, que pa - ra la ce - na va - yan pre - pa -
ran - do.

La comida estaba buena,
también lo estará la cena,
las gracias se las debemos
a las buenas cocineras.

*Y a las cocineras
también les rogamos
que para la cena
vayan preparando.*

Ya doblan las servilletas,
ya recogen los cubiertos,
señores que hemos comido
que nos haga buen provecho.

*De la buena cepa
sale el buen racimo,
de la buena gente
vienen los padrinos.*

El plato que está en la mesa
que tiene sello en el medio,
cúbrase de oro y plata,
señor padrino el primero.

*Los señores mozos
piden los reales
para la casada
comprar los pañales/corrales*.*

*Los señores mozos
piden la peseta,
para la casada
comprarse la cesta.*

*Se dividen las mujeres en la interpretación

Sentáos casada [LE/ined./04/51]

Santa Catalina de Somoza

$\text{♩} = 132$



Sen - tá - os ca - sa - da___ en si - lla en ra - ma - da___ sen -



tá - os ma - dri - na___ en si - lla flo - ri - da. ___

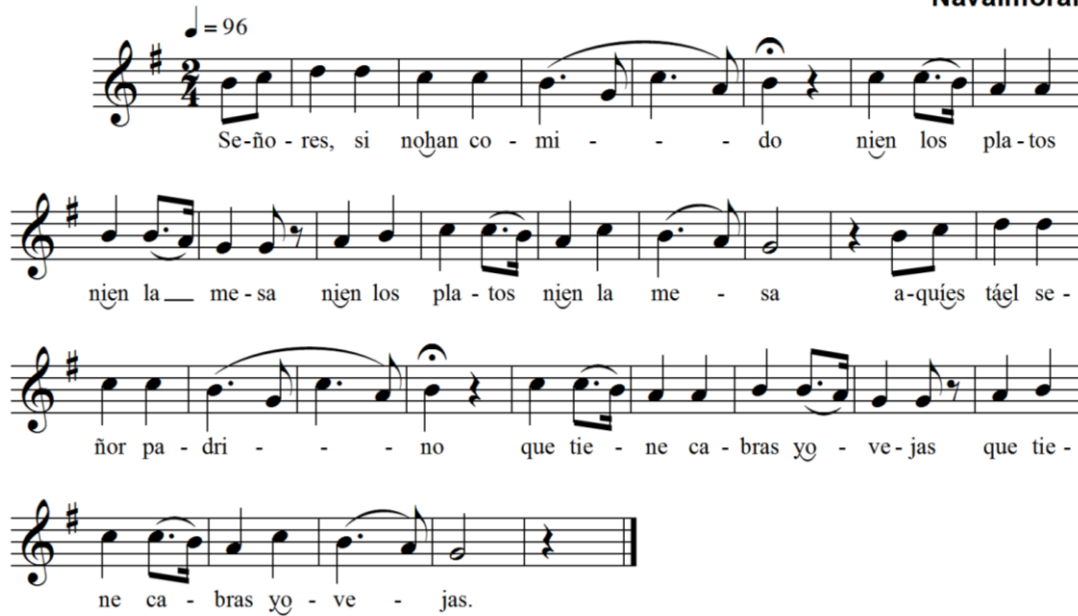
Sentaos casada
en silla enramada,
sentaos madrina
en silla florida.

Vuela la paloma
por 'cima el romero,
viva la madrina
y el tamborilero.

Señores, si no han comido [AV/MTCL/04/05]

Navalmoral

$\text{♩} = 96$



Se-ño - res, si nohan co - mi - - - do nien los pla - tos
 nien la me - sa nien los pla - tos nien la me - sa a-quies táel se -
 ñor pa - dri - - - no que tie - ne ca - bras yo - ve - jas que tie -
 ne ca - bras yo - ve - - jas.

Señores, si no han comido
 ni en los platos ni en la mesa
 aquí está el señor padrino
 que tiene cabras y ovejas.

Todas las aves que vuelan
 desde Madrid a Logroño,
 todas se van a posar
 al ladito de los novios.

Todas las aves que vuelan
 desde Madrid a Trujillo,
 todas se van a posar
 al lado de los padrinos.

Esta mañana temprano
 la novia estrenó un vestido,
 luego se lo quitará
 a los pies de su marido.

La sábana de la boda
 está bordada con oro,
 se la bordó la madrina
 para el día del casorio.

Que vivan y revivan [LE/ined./01/08]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 108$

Po - ne - i ma-dre me - sa ___ man - te - les de li - no que vien' vues-tra
 hi - ja ___ con el ___ su ma - ri - do. Po - ne - i ma-dre me - sa ___ man -
 te - les de Ho - lan - da que vien' vues-tra hi - ja ___ y vie - ne ca - sa - da. *Que*
 vi - van y re - vi - van los se - ño - res no - vios que vi - van y re - vi - van
 y vi - va - mos to - dos.

Ponei madre mesa,
 manteles de lino
 que vien' vuestra hija
 con el su marido.

Ponei madre mesa,
 manteles de Holanda
 que vien' vuestra hija
 y viene casada.

*Que vivan y revivan
 los señores novios,
 que vivan y revivan
 y vivamos todos.*

A la gala de la rosa bella [ZA/ined./02/32]**Ferreruela de Tábara**

$\text{♩} = 112$

Cómo en - tra - rá el ca - ba - lle - ro, _____ có - mo en - tra - rá pa'l pa -
 la - cio _____ sien - do la ver - ja tan al - ta de la - dri - lloy
 cal y can - to. A la ga - la de la ro - sa be - lla a la
 cal y lán que la lle - va.

*PARA TERMINAR***De la buena parra**

$\text{♩} = 112$

La no - via es - tá tris - te _____ la ma - dri - naa - le - gre _____ y el no - vio le
 di - ce sa - la - da, ¿qué tie - nes?

Cómo entrará el caballero,
 cómo entrará pa'l palacio
 siendo la verja tan alta
 de ladrillo y cal y canto.

*A la gala de la rosa bella,
 a la gala del galán que la lleva.*

Arrodíllate, niña hermosa
 en este patio regado,
 que te eche bendición
 el padre que te ha criado.

A la gala de la rosa bella...

El cura que los casó
 tenía que estar borracho
 porque no le preguntó
 si tenía "pilandacho".

A la gala de la rosa bella...

Mira niña, lo que haces
 antes de llegar allá
 que a las puertas de la iglesia
 se acaba tu mocedad.

*A la gala de la rosa bella
 que tan bueno es él como ella.*

Mira, galán, a tu lado
 que ahí tienes una rosa
 que a las puertas de la iglesia
 te la dieron por esposa.

A la gala de la rosa bella...

Con la segunda melodía:

La novia está triste,
la madrina alegre,
y el novio le dice
- Salada, ¿qué tienes?

- Yo no tengo nada
ni nada me duele,
sólo estoy sintiendo
la noche que viene.

A la gala de la bella moza [VA/ined./02/33]

Cogeces del Monte

$\text{♩} = 100$

Tris-tees-tá la no - via yo no sé que tie - ne no la due - le
na - da ni na - da la due - le só - loes - tá pen - san - do la no - che que
vie - ne. A la ga - la de la be - lla mo - za a la ga - la del ga - lán que la
go - za, es - ta sí que se lle - va la ga - la es - ta sí que se lle - va la
flor, — es - ta sí que se lle - va la ga - la es - ta sí que las de - más no. —

Triste está la novia
yo no sé qué tiene,
no la duele nada
ni nada la duele,
sólo está pensando
la noche que viene.

*A la gala de la bella moza,
a la gala del galán que la goza,
esta sí que se lleva la gala,
esta sí que se lleva la flor,
esta sí que se lleva la gala,
está sí que las demás no.*

A la gala de la bella moza [PA/ined./02/24]

Terradillos de los Templarios

$\text{♩} = 88$

Las al - men - dras es - tán ca - ras las a - ve - lla - nas hay
 po - cas pa - ra vo - so - tras mo - ci - tas os fal - tan las a - be -
 llo - tas. A la ga - la de la be - lla mo - za ya la ga - la del ga - lán que la
 go - za ya la ga - la de la mo - za be - lla ya la ga - la del ga - lán que la
 lle - va.

Las almendras están caras,
 avellanas hay pocas,
 para vosotras mocitas
 os faltan las abellotas.

*A la gala de la bella moza
 y a la gala del galán que la goza
 y a la gala de la moza bella
 y a la gala del galán que la lleva.*

Viva la novia y el novio
 y el cura que los casó,
 el padrino y la madrina,
 los convidados y yo.

A la gala de la bella moza...

Despídete, niña hermosa
 de la casa de tus padres
 porque esta es la última vez
 que de ella soltera sales.

A la gala de la bella moza...

$\text{♩} = 69$

Paraem-pe - zar a can-tar _____ li-cen - cia _____ voy a pe-
 dir _____ a los a - mos dees - ta ca - sa por-que
 yo _____ no _____ soy dea - quí. _____ A la ga-la de la ro - sa be -
 lla a la ga-la del ga - lán que la lle - va a la ga-la de la
 be - lla ro - sa a la ga-la del ga - lán que la des - ho - ja.

ESTRIBILLO 2

De la bue-na pa - rra sa - leel buen al - bi - llo _____
 de bue-na fa - mi - lia lle - vas el ma - ri - do _____ de la bue-na
 pa - rra sa - leel mos - ca - tel _____ de bue - na fa -
 mi - lia lle - vas la mu - jer. _____

ESTRIBILLO 3

y no te di-go más no sé cómo has po - di - do Ma - ri - ae - na - mo -
 rar y te vuel - voa de - cir, que lle - vas que lle - vas la flor del jar - din.

ESTRIBILLO 4

Es - ta si quees no - via y no la pa - sa - da ___

es - ta si quees no - via que lle - va la ga - la ___ es - ta si quees

no - via la pa - sa - da no _____ es - ta si quees

no - via que lle - va la flor. ___

ESTRIBILLO 5

Tres to - le - da - nas vie - nen de Lo - gro - ño ___

vie - nen pre - gun - tan - do por el se - ñor no - vio ___ tres to - le -

da - nas vie - nen de la me - sa ___ tres ___ to - le -

da - nas yu - na más fran - ce - sa.

Para empezar a cantar
licencia voy a pedir
a los amigos de esta casa
porque yo no soy de aquí.

A la gala de la rosa bella,
a la gala del galán que la lleva,
a la gala de la bella rosa,
a la gala del galán que la deshoja.

Hoy se deshoja la rosa
por los prados y linderas,
hoy se despide la novia
de todas sus compañeras.

A la gala de la rosa bella...

Hoy se despide la novia
de la cama de sus padres
por ser hoy último día
que de ella soltera sale.

*De la buena parra
sale el buen albillo,
de buena familia
llevas el marido,
de la buena parra
sale el moscatel,
de buena familia
llevas la mujer.*

Cuando saliste de casa
María, para casarte,
tus padres y tus hermanas
en lágrimas se deshacen.

De la buena parra...

Cuando te pregunta el cura:
- Galán, ¿quieres a la rosa?
el novio le ha contestado:
- Por mujer y por esposa.

*Y no te digo más,
no sé cómo has podido
María enamorar,
y te vuelvo a decir
que llevas, que llevas,
la flor del jardín.*

Toma niña, esta manzana,
repártela por la mesa,
la primera a tu marido,
que así lo manda la Iglesia.

*Esta sí que es novia
y no la pasada,
esta sí que es novia
que lleva la gala,
esta sí que es novia,
la pasada no,
esta sí que es novia,
que lleva la flor.*

Quién tuviera un cordón de oro,
doblado pero sencillo
que diera vuelta a la mesa
y prendiera en los padrinos.

*Tres toledanas
vienen de Logroño,
vienen preguntando
por el señor novio,
tres toledanas
vienen de la mesa
tres toledanas
y una más francesa.*

Esa sí que lleva la gala [LE/ined./04/06]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 120$

Vue-la - ron los pa-jar - ci - llos por a - rri - ba del o - to - ño
con sus len - gua - jes de - cí - an vi - van los se - ño - res no - vios. *E - sa*
sí que lle - va la ga - la e - sa sí que las o - tras na - da.

Vuelaron los pajarillos
por arriba del otoño
con sus lenguajes decían:
¡Vivan los señores novios!

*Esa sí que lleva la gala,
esa sí que las otras nada.*

Y después de haber vuelado
y haber pisado la nieve
que por muchos años vivan
los novios y los presentes.

Esa sí que lleva la gala...

Vuelaron los pajarillos
por arriba de los pinos
que por muchos años vivan
los novios y los padrinos.

Esa sí que lleva la gala...

A la gala de la rosa bella [ZA/ined./01/16 y 17]

Villaseco del Pan

$\text{♩} = 63$

Des - pí - de te da - ma her - mo - sa de la ca - sa de tus
 pa - dres es - ta es la úl - ti - ma vez que de - lla sol -
 te - ra sa - les. A la ga - la de la ro - sa be - lla y la
 ga - la del ga - lán que la lle - va, a la ga - ta de la be - lla
 ro - sa y la ga - la del ga - lán que la go - za.

PARA TERMINAR

De la buena parra

$\text{♩} = 66$

De la bue - na pa - rra sa - leel mos - ca - tel de bue - na fa -
 mi - lia lle - vas la mu - jer.

Despídete, dama hermosa
 de la casa de tus padres,
 esta es la última vez
 que de ella soltera sales.

A la gala de la rosa bella
 y a la gala del galán que la lleva,
 a la gala de la bella rosa
 y a la gala del galán que la goza.

Todo el camino has venido
pisando de rosa en rosa
a este jardín has llegado
a escoger la más hermosa.

A la gala de la rosa bella...

Para terminar:

De la buena parra
sale el moscatel,
de buena familia
llevas la mujer.

De la buena parra
sale el buen racimo,
de buena familia
llevas el marido.

La novia está triste,
la madrina alegre
y el novio te dice:
- Salada, ¿qué tienes?

- Yo no tengo nada
ni nada me duele,
sólo estoy sintiendo
la noche que viene.

Vivan los novios de hoy [LE/ined./02/03]

Sosas de Laciara

$\text{♩} = 92$

Vi-van los no-vios de hoy que tan conten-tos les ve-o ri-que-zay fe-li-ci-

dad es-te dí-a les de-se-o

Vivan los novios de hoy
que tan contentos les veo,
riqueza y felicidad
este día les deseo.

En la mansión celestial
que es el Templo del Señor,
el señor novio y la novia
se han jurado amor eterno.

Recuérdate señor novio,
qué te dijo el señor cura:
- No la tomes por esclava
que ella es esposa tuya.

Padrinos muy elegantes
presentaron hoy los novios,
un modelo de virtudes
y arrogantes sobre todo.

El escultor que quisiera
figurar cosa divina
venga a tomar por modelo
a la señora madrina.

El señor novio y la novia
en el tiempo que se amaron
recibo de amor se dieron
y en la Iglesia lo firmaron.

Que disfruten los casados
luna de miel muy dichosos
y lleven por largos años
una vida venturosa.

El señor novio y la novia,
el padrino y la madrina
con relevante belleza
al universo iluminan.

Los novios que se casaron [LE/MTCL/08/23]

Sosas de Laciaña

♩. = 92

Los novios que se ca - sa - ron bien se a - conse - ja - ron an - tes de bus - car pa - ra la
bo - da pa - dri - nos tan e - le - gan - tes

Los novios que se casaron
bien se aconsejaron antes
de buscar para la boda
padrinos tan elegantes.

En este pueblo de Sosas
una nueva sucedió,
la llegada del padrino
los rayos del sol cruzó.

Elegiste por madrina
una amiga que tú tienes,
tenemos por entendido
que es la flor de las mujeres.

Padrinos muy elegantes
presentaron hoy los novios,
son modelo de virtudes,
arrogantes sobre todo.

En el portal se aconsejaron
el padrino y la madrina,
dijeron que nos bastaban
dos pesetas de propina.

El señor novio y la novia
en el tiempo que se amaron,
recibo de amor se dieron
en la Iglesia lo firmaron.

Dicen que el río de Sil
que cría anillos de oro,
por eso relumbran tanto
el señor padrino y novios.

Quiérole mariquita al herrero / Por entrar y no salir tan fresco /
Échate morena a tu ventana [AV/ined./02/16]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 72$

Es - ta no - chea la no - via, ¿qué la di - re - mos? _____

que cuan - do ten - gaun ni - ño se le ten - dre - mos. *para 1ª y 2ª* Quié - re - le ma - ri - qui - taal he -

rre - ro quié - re - le, quié - re - le con sa - le - ro quié - re - le ma - ri - qui - taal he -

rre - ro, *para 3ª* quié - re - le, quié - re - le quees sol - te - ro. Yé - cha - le mo - re - naa tu ven -

ta - na é - cha - le ce - rro - ji - llo ya - da - ba ron - dael ca - ba - lle - ro _____

que yo no pue - do ron - dar, que soy fo - ras - te - ro _____ yes que me pue - den ma -

tar por - que son muy ma - los _____ los mo - zos dees - te - lu - gar u - noes el he -

rre - ro _____ el o - troes el sa - cris - tán yo - tro que le lla - man _____

pa - ti - tas deal - ca - ra - ván. _____

Esta noche a la novia,
¿qué la diremos?
que cuando tenga un niño
se le tendremos.
Quiérole Mariquita al herrero,
quíerele, quíerele con salero,

*quíerele Mariquita al herrero,
quíerele, quíerele, que es soltero.*

Una sartén y un cazo
me dio mi abuela,
cada vez que regaño
la sal me suena.

*Por entrar y no salir tan fresco,
por entrar mira cómo me han puesto,
por entrar en el baile a deshora
me cautivan los moros, señora.*

A la señora novia
la canto y digo
que viva muchos años
con su marido.

*Échale morena, a tu ventana,
échale cerrojillo y aldaba,
ronda el caballero,
que yo no puedo rondar
que soy forastero,
y es que me pueden matar
porque son muy malos,
los mozos de este lugar,
uno es herrero
el otro el sacristán,
y otro el que le llaman
patitas de alcaraván.*

A la señora novia,
cara de lirio,
para entrar en su casa
licencia pido.

Échale morena, a tu ventana...

Después que hemos comido
bailar, bailamos
y a los recién casados
presentes damos.

Por entrar y no salir tan fresco...

Echamos despedidas
porque queremos
que los novios se marchen
que tendrán sueño.

Por entrar y no salir tan fresco...

Los novios que se casaron
bien se aconsejaron antes
de buscar para la boda

padrinos tan elegantes.

En este pueblo de Sosas
una nueva sucedió,
la llegada del padrino
los rayos del sol cruzó.

Elegiste por madrina
una amiga que tú tienes,
tenemos por entendido
que es la flor de las mujeres.

Padrinos muy elegantes
presentaron hoy los novios,
son modelo de virtudes,
arrogantes sobre todo.

En el portal se aconsejaron
el padrino y la madrina,
dijeron que nos bastaban
dos pesetas de propina.

El señor novio y la novia
en el tiempo que se amaron,
recibo de amor se dieron
en la Iglesia lo firmaron.

Dicen que el río de Sil
que cría anillos de oro,
por eso relumbran tanto
el señor padrino y novios.

Si te he querido / Esta mañana [AV/ined./02/04]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 54$

A la puer-ta de la I - gle-sia ___ por un sí que dió la no-via ___
 a la puer-ta de la I - gle-sia ___ por un sí que dió la no-via en - tró
 li - brey sa - lió pre - sa. ___ Si te he - que - ri - do ___ ya no te
 quie - ro ___ por-que me han di - cho ___ quee-res to - re - ro ___ si soy to -
 re - ro ___ me da la ga - na por e-so trai - go ___ la sal de Es - pa-ña yo-lé. ___

Por un sí que dio la novia
 a la puerta de la iglesia,
 por un sí que dio la novia
 entró libre y salió presa.

*Si te he querido
 ya no te quiero,
 porque me han dicho
 que eres torero,
 si soy torero,
 me da la gana,
 por eso traigo
 la sal de España, y olé.*

Esta mañana temprano
 has estrenado un vestido,
 si te le vas a quitar
 algo pierde tu marido.

Si te he querido...

Qué bonita está la sierra
 con el romero florido,
 más bonita está la novia
 al lado de su marido.

Si te he querido...

Ten cuidado con la novia
 cuando se vaya a acostar,
 no se caiga de la cama,
 que es un vaso de cristal.

*Esta mañana
 bajé a tu huerto,
 cogí una rosa
 y un pensamiento,
 el pensamiento
 era de gloria
 y ahora lo lleva
 puesto la novia.*

Quién fuera clavito de oro [AV/MTCL/09/11]

Serranillos

$\text{♩} = 69$

Quién fue - ra cla - vi - to deo - ro don - de cuel - gas el can - dil _____

pa - ra ver - te des - nu - dar por la ma - ña - na ver - tir. _____

Quién fuera clavito de oro
 donde cuelgas el candil
 para verte desnudar,
 por la mañana vestir.

Ahí te la entrego, Mariano,
 bien calzada y con zapatos,
 por Dios te pido Mariano
 que no la des malos ratos.

Ahí te la entrego, Mariano,
 bien calzada y bien vestida,
 por Dios te pido Mariano
 que no la des mala vida.

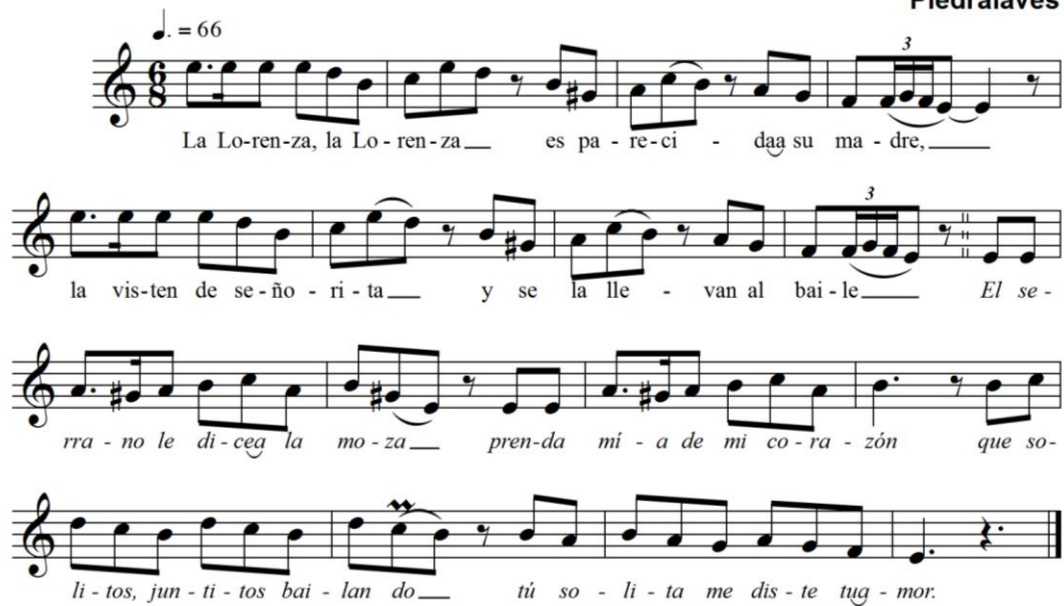
Por Dios te pido, Mariano,
 y por la Virgen del Carmen
 que no (...)
 como la tratan sus padres.

Debajo de esta ganchita
 dejaremos un clavel
 cuando se case Raquel
 volveremos a por él.

El serrano le dice a la moza [AV/ined./01/22]

Piedralaves

$\text{♩} = 66$



La Lo-ren-za, la Lo-ren-za es pa-re-ci-da su ma-dre, _____
 la vis-ten de se-ño-ri-ta y se la lle-van al bai-le _____ El se-
 rra-no le di-ce a la mo-za pren-da mí-a de mí co-ra-zón que so-
 li-tos, jun-ti-tos bai-lan-do tú so-li-ta me dis-te tu-g-mor.

La Lorenza, la Lorenza
 es parecida a su madre,
 la visten de señorita
 y se la llevan al baile.

El serrano le dice a la moza:
 prenda mía de mi corazón,
 que solitos, juntitos bailando
 tú solita me diste tu amor.

La sortija del manajo
 tiene veinticinco piezas
 y la hija del alcalde
 está enamorada de ellas.

El serrano le dice a la moza...

Las mocitas de mi pueblo
 todas mean a chorrito
 menos la hija del alcalde,
 que mea coloradito.

El serrano le dice a la moza...

Voy a echar la despedida
 de rosas y de claveles,
 y una matita de albahaca
 para que de mí te acuerdes.

El barquero le dice a la reina:
 prenda mía de mi corazón
 si no tienes bastante penita
 formaremos otro batallón.

La casa daba pa' misa [LE/ined./01/06]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 112$

La ca - sa da-ba pa' mi - sa pi-sa pa - ja pa-ja pi - sa la ca-

sa da bien pa' ca - sa pa-ja pi - sa pi-sa pa - ja.

La casa daba pa' misa,
 pisa paja, paja pisa,
 la casada bien pa' casa,
 paja pisa, pisa paja.

Qué alhelí, la jotita nueva [AV/ined./01/12]

Mombeltrán

$\text{♩} = 66$

U-na vie-ja y un can - dil _____ la per-di-ción deu-na ca-sa _____

la vie-ja por lo que gru-ñe y el can - dil por lo que can-ta. *Quégl-he-*

li la jo-ti-ta nue-va, *quégl-he - li* la pan-de-re - te - ra, *quégl-he -*

li el vi-no ba - ra - to, *quégl-he - li* los mo-zos pos - tra - dos. _____

Una vieja y un candil,
la perdición de una casa,
la vieja por lo que gruñe
y el candil por lo que canta.

*Qué alhelí, la jotita nueva,
qué alhelí, la panderetera,
qué alhelí, el vino barato,
qué alhelí, los mozos postrados.*

Una vieja muy revieja
me lo miraba y decía:
este candil en un tiempo
se usaba para las morcillas.

Qué alhelí, la jotita nueva...

Anoche me salió un novio
y se lo dije a mi abuela,
estaba comiendo sopas
y me tiró la cazuela.

Qué alhelí, la jotita nueva...

Una vieja muy revieja,
más vieja que San Hilario
me lo miraba y decía:
ya no rige el calendario.

Qué alhelí, la jotita nueva...

Vámonos de aquí, que corran
las mozas por tu (...)
que se ha caído la torre,
también se caerá la iglesia.

Qué alhelí, la jotita nueva...

6.5. CANCIONES DE CUNA

Las canciones de cuna –también conocidas como “nanas”- han formado parte del repertorio integrante de todas las recopilaciones realizadas en nuestro país desde finales del siglo XIX. En la mayoría de ellas este género queda vinculado dentro de los cantos infantiles o cantos de niños, pero debemos puntualizar al respecto, que “son piezas pertenecientes al ciclo vital, concretamente al repertorio adulto, con una funcionalidad concreta hacia los niños. Son cantos que se interpretan por la necesidad misma del cometido”³⁶⁵. Normalmente la llegada de un hijo se producía un tiempo después de la celebración de la boda y normalmente era encomienda de las mujeres el atender a los hijos. Una de las funciones de estas féminas consistía en dormir al niño, y para su objetivo utilizaban melodiosas canciones “de cuna” o “nanas”.

Federico Olmeda describe cómo se llevaba a cabo este requerimiento maternal constatando la importancia que tenía este género como nexo de unión entre madre y retoño:

“Una de las funciones más delicadas y encantadoras de la maternidad es la atención solícita y cuidadosa, que las madres han de tener de sus tiernos é inocentísimos infantes. Decid á la madre que por ineludibles ocupaciones hubo de separarse de la cuna donde dejó á su hijo dormido, que éste despertó y llora á grito vivo: la veréis abandonarlo todo y marchar presurosísima á consolarle. (...) Al momento acude allá, toma al niño en sus brazos, lo besa, lo amamanta, le entretiene un rato y por fin procura de nuevo proporcionarle el reposo. Pero ¿cómo atraerá el sueño para su adorado hijo? Arrúllale en su regazo y al vaivén del suave ritmo de cualquiera manera improvisado por ella, le canta sentidas y melodiosas canciones, canciones amorosísimas y llenas de delicados acentos, tan delicados que concluyen por traspasar y adormecer los sentidos de su entrañable criatura”³⁶⁶.

De la apreciación expuesta por Olmeda podemos entresacar datos importantes para entender el funcionamiento musical de las nanas.

En primer lugar reconoce la necesidad de contar con un vaivén conseguido mediante un “suave ritmo de cualquier manera improvisado”. Este balanceo se consigue mediante un movimiento rítmico binario y lento continuo que permita arrullar al retoño compasadamente, coincidiendo casi siempre con los compases de 2/4 o 6/4. Si la nana prevista para cantar no contenía las características rítmicas expuestas las madres utilizaban el recurso de la improvisación para reconvertir el ritmo propio de la tonada en el necesario para conseguir el objetivo propuesto: dormir al niño.

Esta misma circunstancia se puede aplicar al contenido textual de las canciones de cuna. Siguiendo la finalidad básica de estos cantos, cuando una madre agotaba el repertorio propio de estos cantos de su memoria no dudaba en utilizar otros géneros para entonarlos de un modo delicado, privado y dulce, el apropiado para recrear el mismo ambiente sonoro que las

³⁶⁵ Pérez Rivera, L. (2010). “Las canciones de cuna en el Cancionero de Federico Olmeda”. *Etno-folk, Revista de Etnomusicología*, 16-17, 111-132.

³⁶⁶ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* p.38.

temáticas relacionadas con el cometido expuesto³⁶⁷. Con esto volvemos a evidenciar-como ya hemos descrito en secciones previas- que el recurso de la polifuncionalidad es algo vigente dentro de los cantos de uso popular.

Estos desarrollos literarios –siempre estructurados como coplas sin estribillos- suelen finalizar con una muletilla o jitanjáfora “como sonsonete reiterativo que evoca el ritmo binario básico para el mecimiento con el que se consigue el fin perseguido”³⁶⁸. Estos añadidos se formaban bajo expresiones como “al run run” o sobre las sílabas “ea” y “ro”, que podían seguir entonándose de un modo continuo el tiempo que la madre consideraba oportuno en su necesidad.

En otras ocasiones también utilizaban el recurso de imbuir el miedo a las criaturas si no concebían el sueño, pero siempre adornado dentro de la interpretación melancólica y dulce de la madre. De esta manera encontramos muchas referencias textuales con personajes como el “coco”.

Por último, si nos detenemos a escuchar las sonoridades más utilizadas para interpretar este tipo de cantos debemos acudir a las compilaciones que se llevaron a cabo desde finales del siglo XIX en España. De su estudio analítico podemos afirmar que la mayoría de las nanas se mueven en ámbitos melódicos estrechos y en sonoridades arcaicas, siendo el modo de Mi el más representativo³⁶⁹.

Centrándonos ya en la compilación objeto de estudio, Pérez Trascasa y Marijuán Adrián sólo recogieron siete nanas, todas ellas entonadas por mujeres, pero desde una concepción totalmente diferente a los modelos maternos recogidos por García Lorca en 1928 y que expuso en su famosa conferencia sobre “Las nanas infantiles”. Mientras Lorca aseguraba que “la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida”³⁷⁰, las mujeres que entonaron las nanas compiladas vivían en una época con situación socio-económica más estable que la descrita, por lo que en los textos no se incluyen argumentaciones tan trágicas como las recogidas por Lorca. La dualidad temática expuesta previamente va a ser el fundamento de agrupación seguido para su ordenación en esta investigación.

³⁶⁷ En las nanas recogidas por Olmeda se muestran seis piezas que forman parte del repertorio religioso, del rondeño, del narrativo y delailable.

³⁶⁸ Pérez Rivera, L. (2010). *Op. Cit.*

³⁶⁹ Llegamos a esta afirmación tras el estudio y análisis de miles de tonadas de los diferentes repertorios de música tradicional españoles durante más de veinte años.

³⁷⁰ García-Posada, M. (ed.) (1994). *F. García Lorca. Prosa, 1. Primeras prosas. Conferencias. Alocuciones. Homenajes. Varia. Vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones. Obras, VI.* Madrid: Akal, p.296.

6.5.1. Canciones de cuna con temática específica

- “Duérmete tú, mi nengre” (número 504)

Comenzamos por esta nana por ser la que tiene la sonoridad más arcaica al cantarse en un modo de Mi con el tercer grado inestable y con un desarrollo melódico sobre un ámbito de sexta.

También hay que señalar que la velocidad con la que la intérprete entona esta canción de cuna es muy rápida para acomodarse a la funcionalidad de dormir al niño. Es posible que la entonación fuera del contexto y el propio hecho de la grabación por parte de los recopiladores influyeran en esta aceleración cantora.

Si nos detenemos en la lectura del texto podemos comprobar que no es propio de localidades castellano-leonesas donde las palabras “nengre” y “nengrito” no forman parte del vocabulario habitual. Investigando sobre este hecho hemos descubierto que se entona –sobre una melodía preexistente- una fragmentación de un poema del cubano Emilio Ballagas (1908-1954) titulado “Canción para dormir a un negrito”. El autor, además de poeta y ensayista fue profesor universitario y alternaba la literatura con el periodismo y su obra es representativa del vanguardismo cubano de la década de 1930. Aunque Ballagas era de raza blanca o caucásica y de origen burgués cultivó la “poesía negra” mostrando las tradiciones y los sentimientos negros de una manera brillante, como si formaran parte de su propia cultura³⁷¹.

Precisamente el poema que nos ocupa es una canción de cuna donde se utilizan vocablos propios de la cultura negra a la que nos hemos referido y se conforma sobre la sucesión de versos hexasilábicos no tan comunes en la tradición española. El estudio comparativo sobre la selección de los incisos textuales que forman parte de la canción de cuna burgalesa se puede apreciar en la tabla que adjuntamos a continuación. Para su mejor entendimiento se muestran en negrita los versos del poema de Ballagas que se emplean como desarrollo literario en la nana de Ahedo del Butrón.

³⁷¹ Información obtenida en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/ballagas.htm> [última entrada: 22 de enero de 2015].

"CANCIÓN PARA DORMIR A UN NEGRITO" ³⁷²		"DUERME TÚ, MI NENGRE"
<p>Drómiti, mi nengre, drómiti ningrito Caimito y merengue, merengue y caimito.</p> <p>Drómiti, mi nengre, mi nengre bonito. ¡Diente de merengue, bemba de caimito!</p> <p>Cuando tú sia glandi va a sé bosiadador... Nengre de mi vida, nengre de mi amor...</p> <p>(Mi chiviricoqui, chiviricocó... ¡Yo gualda pa ti tajá de melón!)</p> <p>Si no calla bemba y no limpia moco le va' abrí la puetta a Visente e' loco.</p> <p>Si no calla bemba, te va'da e' gran sutto. Te va'a llevá e' loco dentro su macuto.</p>	<p>Ne la mata' e güira te ñama sijú. Condío en la puetta etá e' tatajú...</p> <p>Drómiti mi nengre cara' e bosiadador, nengre de mi vida nengre de mi amor.</p> <p>Mi chiviricoco chiviricoquito Caimito y merengue, merengue y caimito.</p> <p>A' ora yo te acuetta 'la maca e papito y te mese suave... Du'ce... despasito... y mata la pugga y epanta moquito pa que due'ma bien mi nengre bonito...</p>	<p>Duerme tú mi nengre, duérmete nengrito, me abres tú la puerta y espanto el mosquito pa' que duerma bien mi nengre bonito.</p> <p>Ro, mi niño, ro, ro, mi niño, ro, cierra los ojitos que te velo yo.</p>

Ilustración 34. Comparativa entre los desarrollos textuales del poema "Canción para dormir a un negrito" de Emilio Ballagas y la canción de cuna "Duerme tú, mi nengre" recopilada en Ahedo del Butrón. Elaboración propia.

Este hecho nos lleva a plantearnos que puede tratarse de un canto producto de las migraciones que se produjeron del mundo rural español a las Américas, por lo menos en cuanto al tema literario se refiere.

Sólo nos queda reseñar el uso de la jitanjáfora "ro" como un elemento identificativo de las canciones de cuna ya expuesto en la introducción de este género.

- "Mi niño tiene sueño" (número 505)

Esta nana fue cantada en un característico modo de Mi -con el segundo y tercer grados inestables y el sexto cromatizado- y un ámbito melódico de sexta.

³⁷² Berdiales, G. (1943). *Nuevo ritmo de la poesía infantil*. Buenos Aires: Librería Hachette.

La estructura se forma a partir de la interpretación de una copla –en mensura poética de seguidilla- que antecede a un estribillo desarrollado en una entonación imprecisa y donde, de nuevo, se recurre al uso de muletillas reiterativas –en este caso la sílaba “ro”- para producir la somnolencia del niño.

- “Duérmeme mi niño” (número 506)

En esta canción se pone de manifiesto la protección maternal pretendiendo que este hecho infunde serenidad y tranquilidad a la criatura y acabe cerrando los ojos.

La forma poética utilizada en el desarrollo literario es una octeta hexasilábica sin estribillo y respecto al desarrollo musical abarca un ámbito de séptima en una sonoridad y comportamiento modal sobre La.

De nuevo, la velocidad de ejecución es mucho más ligera que la oportuna para estos tipos de tonadas.

- “Al run rún, duérmeme niño” (número 507)

En esta canción de cuna se cumplen los cánones establecidos en la introducción de este género en cuanto a sonoridad arcaica, el ámbito estrecho, el movimiento rítmico y la utilización de jitanjáforas como sonsonetes reiterativos. Así, podemos comprobar que se usa una estructura arquetípica recitativa o protomelodía con cinco notas en su desarrollo (Do, Mi, Fa, Sol y La) y con una amplitud de ámbito de sexta, que podría integrarse dentro de la sonoridad propia del modo de Do por las distancias interválicas que existen entre los sonidos. El movimiento rítmico es binario, el adecuado para arrullar y mecer al niño y la muletilla final consiste en la declamación de las letras “e” y “u”.

La mensura poética es irregular, formándose la octeta expuesta con versos de ocho, seis, ocho, seis, seis, seis, nueve y seis sílabas.

- “Duerme rosa en capullo” (número 508)

En el desarrollo melódico de esta nana se vislumbran ciertos rasgos propios de composiciones cultas, también aplicables a la formación literaria. La sonoridad tonal mayor con un ámbito de novena nos lleva a otros ambientes sonoros que los contenidos hasta ahora en esta sección.

Si atendemos al texto se puede observar cómo la forma literaria se corresponde con una terceta heptasilábica, no identificable en las tradiciones musicales propias de la zona castellano-leonesa objeto de estudio. El añadido posterior se compone de tres versos hexasilábicos que integran la jitanjáfora “ro”. Curiosamente, esta composición estructural ya había sido utilizada en la pieza “Duerme tú, mi nengre” (número 504), pero la justificación de esta coincidencia está clara: ambas se recopilan en la misma localidad y a la misma cantora³⁷³

- “A la nana, nana” (número 509)

Estamos ante una canción de cuna tonal mayor con un amplísimo ámbito de onceava. Las características propias de la tonalidad se muestran en la interpretación de las tres cuartetas

³⁷³ Ambas canciones de cuna se graban en registros sonoros consecutivos –concretamente quedan archivadas como BU/ined./02/36A y BU/ined./02/36B- en el mismo momento y en la misma población – el 10 de octubre de 1991 en Ahedo del Butrón (Burgos)- y a la misma intérprete - Anunciación García Fernández, de 75 años-.

hexasilábicas con las que se inicia la tonada pero, en la coda final, se produce un retroceso sonoro al cantar la mensura de seguidilla como una declamación sobre la fundamental del sistema.

Hemos hecho ya referencia a aquellas nanas que persiguen el concebir el sueño del retoño a partir del temor que suscita el desarrollo literario. Esta pieza es un claro ejemplo de utilización de la figura terrorífica del “coco” para intentar conseguir que el niño penetre en el mundo onírico en la mayor brevedad posible. Hay dos cuartetos que integran este personaje:

A la nana, nana	Duérmete niño, duerme
duerme sin temor,	que viene el coco
que no viene el coco	y se lleva a los nenes
llevándote yo.	que duermen poco.

6.5.2. Canciones de cuna con temáticas de otros géneros

- “Una perrita china” (número 510)

La pieza “Una perrita china” es una canción que forma parte del repertorio infantil. De hecho, en esta compilación contamos con dos versiones de la misma en el apartado correspondiente a los cantos vinculados a los niños (números 306 y 307). La presente ubicación se produce por los testimonios de los vecinos de Mahamud, que cantaron la pieza con la funcionalidad de nana concebida. Ya hemos señalado con anterioridad que este cambio de funcionalidad genérica se produce asiduamente en las canciones de cuna, sobre todo cuando el niño no acaba de dormirse y el repertorio de tonadas específicas para conseguir este fin que la madre tiene en memoria se acaba.

Se presenta como una estructura arquetípica recitativa donde el texto prevalece sobre la melodía en estadio elemental, adaptando el ritmo a la propia declamación literaria. Este es el motivo de tener que plasmar en la transcripción la tonada completa ya que no hay un ciclo musical repetitivo cada cuatro versos como ocurre en la mayor parte de las canciones tradicionales. Aunque la melodía abarca un ámbito de quinta, en la mayor parte de su perfil se usan exclusivamente dos notas con un tono entre ellas como distancia interválica.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANCIONES DE CUNA

Duerme tú, mi nengre [BU/ined./02/36A]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 152$

A

Duer-me tú mi nen-gre duér-me-te nen-gri-to me-a-bres tú la puer-ta yes-
 pan-toel mos-qui-to pa' que duer-ma bien mi nen-gre bo-ni-to. Ro mi ni-ño
 ro ro mi ni-ño ro cie-rra los o-ji-tos que te ve-lo yo.

Duerme tú mi nengre,
 duérmete nengrito,
 me abres tú la puerta
 y espanto el mosquito
 pa' que duerma bien
 mi nengre bonito.

Ro, mi niño, ro,
 ro, mi niño, ro,
 cierra los ojitos
 que te velo yo.

Mi niño tiene sueño [ZA/MTCL/03/30]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 108$

Mi ni - ño tie - ne sue - ño no tie - ne cu - na su
 pa-dres car - pin - te - ro, que le ha - ga u - na, mi ni - ño tie - ne sue - ño
 no tie - ne - cu - na su pa-dres car - pin - te - ro que le ha - ga - u - na.
 Ro - ro - ro que ten - go que ha - cer la - var los pa - ña - les plan - char
 y co - ser.

Mi niño tiene sueño,
 no tiene cuna,
 su padre es carpintero,
 que le haga una.

*Ro, ro, ro,
 que tengo que hacer,
 lavar los pañales,
 planchar y coser.*

La puerta de mi alcoba
 tiene una cosa,
 que se cierra y se abre
 como las otras.

Ro, ro, ro...

Duérmete mi niño [LE/ined./02/06]

Sosas de Laciana

$\text{♩} = 176$

Duér-me - te mi ni - ño que yo es-toy con - ti - go que no te fal - tan
 be-sos y ca - lor, un án-gel que ve - la tu sue-ño tran - qui - lo tú duer-mes tran-
 qui - lo yo llo - ro dea - mor.

Duérmete mi niño
 que yo estoy contigo,
 que no te faltan
 besos y calor,
 un ángel que vela
 tu sueño tranquilo,
 tú duermes tranquilo,
 yo lloro de amor.

Al run rún, duérmete niño [BU/ined./03/17]

Peñahorada

$\text{♩} = 66$

Al run rún duér-me-te ni-ño ca-ri-ñi-to mí-o por la ma-la tem-pes-

tad tu pa-dre ha ve-ni-do si el pa-dre del ni-ño no hu-bie-se ve-ni-do to-da la noche hu-bie-ra es-

ta - do dur-mien-do con-mi-go e-u-e-u - e-u e-u-e-u - e-u.

Al run rún, duérmete niño
 cariñito mío
 por la mala tempestad
 tu padre ha venido.,
 si el padre del niño
 no hubiese venido
 toda la noche hubiera estado
 durmiendo conmigo.

Eueueu eueueu.

Duerme rosa en capullo [BU/ined./02/36B]

Ahedo del Butrón

B

Duer - me ro - sa en ca - pu - llo duer - me mien - tras tea -

rru - llo no quie - ras ya llo - rar. Ro mi ni - ño

ro, cie - rra los o - ji - - tos que te ve - lo yo. _____

Duerme rosa en capullo,
 duerme mientras te arrullo,
 no quieras ya llorar.

Ro, mi niño, ro,
 cierra los ojitos
 que te velo yo.

A la nana, nana [PA/ined./03/27]

Acera de la Vega

♩ = 76

A la na-na - na - na ___ an - ge - li - to mí - o ___ ya no tie - ne
ham - bre ___ ya no tie - ne frí - o. ___ A la na-na na-na ___ duer-me sin te-
mor ___ que no vie-neel co - co ___ lle - ván-do - te yo *D.C. a FIN y CODA*

CODA
Duer-me-te ni-ño duer-me que vie-neel co - co y se lle - va a los
ne - nes que duer-men po - co.

A la nana, nana,
angelito mío,
ya no tiene hambre,
ya no tiene frío.

A la nana, nana
duerme sin temor,
que no viene el coco
llevándote yo.

A la nana, nana,
angelito mío,
ya no tiene hambre,
ya no tiene frío.

Duérmete niño, duerme
que viene el coco
y se lleva a los nenes
que duermen poco.

Una perrita china [BU/MTCL/08/07]

Mahamud

$\text{♩} = 76$

U - na pe-ri-ta chi-na se me per-dió-a-yer tar-de vi - nien-do de pa - se - o

so - li - ta con un frai - le tie - ne las o-re-jas blan-cas yel ra - bo ne-gro, pa - ti-tas co-lo-

ra-das yun cas-ca-bel al cue-llo, sial - gu-no se la ha-lla dé par-teal pre-go - ne-ro, se -

ráu-na lla-ga oal gu - sa - le-ro, con el li - món la na-ran - ji - ta, ¿qué tal te va dea-

mo-res Ca - ta - li - ni-ta?, me va muybien se - ño-res que soy deun pue-blo don - de le

lla-man can - ta la Pe-cu - ne-la de los pe-cu - na-les, ven - te con-mi-go ni-ña a

Car-ta - ge-na, ve - rás Es - pa-ña, ve - rás el rí - o, ve - rás el a-gua, ve - rás los pe-ce-

ci-tos có - mo se ba-ñan, qué ri - ca laha-ba - ne-ra, — có - mo me gus-ta, có -

mo me a - gra - da, có - mo me va gus - tan-do to - da tu ta - lla.

Un perrita china
se me perdió ayer tarde
viniendo de paseo
solita con un fraile.

Tiene las orejas blancas
y el rabo negro,
patitas coloradas
y un cascabel al cuello.

Si alguno se le haya,
dé parte al pregonero,
será una llaga
o algún salero.

Con el limón
la naranjita,
¿qué tal vas de amores,
Catalinita?

Me va muy bien, señores,
que soy de un pueblo
donde le llaman,
canta la Pecunela
de los pecunales,
vente conmigo, niña,
a Cartagena,
verás España,
verás el río,
verás el agua,
verás los pececitos
cómo se bañan,
qué rica la habanera.

Cómo me gusta,
cómo me agrada,
cómo me va gustando
toda tu talla.

6.6. CANTOS DE TRABAJO

Si en la actualidad alguien se plantea cantar mientras trabaja pueden tildarle de loco porque cantar mientras se trabaja pasó a la historia. Hoy estas melodías que acompañaban a amenizaban las jornadas laborales en el mundo rural han sido sustituidas por ambientes sonoros que, generalmente, tratan de conseguir algo en el receptor. Pero vamos a centrarnos en la etapa en la que la música era un fundamento básico para el desarrollo de las tareas o faenas llevadas a cabo en el mundo rural.

Tras el estudio de las compilaciones de música tradicional españolas llevado a cabo desde hace más de veinte años podemos aseverar que hay dos tipologías muy concretas de cantos de trabajo. La primera cubre aquellos que se entonaban durante el trabajo y que sirven para llenar el tiempo, distraerse, darse ánimos y olvidar. De esta manera, se podían cantar romances, rondas o bailes –que no son propiamente cantos de trabajo- como entretenimiento en las largas horas de ausencia del hogar.

El segundo bloque está formado por los cantos propios de trabajo, los que se materializaban como acompañantes específicos en las largas jornadas laborales. Entre ellos podemos encontrarnos con algunos cuyo texto alude a la tarea que se está llevando a cabo mientras se trabaja, pero cuya música no está condicionada en su comportamiento rítmico y en su estilo por esa tarea. También existen canciones en las que el estilo musical que llevan implícito – tanto desde el punto de vista melódico como, sobre todo, rítmico- está supeditado a la propia naturaleza de la labor a la que acompañan. En un último bloque se pueden agrupar lo que podemos denominar canciones “de oficio”, que son aquellas en cuyos desarrollos literarios integran alusiones a las personas que ejercen un determinado oficio habitualmente estable – como cabreros, molineros o herreros- o eventual –como vendimiadores, segadores, labradores, etc.-

Estas diferentes fisonomías de cantos de labor han estado vigentes en casi todas las localidades donde llevaron a cabo el trabajo de campo Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. Ya apuntábamos -en el capítulo que encabeza este estudio- que la compilación se realiza en un momento de la historia de España en el que se empiezan a conceder pensiones a los habitantes de los núcleos rurales. En los primeros años de recopilación el equipo de trabajo llegaba a los pueblos y debía esperar a que los vecinos acabaran de realizar sus faenas agrícolas para poder llevar a cabo su cometido y aunque en los últimos años ya habían cambiado un poco las cosas y tenían más momentos de asueto, en su memoria tenían muy presentes todas las canciones que se entonaban en diferentes momentos de la jornada laboral. Esta observación justifica el registro de treinta y ocho tonadas vinculadas a diferentes faenas, que es un número amplio si lo comparamos con las treinta y una que compiló Olmeda³⁷⁴ a finales del siglo XIX o las dieciséis que se muestran en el *Cancionero popular de Burgos*³⁷⁵.

El criterio que vamos a seguir para el estudio de estas tonadas se va a fundamentar en los dos tipos expuestos, distinguiendo cantos de trabajo y cantos durante el trabajo.

³⁷⁴ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.* pp.46-60.

³⁷⁵ Manzano, M. (2003c). *Op. Cit.* pp.491-505.

Dentro de la primera tipología se va a seguir una pauta grupal vinculada a las faenas concretas donde los intérpretes entonan canciones específicas. Aunque los textos no aporten referencias de las faenas que se llevan a cabo, debemos concretar que han sido dispuestas en las diferentes secciones por las informaciones aportadas por los cantores en el trabajo de campo. Las características de las tipologías expuestas serán comentadas en el descriptivo de los diferentes cantos que conforman el bloque de estudio que, a su vez, serán dispuestos según el número de documentos –de mayor a menor- que abarquen cada uno, nunca siguiendo el orden anual de los mismos.

Las melodías restantes –aquellas que se cantan durante el trabajo pero que no son específicas de las labores rurales- se integrarán en la última sección de este apartado.

6.6.1. Cantos de arada

Popularmente también se les conoce como cantos “de sementera” y eran los destinados a acompañar a los labradores que pasaban largas horas arando con sus bueyes en los campos de la meseta.

Hemos seleccionado siete cantos vinculados a este oficio y en todos ellos se utiliza la sonoridad modal como base para el desarrollo melódico. La pieza que abre este grupo –“Al saltar el arroyo” (número 511)- perfila su melodía a partir del Do sostenido como nota base del sistema³⁷⁶ y abarca una sexta como ámbito de expansión. Las tonadas restantes ya se desenvuelven en sonoridades más comunes como el modo de Mi -con el segundo y tercer grado inestables- (números 512 y 513), el modo de La –con el séptimo grado cromatizado- (número 514), el modo de Sol (números 515 y 516) y el sistema melódico modal sobre Do (número 517), todas con ámbitos de desarrollo que abarcan desde la quinta hasta la séptima y que se corresponden con el comportamiento lógico de estos vetustos cantos.

La estructura simple característica de este tipo de piezas es la preponderante aunque contamos con una tonada -“El pajarito” (número 513)- donde se cantan dos estribillos diferentes después de la copla correspondiente.

Desde el punto de vista literario, y atendiendo a la tipología planteada en el descriptivo que encabeza esta sección de cantos de trabajo, debemos concretar qué estrofas cantan los intérpretes para ubicarlos en uno u otro grupo. La mayoría de ellos los podemos englobar dentro de aquellos que aluden a la tarea que están realizando los trabajadores o sus animales. Lo normal, en estos casos, es que sólo una o dos estrofas manifiesten referencias vinculadas a la faena y que las demás sean coplas de recambio. Seleccionamos algunas de estas coplas “temáticas” para un mejor entendimiento de lo especificado:

Échate esquilón a arar
y al buey tendero
y al requinto y al jabón
y al jabonero.
(número 512)

Arre buey, arre vaca,
arre romera
que hoy es el primer día
de sementera.
(número 513)

Esquilones de plata,
bueyes rumbones,
estas sí que son señas
de labradores.
(número 514)

³⁷⁶ Ya describimos este sistema que hemos denominado “modo de Do sostenido” en el apartado de rondas porque las piezas “La palomita” (número 441) y “Padre nuestro” (número 442) también se desarrollan en esta sonoridad.

Pero contamos con una tonada de arada donde todas sus estrofas cantan al trabajo de sembrera. Se trata de la pieza “Cuando sale el lucero” (número 515), cuyo desarrollo literario se conforma de la siguiente manera:

Cuando sale el lucero
de la mañana
echa el bien de mi vida
a los buey's al agua.

Aradora, bonita,
ara tendido
que se vea la arada
desde el camino.

Cuando sale el lucero
del amanecer
echa el bien de mi vida
a los buey's a beber.

Arador de tres pares,
madruga y vela
que se te va acercando
la sembrera.

Aradora, bonita,
ara derecho,
que se vea la arada
a ver trecho a trecho.

Arador de tres pares,
vela y madruga,
verás que serenita
sale la luna.

Otras coplas que se entremezclan con las analizadas previamente, contienen textos que aluden a las personas que trabajan en una determinada labor, lo que hemos venido a llamar cantos “de oficio”. También existen estrofas que contemplan esta tipología en las tonadas de arada:

Morenita la quiero
la labradora,
que entre más morenita,
más me enamora.
(número 512)

A dónde vas a dar agua,
mozo de bueyes
que desde mi cama siento
los cascabeles.

A dónde vas a dar agua,
mozo de mulas
que desde mi cama siento
las herraduras.
(número 517)

Para finalizar el análisis literario nos queda puntualizar el uso de jitanjáforas como “buey” o “vente buey” de la tonada “De las aves que vuelan” (número 516). Era muy común que el labrador, a la par que cantaba, animara a los bueyes a seguir trabajando. Son muletillas declamadas que se usan mucho en los trabajos relacionados con el ganado.

El trabajo de arar es una tarea individual donde el labrador o la labradora pasaban largos momentos en soledad con sus animales. Esta es la causa de que puedan interpretar cantos lentos, en estilo melismático y muy adornados- tipo “aflamencados”- tal y como los entonaron en las localidades de Fresno de la Ribera (números 511 y 514), Retortillo (número 516) y Benllera (número 517).

6.6.2. Cantos de siega

Los seis cantos de siega compilados comparten también características musicales arcaicas. Todas utilizan la sonoridad modal como base de su sistema melódico, encontrando ejemplos

en modo de Mi -con inestabilidades en algunos de sus grados- (números 518 y 519) y en modo de La –diatónico o cromatizado- (números 520 al 523).

Atendiendo a sus estructuras formales podemos comprobar que la estrófica o simple es la más abundante, aunque también está presente –casi a modo de excepción- la compuesta con estribillo imbricado (número 518).

Desde el punto de vista literario algunos cantos contienen coplas de lo que hemos dado en llamar “de oficio”:

Segador que tú siegas
por la mañana,
mientras la tu morena
está en la cama.

(número 518)

Segadora, qué bien siegas,
¿quién te afiló la guadaña?,
me la afiló un chico rubio
y a la sombra de una rama.

(número 522)

Segador que tú siegas
con el rocío
mientras la tu morena
está en el río.

A la sombra de una rama,
y a la sombra de una oliva
si no corta la guadaña
saca la piedra y afila.

En este primer ejemplo incluso en el estribillo se sigue nombrando a los segadores al cantarse “Ya vienen los segadores / en busca de sus amores, / después de segar y segar”. Otro detalle que podemos apreciar se produce en la cuarta estrofa de la segunda pieza expuesta - “Segadora, qué bien siegas”³⁷⁷ (número 522)- cuando los cantores cambian la palabra “segadora”, propia de la temática en curso, por “labradora”.

Las cuatro tonadas que restan están todas compiladas en la localidad abulense de Naval Moral de la Sierra son cantos donde se mencionan o citan las labores que están llevando a cabo los segadores. Como ya indicábamos en la sección de aradas, lo habitual era el uso de alguna copla cuyo texto manifestase cierta alusión a las tareas y las demás fueran estrofas de recambio, recolectadas de otros cantos. Computamos dos casos con esa vinculación textual a la siega o al entorno y climatología en el que se cumplía el oficio en el campo:

Si no me gusta la siega
es por causa el calor,
por los dolores del cuerpo
y por manda (...) de la (...).

(número 519)

Cuando la chicharra canta,
madre mía, qué calor,
que estoy a la sombra y sudo
que si la veo a mi amante al sol.

(número 523)

En los otros dos cantos de Naval Moral (números 520 y 521) se usan coplas pertenecientes al género rondeño desde el inicio del canto, no pudiendo concretar el uso de otras cuartetos propias del oficio de segador al no compilarse nada más que una estrofa.

Con el trabajo de segar ocurre lo mismo que lo especificado en los cantos de arada. El segador o la segadora pasan largos momentos de retiro, y de nuevo esto lo podemos usar como

³⁷⁷ Según la información obtenida por los vecinos de la localidad zamorana de Palazuelo de las Cuevas, en la grabación realizada el 10 de marzo de 1994, esta pieza es una ronda “de verano” y se acompaña con gaita de fole.

justificación de la interpretación de este tipo de cantos en un estilo melismático y libre, del mismo modo que se cantaron en esta localidad abulense³⁷⁸.

6.6.3. Cantos de vendimia

Tras observar los comportamientos textuales en las tonadas de arada y de siega vemos que el modo de desarrollar las diferentes estrofas de una determinada tonada de trabajo siempre es la misma, por lo que, a partir de ahora, sólo nos centraremos en aquellas coplas que presenten alusiones a los trabajos desarrollados. Bajo esta premisa comenzaremos a analizar los comportamientos de las cuatro rondas de vendimia que integran el repertorio.

Musicalmente hablando volvemos a toparnos con sonoridades modales en la integridad de los cantos. En este caso es el modo de La cromatizado el que predomina (números 524 al 526) pero también contamos con un ejemplo en modo de Sol (número 527). La estructura simple también sigue teniendo más representación que la compuesta, que sólo se manifiesta en la pieza “Estando cenando” (número 526).

Desde el visionado textual podemos descubrir estrofas vinculadas al momento de la vendimia en sólo dos de los cantos compilados:

San Miguel de Vendimia,
San Juan de Flores,
San Pedro le criaron
siete pastores.

Venimos de vendimiar
y no traemos el ramo,
lo hemos dejado en la viña
porque está de luto el amo.
(número 526)

De vendimiar venimos,
nada traemos,
los amigos del vino,
¿qué beberemos?

De vendimiar venimos,
no traigo nada,
los amigos del vino
que beban agua.
(número 524)

La canción “Levántate morenita” (número 525) es una alborada de ronda de la que ya nos hacíamos eco en el apartado correspondiente porque aparece una versión de la aquí expuesta bajo la numeración de 341. En este caso conocemos su vinculación a la vendimia por los testimonios aportados por los vecinos de Palazuelo de las Cuevas³⁷⁹. Ocurre lo mismo con la tonada “El ocho de septiembre” (número 527), que no aporta coplas relativas a vendimiar y

³⁷⁸ En las grabaciones obtenidas del trabajo de campo realizado por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián el intérprete ambienta el cante afilando la hoz antes y después de su ejecución.

³⁷⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Palazuelo de las Cuevas (Zamora) el 10 de marzo de 1994.

que también hemos tenido en cuenta los datos aportados por los habitantes de Nuez de Aliste³⁸⁰ para su integración en este bloque.

6.6.4. Cantos de pregoneros

En los años de compilación de las tonadas objeto de estudio es muy posible que aún existieran en los pueblos pregoneros asalariados cuya función principal consistía en ser portavoz de noticias de interés para la comunidad rural pero también se utilizaban estas pequeñas cantinelas como “fórmulas utilitarias para la transacción comercial y la venta ambulante”³⁸¹. De hecho, los vecinos de Piñiel de Abajo aportaron el siguiente testimonio en el trabajo de campo realizado por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián: “Los pregones, actualmente, son oficiales -contribuciones, elecciones, etc.- o particulares -vende uno vino, o lo que sea; una especie de anuncio por palabras-³⁸²”.

Contamos con ejemplos de pregones con ambas funcionalidades. En primer lugar podemos comprobar cómo en la localidad donde se dio la información previa, Piñiel de Abajo, el pregonero informaba a los vecinos de que iba a empezar el programa *El Candil* tras la finalización de la retransmisión de las noticias en la radio (número 529) y en Neila las nuevas consistían en la exposición del censo electoral en el Ayuntamiento por si había que reclamar algún dato incorrecto (número 530). En ambos pregones se proclamaba “por orden del señor Alcalde”.

La segunda utilidad manifiesta de los pregones queda expuesta en el declamado que el pregonero realiza de nuevo en la localidad vallisoletana de Piñiel de Abajo (número 528). La coplilla protomelódica³⁸³ entonada sirve como un apoyo a un texto pseudopublicitario con el que se intenta vender vino “a un precio muy al alcance de los buenos bebedores”.

Antes de comenzar a cantar el pregonero avisaba al vecindario de sus posteriores discursos con el toque de una trompetilla o corneta.

6.6.5. Vaqueiradas

Según Crivillé “los asturianos denominan a sus canciones Asturianadas para distinguirlas de otro género cancionístico propio de los vaqueros de altura: las llamadas *Vaqueiradas*”³⁸⁴. Son canciones más sobrias desde el punto de vista del estilo melódico y suelen llevar un ritmo ternario debido a que los vaqueros “acostumbran a marcar el ritmo de su canto valiéndose de

³⁸⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Nuez de Aliste (Zamora) el 11 de enero de 1994.

³⁸¹ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op.Cit.* p.166.

³⁸² Información obtenida de la grabación realizada en Piñiel de Abajo (Valladolid) el 24 de marzo de 1993.

³⁸³ Con sólo tres notas el pregonero es capaz de transmitir un discurso con una funcionalidad muy concreta.

³⁸⁴ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op.Cit.* p.187.

lo primero que les viene a la mano (...)”³⁸⁵. Esta figuración rítmica se utiliza en las tres vaqueiradas recogidas por nuestros recopiladores.

El hecho de que se canten tonadas asturianas en las tierras castellano-leonesas no es extraño si la ubicación de sus entonaciones se centra en la zona leonesa de Babia, comarca fronteriza con Asturias. Como ya observamos en anteriores ocasiones –véase ejemplos rondeños- este enclave tiene una relación muy estrecha con las zonas asturianas colindantes, de ahí que se sigan manteniendo muchos vocablos en el idioma astur-leonés. En las piezas compiladas se puede observar este fenómeno en desarrollos textuales como los siguientes:

Debaxo de tu mandil,
tienes un paxarin vivo,
tengo yo una escopetina
dexame pegarle un tiro.
(número 531)

Ese pandeiro que toco
y en el medio lleva un ramo
con un letrerín que dice:
Vivan los que están bailando.

El señor cura del Puerto
está sentado a un peniecho
y por detrás se entrevei
un mango para un martiecho
(número 533)

El señor cura del puertu
ya nun compra más cebada
porque se morió la yegua
y ahora monta a la criada.
(número 532)

Hay que añadir que es muy propio de estos vaqueiros el terminar las coplas con la muletilla “yei”.

Finalmente, si atendemos a la sonoridad en la que están inmersos estos cantos vemos que siguen presentes los sistemas modales y los ámbitos estrechos. El modo de Mi es el utilizado en las tres tonadas de Piedrafita de Babia presentándose con el tercer grado cromatizado en “Debaxo de tu mandil” (número 531), con el tercer grado inestable en “Ese pandeiro que toco” (número 532) y con el segundo y tercer grados alterados ascendentemente en “El señor cura del puerto” (número 533).

6.6.6. Cantos de majar linos

Si acudimos a las acepciones con las que se define el vocablo “majar” en el Diccionario de la Real Academia Española podemos comprobar en la segunda que significa “Golpear en la era el trigo, el centeno, el lino, los garbanzos, etc., con el manal o mayal, para separar el grano de la paja”³⁸⁶. En el mundo rural también se utilizan los vocablos “mazar” o “mayar” linos como sinónimos de trillar o machacar los linos.

Estos cantos integran el grupo de aquellos cuyo estilo musical está condicionado por la melodía pero, sobre todo, por el ritmo porque son cantos repetitivos y monótonos interpretados colectivamente, que asumen la doble función de unificar los gestos o ademanes rítmicos -que ayudan al trabajador a seguir el ritmo que impone la tarea- y entretener y divertir durante las largas horas en que se desarrolla.

³⁸⁵ Ídem nota anterior.

³⁸⁶ *Real Academia Española*. (2012). *Majar*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=majar>.

Normalmente el texto de los mismos no tiene nada que ver con el oficio realizado, como se puede comprobar en las dos tonadas vinculadas a este trabajo, aunque en la segunda –“La zangarilleja” (número 535)- hay una referencia efímera que dicta “yo soy una tejedora / que vengo de lindo mar”. Como se puede apreciar el papel de la mujer está presente porque los cantos relacionados con el lino son primordialmente femeninos debido a que eran ellas las encargadas de trabajarlo una vez cortado, por eso fueron dos mujeres las que entonaron las piezas compiladas.

En las dos se mantiene la sonoridad y el comportamiento arcaico desarrollándose en un modo de Mi con el sexto grado cromatizado³⁸⁷ el canto “Un viudo me pretende” (número 534) y en un sistema modal sobre Do “La zangarilleja” (número 535).

6.6.7. Otros cantos de trabajo

En este apartado insertamos aquellos cantos que acompañan a diferentes oficios que se compilaron de un modo individual –sólo una pieza por trabajo-. Para su ordenación se siguen los criterios fijados en el capítulo tercero de esta investigación.

- Canto de cerner “Mientras mi madre cierne” (número 536)

Se trata de un canto cuyo ritmo³⁸⁸ -articulado con las manos sobre la mesa- sirve para llevar a cabo el trabajo de cerner la harina para hacer el pan. En la primera estrofa se comprueba la vinculación del canto al oficio establecido, al cantarse:

Mientras mi madre cierne,
yo me enharino
pa’ que digan los mozos
que yo he cernido.

La melodía se elabora con sólo cuatro notas como desarrollo por lo que podemos considerarla como una protomelodía con una estructura arquetípica recitativa.

- Ronda de hiladero “Deja que rode la bola” (número 537)

Se trata de una tonada de entretenimiento que se cantaba entre hombres y mujeres a modo responsorial mientras se realizaba el trabajo. Sólo en las estrofas quinta, séptima, novena y décima se usan textos vinculados al propio oficio:

Santas y muy buenas noches,
mocitas “des” hiladeros,
ya podéis tirar la rueca
para tocar el pandero.

Santas y muy buenas noches,
mocitas “des” hilandar,
ya podéis quitar la rueca
para salir a bailar.

³⁸⁷ Las entonaciones neutras o ambiguas sobre a fundamental del sistema son debidas a una “desafinación” por parte de la cantora porque no es propio de este sistema este comportamiento ni tiene lógica alguna.

³⁸⁸ El rimo repetitivo que ejecuta la intérprete es una consecución de tresillos de corcheas ininterrumpidamente.

Santas y muy buenas noches
mocitas “des” hilanderos,
que parecéis las gallinas
cuando están “nel” gallinero.

Santas y muy buenas noches
mocitos “des” hilanderos
ya podéis venir acá
a repicar el pandero.

Como se puede comprobar su estructura es simple y la mensura poética se forma a partir de cuartetas octosilábicas. La melodía se desarrolla en un modo de La y su ámbito abarca la séptima.

- Coplas de arrieros “Cómo quieres niña” (número 538)

Este es otro caso de canción “de oficio” donde el desarrollo textual sólo alude a las personas que ejercen el trabajo y que en este caso son los arrieros.

En el barrio de la Iglesia
con unos botines nuevos
acompañaba a una dama
un muy apuesto arriero.

Arriero, fanfarrón,
¿qué cuelgas en tus zahones?
azabaches y monedas
que he de darle a mis amores.

La melodía es una *contrafacta* de la tonada “A la mar fui por naranjas” y se mueve en un modo de La con el séptimo grado cromatizado y un ámbito de séptima. Desde el punto de vista estructural se compone de estrofas –formadas por cuartetas octosilábicas como mensura poética- y estribillo siendo, en este caso, compuesta.

- Canción de trilla “Mira por donde viene mi suegra” (número 539)

Esta canción de trilla es un poco soez y banal en lo que a desarrollo textual se refiere y sabemos su funcionalidad por los testimonios de los intérpretes ya que en el aspecto literario no hay asomo de tal utilidad.

- Canto para recoger bellotas “Chiquitín / El castillo de Aragón” (número 540)

Como ocurre con la tonada anterior, sabemos que acompañaba los momentos de recogida de las bellotas por las informaciones que aportaron los intérpretes a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en el trabajo de campo, porque por la lectura del texto no se reconoce el uso específico expuesto.

- Canción de aceituneros “Ya vienes de la aceituna” (número 541)

En La sierra de Gredos hay olivares y los vecinos de Arenas de San Pedro atestiguan que la tonada “Ya vienes de la aceituna” era una de las que se cantaban cuando estaban en el campo recogiendo la aceituna y a la vuelta del trabajo. A esta “aceitunera” también se la conoce popularmente como “Los caracoles”.

Desde el punto de vista musical estamos ante una melodía que se encuentra en un punto intermedio evolutivo entre el modo de Do y la sonoridad mayor tonal. Hay rasgos y características de ambas sonoridades pero el perfil trazado –donde abundan los movimientos por grados conjuntos-, los giros repetidos y el ámbito de séptima hacen que todavía la consideremos emplazada en la modalidad.

En la primera estrofa se justifica la funcionalidad de la pieza como canto para este oficio, porque se canta lo siguiente:

Ya vienes de la aceituna,
cara de quita pesares,
carita como la tuya
no andan por los olivares.

- Protomelodía de campaneros “Tente-nublo” (número 542)

Esta tonada protomelódica no es en sí un canto que entonen los campaneros cuando trabajan en su oficio, sino que es un recordatorio para fijar las estructuras rítmicas que deben ejecutar en el campanario. El oficio de campanero siempre ha estado muy asentado en todas las zonas rurales. Gracias a sus toques los vecinos reconocían si era un día festivo, si se había muerto alguien en el pueblo –distinguiendo también si era hombre, mujer, niño, forastero o cura-, si se había producido un incendio o si se les convocaba a concejo, entre otras cosas. El caso que nos ocupa es un toque conocido como “Tente-nublo” o “Tente-nube” y se ejecutaba cuando se acercaba una tormenta al entorno rural. Los campaneros estaban seguros que las vibraciones de las campanas hacían romper la nube en caso de que llegara cargada de granizo por lo que no dudaban en repicar el tiempo necesario para que la tormenta se alejara o llegara en forma de agua.

Esta funcionalidad queda registrada en las frases mnemotécnicas recordatorias que interpretan las mujeres de Peñahorada porque no sólo las usaban los campaneros sino que el pueblo también las reconocía para saber qué se estaba transmitiendo desde el campanario con ese lenguaje universal que conllevan los toques³⁸⁹.

Tente nublo, tente tú,
tente tú,
que Dios puede más que tú,
más que tú,
si eres agua ven acá,
ven acá,
si eres piedra vete allá,
vete allá.

Para asentar las aseveraciones expuestas contamos con el detallado e interesante testimonio que aportó a nuestros recopiladores Argimiro Crespo Pérez, de la localidad zamorana de Codesal.

“Cuenta que, siendo joven³⁹⁰, en el mes de junio venía una tormenta de un lugar de donde venían malas tormentas, de piedra. Su abuela, que entonces tenía setenta y cuatro años, estaba preocupada porque nadie subía a tocar las campanas para ahuyentar la tormenta, hasta que subió el “Tío Jacinto”, que tocaba muy bien para estos casos. Empezó a tocar rápido y de la siguiente manera:

“Tente nube, tente tú
que Dios puede más que tú
tente, nublado, no vengas al sembrado
que Dios puede más que tú.

³⁸⁹ Toda la información expuesta ha sido transmitida por muchos campaneros de Burgos al haber participado la doctoranda como jurado del Concurso provincial de campaneros -organizado por la Diputación burgalesa- durante diez años.

³⁹⁰ En el momento de la compilación Argimiro Crespo cuenta con 64 años de edad.

Tente nube, tente tú
que Dios puede más que tú
tente, nublado, no vengas al sembrado
que Dios puede más que tú...”

Avisados todos de la tormenta de esta manera, algunas mujeres encendieron la vela que se ponía al Santísimo el Jueves Santo. Otras quemaban las palmas que se habían santificado el Domingo de Ramos. Las últimas, con el agua bendecida en el Sábado Santo, rociaban la casa y salían todos como en un conjuro general y recitaban:

“Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita”

Y ese año, en junio, la piedra, milagrosamente se convirtió en agua y no hubo destrozos³⁹¹.

6.6.8. Cantos durante el trabajo con oficios no especificados que se usan como acompañamiento de diversas faenas o momentos

En la última sección propuesta se usan melodías polifuncionales que se utilizan para hacer más llevadero el trabajo y para entretenerse en el camino de ida y vuelta al mismo. Estos cantos se encuentran muy cercanos a los de cantos de diversión y pasatiempo que trataremos en el punto siguiente y no contamos con testimonios que los vinculen con un oficio concreto.

Hemos comprobado que la sonoridad modal es una de las características musicales más asentadas en los cantos de labor expuestos hasta este momento. En este caso también son más abundantes los sistemas melódicos modales –modo de Mi con el tercer grado inestable en “El capotiño” y “Dime ramo verde” (números 543 y 544), modo de La con una fluctuación sonora sobre el tercer grado en “Con cuatro lantadas” (número 545) y el modo de Do en “Con cuatro lantadas” (número 546), pero en las canciones de volver del trabajo “El cabrerillo” (número 547) y “Ya viene la tabernera”³⁹² (número 548) es la tonalidad menor la que preside.

El fenómeno del uso de melodías preexistentes o *contrafacta* vuelve a tener presencia en este bloque de tonadas. Concretamente se produce en “El cabrerillo”, donde la melodía que acompaña a la cuarteta octosilábica que encabeza la pieza es propia del romance “El cebollero” o también llamado “El cebollinero”, aunque esta versión no ha sido recopilada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. De hecho, si hacemos una lectura literaria podemos comprobar cómo la estrofa no tiene mucho sentido poético:

Por el monte azul y verde
viene un cabrero cantando,
cierra niña la ventana
que el fuego se está apagando.

Este sin sentido se debe a la mezcolanza producida por las coplas del cabrerillo y el propio romance de “El cebollero” donde el personaje principal salva la vida a una niña en un incendio.

³⁹¹ Información obtenida de la grabación realizada en Codesal (Zamora) el 12 de octubre de 1985.

³⁹² Las mujeres de la localidad burgalesa de Mahamud entonaban esta canción cuando regresaban de cantar en el campo, así lo declaran en la grabación realizada el 13 de abril de 1993.

Una última observación nos lleva a pararnos en la tonada “Una moza fue a lavar” (número 546) compilada en Arbejal. Hemos comprobado cómo en la zona leonesa de Babia se cantaban “vaqueiradas” propias de Asturias y se ha justificado este intercambio por ser zonas transfronterizas, pues también en la zona noroeste de Palencia, cercana a la frontera asturiana -donde se encuentra el pueblo de Arbejal- se entonaban coplas de este corte como “Una moza fue a lavar”.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE TRABAJO

Al saltar el arroyo [ZA/ined./05/05]

Fresno de la Ribera

libre ♩ = + 84

Al sal tar el a - rro - yo

di - jo la lie - bre a - ní - ma - - - te

pa - ti - ta que el gal - go vie - ne.

Al saltar el arroyo
dijo la liebre:
anímate, patita
que el galgo viene.

Échate esquilón a arar
y al buey tendero
y al requinto y al jabón
y al jabonero.

Aramita de burro,
dice la grama,
y alegre que me queda
que triste estaba.

El sol se va poniendo [ZA/MTCL/01/03]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 126$

El sol se va po - nien - do por al - tos
 nom - bres y se va que nos qui - ta ya
 se va que nos qui - ta los pe - sa - dum - bres. El
 sol se va po - nien - do.

El sol se va poniendo
 por altos nombres
 ya se va que nos quita
 los pesadumbres.

El sol se va poniendo
 por la atalaya,
 échale niña un remo
 que no se vaya.

Morenita la quiero
 la labradora,
 que entre más morenita,
 más me enamora.

El pajarito [LE/MTCL/01/21]

Val de San Lorenzo

$\text{♩} = 80$

A - rre buey a - rre va - ca a - rre ro - me - ra que hoyes el pri - mer
 dí - a de se - men - te - ra. El pa - ja - ri - to y el pa - ja - re - ro que bien can -
 ta - ba en el mes de e - ne - ro.

Arre buey, arre vaca,
 arre romera
 que hoy es el primer día
 de sementera.

*El pajarito
 y el pajarero
 qué bien cantaba
 en el mes de enero.*

En la rama más alta
 canta y decía:
 - Mucho te quiero dama,
 más te querría.

*Más te quisiera
 si fueras mía,
 si fueras Rosa
 de Alejandría.*

La tonada del carro [ZA/ined./05/04]

Fresno de la Ribera

libre ♩ = ± 88

La to-na-da del ca - rro

na - die la sa - be só - lo yo que la can - to

de tar - deen tar de. La to-na-da del ca - rro na-die la

sa-be só-lo yo que la can - to de tar-deen tar - de.

La tonada del carro
nadie la sabe,
sólo yo, que la canto
de tarde en tarde.

Esquilones de plata,
bueyes rumbones,
estas sí que son señas
de labradores.

Ventanas a la calle
son peligrosas
pa' los padres que tienen
hijas hermosas.

Ventanas a la calle
corren peligro
como los garbanzales
en los caminos.

Morenita, morena,
barre la calle
que va a pasar por ella
Cristo y su madre.

No te cases con hija
de mala madre,
que la que ha sido cabra
chivitos pare.

De las aves que vuelan [SA/ined./02/10]

Retortillo

De las a - ves que vue - lan que vue - lan

de las a - ves que vue - lan me gus - tael cuer - vo.

Buey ven - te buey por - que

vis - te mi da - ma to - da de ne - gro

Buey ven - te buey.

De las aves que vuelan
me gusta el cuervo,
porque viste mi dama
toda de negro,

buey, veinte buey,

buey, veinte buey.

Ese buey de la derecha
lleva la cuerda torcida
que la rompió subiendo
la cuesta de la Florida.

Cuando sale el lucero [ZA/MTCL/07/13]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 184$

Cuan-do sa-leel lu-ce-ro de la ma-ña-na

e-chael bien de mi vi-da e-chael bien de mi vi-da a los "bueyes" al

a-gua cuan-do sa-leel lu-ce-ro de la ma-ña-na

Cuando sale el lucero
de la mañana
echa el bien de mi vida
a los buey's al agua.

Cuando sale el lucero
del amanecer
echa el bien de mi vida
a los buey's a beber.

Aradora, bonita,
ara derecho,
que se vea la arada
a ver trecho a trecho.

Aradora, bonita,
ara tendido
que se vea la arada
desde el camino.

Arador de tres pares,
madruga y vela
que se te va acercando
la sementera.

Arador de tres pares,
vela y madruga,
verás que serenita
sale la luna.

A dónde vas a dar agua [LE/ined./03/03]

Benllera

A dón-de vas a dar a - gua mo-zo de bue-yes _____ que des - de mi ca - ma
sien-to los cas-ca - be - - - - - les.

A dónde vas a dar agua,
mozo de bueyes
que desde mi cama siento
los cascabeles.

Si sientes los cascabeles
de mío ganado,
levántate, prenda mía,
ponte a mi lado.

A dónde vas a dar agua,
mozo de mulas
que desde mi cama siento
las herraduras.

Si sientes las herraduras
de mío pareya,
levántate, prenda mía,
ponte a la reja.

Yo a la reja no me pongo
ni a la ventana
que quiero dormir el sueño
de la mañana.

Ya vienen los segadores [BU/ined./04/33]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 72$

Se - ga - dor que tú sie - gas por la ma - ña - na _____ mien - tras

la tu mo - re - na es - tá en la ca - ma. Ya vie - nen los se - ga - do - res en bus - ca de sus a -

mo - res des - pués de se - gar y se - gar. _____

Segador que tú siegas
por la mañana,
mientras la tu morena
está en la cama.

*Ya vienen los segadores
en busca de sus amores,
después de segar y segar.*

Segador que tú siegas
con el rocío
mientras la tu morena
está en el río.

Ya vienen los segadores...

Si no me gusta la siega [AV/MTCL/04/04]

Navalmoral

Libre ♩ + 160

Ay, si no me gus - - - - ta la sie-ga yes por cau-sa
 la ca lor
 por los do-lo - res de cuer-po y por man-da
 y por man-da
 de la si no me gus - ta la sie-ga

Si no me gusta la siega
 es por causa la calor,
 por los dolores del cuerpo
 y por manda (...) de la (...).

Recuérdas cuando me dabas [AV/ined./02/26]

Navalmoral de la Sierra

Libre ♩ + 152

Re - cuer - das cuan do me da - bas ca - ra - me - los

con tus la - bios y yo co - mo

cri - a - tu - ra me los co - mí a

sin re - pa - ro me los co - mí - a sin re - pa - ro

ay tea - cuer - das cuan - - - do me da - bas

Recuerdas cuando me dabas
caramelos con tus labios
y yo, como criatura,
me los comía sin reparo.

Anoche a la medianoche [AV/MTCL/04/03]

Navalmoral

Libre ♩ ± 176

A-no-che a la me-dia no-che me dió un sue-ño

y me dor-mí al des-per-tar lo los ga - llos

ay, can-tan-do el ki - ki - ri - ki - ki can - tan-do el ki -

- ki - ri - ki - ki ya-no-cha la me-dia no - che.

Anoche a la medianoche
me dio un sueño y me dormí
al despertarlo los gallos
ay, cantando el kikirikiki.

Segadora, qué bien siegas [ZA/ined./06/22 y 27]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 69$

Se - ga - do - ra qué bien sie - gas, ¿quién tea - fi - ló - la - gua -
da - ña? me laa - fi - lóun chi - co ru - bio ya la som - bra dey - na
ra - ma. me laa - fi - lóun chi - co ru - bio ya la som - bra dey - na
ra - ma.

- Segadora, qué bien siegas,
¿quién te afiló la guadaña?
- Me la afiló un chico rubio
y a la sombra de una rama.

A la sombra de una rama,
y a la sombra de una oliva
si no corta la guadaña
saca la piedra y afila.

¿Cómo quieres que te quiera
y que te tenga cariño?
cada vez que voy a verte
ríñen tus padres conmigo.

Qué bonita labradora,
nos (...) los trigales,
más bonita está mi niña
cuando a la ventana sale.

Cuando la chicharra canta [AV/ined./02/25]

Navalmoral de la Sierra

Libre ♩ + 160

Cuan-do la Chi - - - - - cha - rra can - ta

ma - dre mí - a - - - - - qué - ca - lor

quees - toy a la som - bra y su - do - - - - - que si la

veoa mía - man - teal sol - - - - -

Cuando la chicharra canta,
 madre mía, qué calor,
 que estoy a la sombra y sudo
 que si la veo a mi amante al sol.

San Miguel de Vendimia [ZA/ined./06/24]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 76$

San Mi-guel de Ven-di-mia San Juan de Flo - res,

San Pe-dro le cri-a-ron sie-te pas-to-res.

San Miguel de Vendimia,
San Juan de Flores,
San Pedro le criaron
siete pastores.

De vendimiar venimos,
nada traemos,
los amigos del vino,
¿qué beberemos?

De vendimiar venimos,
no traigo nada,
los amigos del vino
que beban agua.

Levántate morenita [ZA/ined./06/26]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 108$

Le - ván - ta - te mo-re - ni - ta__ le - ván-ta - te re - sa - la -

da_____ le - ván - ta - te mo-re - ni - ta__

que vie-ne la ma-dru - ga - da, le - van - ta - te._____

Levántate, morenita,
 levántate, resalada,
 levántate, morenita,
 que viene la madrugada, **levántate.**

La madrugada ya viene,
 envidia ya nos tenemos,
 la niña descansa y duerme
 en los brazos de su dueño.

Levántate, morenita,
 la de la saya amarilla,
 amenice el aguardiente,
 que la ronda va deprisa.

Levántate, morenita,
 la de la saya redonda,
 amenice el aguardiente
 a los mozos de la ronda.

Estando cenando [ZA/ined./05/08-09]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 66$

Ve - ni-mos de ven-di - miar _____ y no tra - e-mos el Ra-mo ____

Ve - ni-mos de ven - di - miar _____ y no tra - e-mos el Ra-mo ____

lo he-mos e - ja-do en la vi - ña ____ por-que es - tá de lu-to el a-mo. Es-tan-do ce-

nan-do ti-ré la cu - chá sa-les a la calle a hablar con tu ga-lán a hablar con tu ga-

lán ____ a hablar con tu g - mor sa-les a la ca-lle de con-ver-sa - ción. ____

Venimos de vendimiar
y no traemos el ramo,
lo hemos dejado en la viña
porque está de luto el amo.

Estando cenando
tiré la cuchá,
sales a la calle
a hablar con tu galán,
a hablar con tu galán,
a hablar con tu amor,
sales a la calle
de conversación.

¿De quién es esta cuadrilla
que canta con tanto rumbo?
es del señor Emiliano
que lleva la flor del mundo.

Estando cenando...

En este pueblo no hay mozos
y si los hay no los veo,
estarán en la cocina
atizando los pucheros.

Estando cenando...

Debajo de tu ventana
hay un charco y no ha llovido,
son lágrimas de tu amante
que anoche lo has despedido.

Estando cenando...

El ocho de septiembre [ZA/ined./06/04]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 50$

El o - cho de sep - tiem - bre u - na mo - za fo - ras -
 te - ra _____ Ser - vi - cio de se - ño - ri - tas _____
 doal en - trar en Vi - lla - - - nue - va.

El ocho de septiembre
 una moza forastera,
 servicio de señoritas
 cuando al entrar en Villanueva.

El (...) en Villanueva
 es un baile de salón
 con la ceniza en la mano,
 ¡ay, qué pena y qué dolor!

¡Ay, qué pena y qué dolor!
 ¡ay, qué dolor y qué pena!
 ¡qué fatigas pasa un hombre
 cuando adora a una morena!

Se vende vino tinto [VA/ined./02/32]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 208$

Se ven-de vi-no-tin-to _____ de buen gus-toy gra-do _____

de la bo-de-ga lla-ma-da de Cas-tro-ver-de _____

al pre-cio muy al al-can-ce de los bue-nos be-be-do-res _____

lo ven-de el tí-o To-ri-bio Bus-ca-vi-das. _____

*Comienza y termina con
la llamada del pregonero
(con la trompetilla).*

Se vende vino tinto
de buen gusto y grado
de la bodega llamada
de Castoverde,
al precio muy al alcance
de los buenos bebedores,
lo vende el tío Toribio Buscavidas

Por orden del señor Alcalde [VA/ined./02/24]

Piñiel de Abajo

$\text{♩} = 208$

Por or-den del se-ñor Al-cal-de se ha-ce sa-ber que a par-tir de es-te mo-men-to

que ha-na - ca-ba - do las no-ti - cias va em-pe-zar "El Can-dil" un pro-gra-ma de la Ra-dio en el que ha-

bla-mos de to-das las co-sas de los pue-blos de es-tas tie - rras ¡he di - cho!

Por orden del señor Alcalde
se hace saber
que a partir de este momento
que han acabado las noticias,
va a empezar "El Candil",
un programa de la Radio
en el que hablamos de todas las cosas
de los pueblos de estas tierras
¡He dicho!.

De orden del señor Alcalde [BU/ined./01/31]

Neila

corneta $\text{♩} + 176$

De or-den del se-ñor al-cal-de ha-go sa-ber
 que se ha-lla ex-pues-to en el A-yun-ta-mien-to ___ el cen-soe-lec-to-ral
 por es-pa-cio de sie-te dí-as, los e-lec-to-res in-te-re-sa-dos ___
 pue-den pre-sen-tar re-cla-ma-cio-nes ___ has-tael mar-tes pró-xi-mo.

De orden del señor alcalde
 hago saber
 que se halla expuesto en el Ayuntamiento
 el censo electoral
 por espacio de siete días.
 Los electores interesados
 pueden presentar reclamaciones
 hasta el martes próximo.

Debaxo de tu mandil [LE/ined./04/37B]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 80$

B

De - ba - xo de tu man - dil, tie - nes un pa - xa - rin vi - vo,

ten - go you-naes - co pe - ti - na de - xa - me pe - gar - teyn ti - ro.

Debaxo de tu mandil,
tienes un paxarin vivo,
tengo yo una escopetina
dexame pegarle un tiro.

Este pandeiro que toco [LE/MTCL/03/23]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 80$

Es - te pan-deir - o que to - co ___ y en el me - dio lle - va un ra - mo ___
 con un le - tre - rín que di - ce ___ vi - van los quees - tán bai - lan - do vi - van
 los quees - tán bai - lan - do, ¡yei! ___

Ese pandeiro que toco
 y en el medio lleva un ramo
 con un letrerín que dice:
 Vivan los que están bailando.

El señor cura del puertu
 ya nun compra más cebada
 porque se morió la yegua
 y ahora monta a la criada.

El señor cura del Puerto [LE/ined./04/37A]

Piedrafita de Babia

$\text{♩} = 80$

A

El se-ñor cu-ra del Puer-to es - tá sen - ta-do a un pe - nie-cho.

y por de - trás se en - tre vei un man - go pa - ra un mar - tie - cho un man -

go pa - ra un mar - tie - cho ¡yei!

El señor cura del Puerto
 está sentado a un peniecho
 y por detrás se entreveí
 un mango para un martiecho

¡yei!

Las mozas de Quintanilla
 choran y tienen razón
 porque ninguna se casa
 de puro feas que son.

Un viudo me pretende [ZA/MTCL/06/25]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 92$

Un viu - do ___ me pre - ten - de tam - bién un mo - zo ___ quién de - ja - rá la

fuen - te quién de - ja - rá la fuen - te por ir ___ al po - zo. _____ Un

viu - do me pre - ten - de tam - bién un mo - zo. _____

Un viudo me pretende,
también un mozo.
¿quién dejará la fuente
por ir al pozo?

Cásate con el viudo
de la mi calle,
que lleva el ruge, ruge
cuando va al baile.

No te cases con viudo
que te hace poner
los zagalejos viejos
de la otra mujer.

Cásate con el viudo
que te conviene,
tres ollas de manteca
dicen que tiene.

Las tres ollas que tiene
pesan un kilo,
esas son las riquezas
que tiene el viudo.

Ronda majó mi calle
como solías
que ya corté la zarza
donde prendías.

Ronda majó mi calle
con desahogo
que ya corté la zarza,
raíz y todo.

La zangarileja [ZA/ined./06/30]

Palazuelo de las Cuevas

$\text{♩} = 126$

A - pos - ta - das trai - go _ ma - dre, la zan - ga - ri - le - ja, _____

las ar - mas y mi _ pu - ñal, ce - ran - di - lla yan - dar.

Apostadas traigo, madre, **la zangarileja**, las armas y mi puñal, **cerandilla y andar**.

- Yo soy una tejedora que vengo de lindo mar,
me hizo falta un poco Casera aquí la vengo a buscar,
(...) de prisa, de prisa y no he de vagar.
- Soy de unas lejanas tierras y me tengo que marchar,
tengo miedo a sus perros que me podían ladrar.
- No tenga miedo, señora, que los mandaré cerrar.

Mientras mi madre cierne [SA/ined./06/22]**Robleda**

$\text{♩} = 120$

Mien-tras mi ma - dre cier - ne yo me en - ha - ri - no pa' que

di - gan los mo - zos que yo he cer - ni - do.

Mientras mi madre cierne,
 yo me enharino
 pa' que digan los mozos
 que yo he cernido.

Corazón de avellana,
 pecho de almendra,
 naranja valenciana
 ¡quién te comiera!.

Deja que rode la bola [ZA/ined./06/05]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 116$

De - ja que ro - de la bo - la que - lla so - la se - di - vier - te

que yo tam - bién me di - vier - to cuan - do voy de no - che a

ver - te mo - re - na.

(Hombres):

Deja que rode la bola,
que ella sola se divierte,
que yo también me divierto
cuando voy de noche a verte, **morena**.

Morena, soy de nación,
mal haya mi mala suerte,
si hay alguno que me mate
yo le perdono la muerte.

A los caños de la fuente
yo me voy a divertir,
a los caños de la fuente
por ver el agua salir.

A los caños de las fuentes
tengo mi caballo atado,
si hay algún majo valiente
que se atreva a desatarlo.

Santas y muy buenas noches,
mocitas "des" hilanderos,
ya podéis tirar la rueca
para tocar el pandero.

(Mujeres):

Santas y muy buenas noches,
mocitos los de ese bando,
vosotros venid acá,
la rueda ya la tiramos.

(Hombres):

Santas y muy buenas noches
mocitas "des" hilanderos,
que parecéis las gallinas
cuando están "nel" gallinero.

(Mujeres):

Santas y muy buenas noches,
mocitos los de ese bando
si nosotras somos gallinas
vosotros seréis los gallos.

(Hombres):

Santas y muy buenas noches,
mocitas "des" hilandar
ya podéis quitar la rueca
para salir a bailar.

(Mujeres):

Santas y muy buenas noches
mocitos "des" hilanderos
ya podéis venir acá
a repicar el pandero.

Cómo quieres niña [ZA/ined./01/23]

Codesal

$\text{♩} = 96$

En el ba-rrio de la I - gle - sia con u - nos bo - ti - nes nue - vos
 a - com - pa - ña ba - na da - ma un muy a - pues - to a - rri - e - ro. *C ó - mo quie - res*
 ni - ña que yo te com - pre co - ra - les si to - dos me di - cen que no
 me quie - ren tus pa - dres. _____

En el barrio de la Iglesia
 con unos botines nuevos
 acompañaba a una dama
 un muy apuesto arriero.

*Como quieres, niña,
 que yo te compre corales,
 si todos me dicen
 que no me quieren tus padres.*

Arriero, fanfarrón,
 ¿qué cuelgas en tus zahones?
 azabaches y monedas
 que he de darle a mis amores.

Cómo quieres, niña...

Mira por donde viene mi suegra [BU/ined./04/39]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 192$

Mia' pordon-de vie' mi sue-gra _____ mi sue-gra la del mo-ñe-te _____

a - hí la de los pe-los ca - nos _____ me - ti-dos en el o - je - te. _____

The musical score is written on two staves in G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 192. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure of each line. The lyrics are written below the notes, with blank lines for the missing parts of the words.

Mira por donde vie' mi suegra,
 mi suegra la del moñete,
 ahí, la de los pelos canos
 metidos en el ojete.

Chiquitín + El castillo de Aragón [ZA/ined./06/03]

Nuez de Aliste

♩ = 92

Chi-qui - tín __ chi-qui - tín __ tú te lla-mas Ni-co - lás __

por las ca-lles de Ma - drid __ tehan que - ri - do pro-nun - ciar. __

Chiquitín, chiquitín, tú te llamas Nicolás,
 por las calles de Madrid te han querido pronunciar.
 Te han querido pronunciar, te han querido fusilar
 por un delito que has hecho a la Virgen del Pilar.
 La Virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa,
 que quiere ser capitana de la tropa aragonesa.
 - Virgen del Pilar de cerca, amparo de presidiarios,
 amparadme a mí, que voy al presidio por diez años.

Aragón, Aragón,
 Zaragoza liberad,
 el castillo de Aragón
 es muy malo de ganar.

Es muy malo de ganar,
 es muy malo de vencer,
 porque tiene tres cañones
 mirando pa' Santander.

Mirando pa' Santander,
 mirando pa' Gibraltar,
 el castillo de Aragón
 es muy malo de ganar.

Si el castillo de Aragón
 fuera de tocino gordo
 ya se lo hubieran comido
 los soldados de Logroño.

Si el castillo de Aragón
 fuera de tocino magro
 ya se lo hubieran comido
 los soldados de a caballo.

Ya vienes de la aceituna [AV/MTCL/06/12]

Arenas de San Pedro

Ya vie - nes de ___ laa - cei - tu - na ___ ca - ra de qui - ta per -
 sa - res ___ ca - ri - ta co - mo la tu - ya ___ noan - dan por los o - li -
 va - res. _____

Ya vienes de la aceituna,
 cara de quita pesares,
 carita como la tuya
 no andan por los olivares.

Caracoles, caracoles,
 caracoles lleva usted,
 los ojos de mi morena
 van derramando el laurel.

Van derramando el laurel,
 van derramando la sal,
 los ojos de mi morena
 van diciendo soledad.

Van diciendo soledad,
 van diciendo soledades,
 los ojos de mi morena
 Santa Lucía los guarde.

Caracoles, caracoles,
 la niña caracolera
 ya ha comido caracoles
 y ahora viene a que la quiera.

Tente-nublo [BU/ined./03/13]

Peñahorada

$\text{♩} = 200$

Ten - te nu - blo ten - te tú ten - te tú que Dios pue - de más que tú más que

tú sie - res a - gua ven a - cá ven a - cá sie - res pie - dra ve - te a - llá ve - te a - llá en las

ho - ras de Mi - ran - da tin ti an - da tin ti an - da en las ho - ras de Ma - ha - mud ten - te

nu - blo ten - te tú ten - te tú ten - te tú que Dios pue - de más que tú más que tú más que

tú sie - res a - gua ven a - cá ven a - cá ven a - cá.

Tente nublo, tente tú,
 tente tú,
 que Dios puede más que tú,
 más que tú,
 si eres agua ven acá,
 ven acá,
 si eres piedra vete allá,
 vete allá.

En las horas de Miranda
 tinti anda, tinti anda,
 en las horas de Mahamud,
 tente nublo, tente tú.
 tente tú, tente tú
 que Dios puede más que tú,
 más que tú, más que tú,
 si eres agua ven acá,
 ven acá, ven acá.

El capotiño [BU/MTCL/08/06]

Mahamud

$\text{♩} = 60$

Lo que se usa no se ex - cu - sa, pa - ra no ca - er en fal - ta, la
 que no tie' ca - po - ti - ño ya di - cen que no se ca - sa, ¡ay, ma - dre
 mí - a, yo quie - ro ca - sar - me pe - ro el ca - po - ti - ño es pre - ci - so mer - car - me!

PARA TERMINAR

ni tra - jis - tes cu - di - lla ni pla - to, ni pa - ra be - ber tra - jis - tes un
 va - so, ni ca - ma don - de dor - mir ni aun - que te alumbren can -
 dil, ni pa - ra me - ar tra - jis - tes o - ri - nal, ni pa - ra me - ar tra - jis - tes o - ri - nal.

Lo que se usa no se excusa para no caer en falta,
 la que no tie' capotiño ya dicen que no se casa.
 ¡Ay, madre mía, yo quiero casarme
 pero el capotiño es preciso mercarme!
 Hija, yo no te lo estorbo tú ya te puedes casar,
 pero eso del capotiño no te lo puedo mercar.
 ¡Ay, madre mía, aunque yo no coma
 en esta semana, tampoco en la otra!
 Ya lo mercó el capotiño de bayeta de cien hilos,
 mil ducados va a llevar el que bien la ha pretendido,
 y su esposa, mañana se casan,
 celebran la boda con grande algazara.
 Dio la dama en porfiar que quería una basquiña,
 no la ha salido muy mal, la ha roto siete costillas
 ¡Maridito mío, que el diablo te lleve
 que de arriba abajo to' el cuerpo me duele!
 Ni trajistes cudilla ni plato ni para beber trajistes un vaso
 ni cama donde dormir ni aunque te alumbre un candil
 ni para mear trajistes orinal.

Dime ramo verde [ZA/MTCL/04/18]

Ungilde

$\text{♩} = 63$

Di - me ra - mo ver - de, ¿dón-de vas a dar?*, por-que si te
 pier - des yo tei - rég bus - car: Si me pier - do que me
 bus - quen al la - do del me - dio dí - a don-de cae la nie-vea
 co - pos el a - gua se-re - nay frí - a. *D.C. a FIN*

*Dime, ramo verde,
 ¿dónde vas a dar?
 porque si te pierdes
 yo te iré a buscar.*

Si me pierdo que me busquen
 al lado del mediodía
 donde cae la nieve a copos
 el agua serena y fría.

Dime, ramo verde...

Calle arriba, calle abajo,
 calla María y no llores,
 que si tú no tienes alma
 tengo yo dos corazones.

Dime, ramo verde...

* En el segundo y tercer estribillo se cambia este verso por *¿dime a dónde vas?*

Con cuatro landadas [SA/ined./03/11]

Peñaparda

$\text{♩} = 88$

La cin-ta__ mo - ra - da__ qui - sie - ra__ sa - ber y la cin - ta__ mo -
 ra - da__ me la dio__ mia - mor. Con cua - tro__ lan - da - das a - rri - ba__ la
 flor y en el me - dio__ la pren - da__ de mi co - ra zón y en el me - dio__ la
 pren - da__ quea - do - ra - ba yo.

La cinta morada
 quisiera saber
 y la cinta morada
 me la dio mi amor.

*Con cuatro landadas
 arriba la flor,
 y en el medio la prenda
 de mi corazón
 y en el medio la prenda
 que adoraba yo.*

Quisiera y no quisiera
 que son dos cosas,
 yo quisiera casarme
 y estarme moza.

Con cuatro landadas...

El querer que te tuve
 era de lagartón,
 se metió pa' la puerta
 a buscar el rastrón.

Con cuatro landadas...

Una moza fue a lavar [PA/MTCL/09/24]

Arbejal

$\text{♩} = 160$

Yu-na mo-za fue a lavar lle-va-ba me - dias a - zu-les
 se le ha me - ti - dou - na - ra - na, ay en - tre el do - mi - go y el lu - nes
 yu - na mo - za fue a lavar ser - vi - lle - tas y man - te - les se le ha me -
 ti - dou - na ra - na y en - tre pi - ca y no me en - re - des y son de Mar - co - na y son de Mar - co - na
 tie - nen el cu - lo pe - la - do i - gual que la mo - na. Se - ñor cu - ra se - ñor cu - ra
 le voy a ma - tar el ga - llo que no ten - go la ga - lli - na pa - ra que la an - de a ca - ba - llo.

Una moza fue a lavar
 llevaba medias azules,
 se le ha metido una rana, **ay**,
 entre el domingo y el lunes.

Una moza fue a lavar
 servilletas y manteles,
 se le ha metido una rana
 entre pica y no me enredes.

Y son de Marcona,
 y son de Marcona,
 tienen el culo pelado
 igual que la mona.

Señor cura, señor cura,
 le voy a matar el gallo,
 que no tengo la gallina
 para que la ande a caballo.

El cabrerillo [PA/ined./03/23]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 63$

Por el mon-tea-zul y ver-de___ vie-neun ca-bre-ro can - tan-do___

cie-rra ni-ña la ven - ta - na queel___ fue - go sees-táa - pa - gan-do. ___

Ay ca-bre-ri - llo que sí, ___ ay que me vas a ma - tar, ___ a - rro - yo cla - ro de

lu - na a - dón - dej - rás a pa - rar ___ te quie - ro co - moa nin -

gu - na ___ ay te lo di - go tem - blan-do ___ ay San An - to - nio ben -

di - to por - que can - ta - ré ___ llo - ran-do. ___

Por el monte azul y verde
viene un cabrero cantando,
cierra niña la ventana
que el fuego se está apagando.

¡Ay! cabrerillo que sí,
¡ay! que me vas a matar,
arroyo claro de luna,
¿a dónde irás a parar?
te quiero como a ninguna.
¡ay! te lo digo temblando.
¡ay! San Antonio bendito
porque cantaré llorando.

Ya viene la tabernera [BU/ined./04/01]

Mahamud

$\text{♩} = 104$

Ya vie-ne la ta-ber - ne-ra o - le - an-do con la li - bre-ta en la
 ma - no, a - pun - tan-do a los que de-ben bo-rran-do los
 quehan pa - ga - do, a - pun - tan-do los que de - ben
 bo-rran-do los quehan pa - ga - do.

Ya viene la tabernera, **oleando**
 con la libreta en la mano,
 apuntando a los que deben,
 borrando a los que han pagado.

Todas las penas del mundo,
 las pasan a las mujeres
 esperando a sus maridos
 que de la taberna vienen.

Unos se vienen borrachos,
 otros se vienen alegres,
 otros se vienen diciendo
 ¡hay que matar las mujeres!

Las piden para tabaco,
 ellas dicen que no tienen,
 ¡dónde has echao la peseta
 mujer que gobierno tienes!

Siete perlas encargó,
 diez en jabón diecisiete
 y estas tres que me han quedado
 tómalas borracho y vete.

6.7. CANTOS DE DIVERSIÓN Y PASATIEMPO

En este último apartado de cantos relacionados con el ciclo vital se incluyen todo tipo de canciones variadas cuya funcionalidad se centra en el pasatiempo y la diversión es decir, en cantos de entretenimiento que todo ser humano necesita entonar en muchos momentos vitales. Las situaciones más propicias para su desarrollo melódico estaban vinculadas al encuentro entre amigos, familiares o vecinos, sean como momentos de juerga o parranda sin más o como celebraciones de comidas, meriendas o cenas en las bodegas que albergaban la mayoría de los núcleos rurales. Aunque hoy en día estas reuniones se siguen llevando a cabo en Castilla y León, los cantos con los que se amenizaban han perdido su representatividad y su vigencia

Todas estas canciones se entonaban en una época que se corresponde con la etapa adulta y madura cubriendo, de este modo, un margen de edad bastante expandido entre sus intérpretes.

La situación expuesta es lo único que comparten estos cantos porque desde el punto de vista musical, formal y textual, encontramos en ellos una amplia variabilidad en lo que a sonoridades, temática, estructura y estilo melódico se refiere.

Con estas premisas vamos a llevar a cabo un recorrido analítico por aquellas tonadas que cumplen las características funcionales expuestas plasmando primeramente las interpretadas más frecuentemente y siguiendo con aquellas que sólo se han mostrado en unicidad.

- “Legio Epístola de la badana” (números 549 y 550) y “Estaba la cabra cabratis” (número 551)

Hemos considerado estos tres cantos en bloque porque fueron interpretados por los mismos vecinos de la localidad burgalesa de Peñahorada y cumplen las mismas características. Son tres protomelodías jocosas que con sólo cuatro notas desarrollan una recitación arquetípica sobre textos que no cumplen las características propias de la música tradicional de las tierras castellano-leonesas objeto de estudio. Las tres comparten también el uso de un desarrollo literario absurdo que no tiene un sentido lógico poético y donde se usa un lenguaje que se puede considerar como deformaciones de las fórmulas de las epístolas y de las letanías del canto litúrgico en latín, a las que reproducen de forma burlesca.

Si hacemos una comparativa entre las tres canciones podemos comprobar como en la numerada como 549 se declaman las dos piezas que se engloban en este apartado sin interrupción entre ellas, es decir, la primera –“Legio Epístola de la badana”- es el tema de la pieza número 550 y la segunda –“Estaba la cabra cabratis”- se corresponde con la canción transcrita y catalogada como número 551.

Hay que aclarar que en los audios grabados en trabajo de campo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián se reconoce a dos mujeres que intentan transmitir las tonadas a los recopiladores. La primera entona la pieza tipo potpurri que encabeza la ordenación y, al terminar de cantar, es la segunda la que toma el relevo e interpreta las dos tonadas por separado. Ya hemos dejado constancia en el desarrollo de esta tesis doctoral que al ser una compilación transmitida por la vía de la oralidad, como lo es la presente, la memoria tiene unos límites que, en ocasiones, provoca la mezcla o el olvido de tonadas, como sucede en este caso.

- “Ay, qué panadera” (número 552), “Qué panaderilla” (número 553) y “Ya vienen las panaderas” (número 554)

Estas tres piezas rondeñas compiladas en tierras leonesas, zamoranas y burgalesas son canciones de mesa que se cantaban esperando a que llegase la comida –que muchas veces, en época de hambruna, ni llegaba-. Al igual que la tonada de panaderas “Mientras mi madre cierce” registrada como número 536 –cuya funcionalidad como canto de trabajo difiere de las tres tonadas presentes-, la entonación melódica se solía acompañar rítmicamente con las manos sobre una mesa.

De las tres canciones recogidas las dos primeras son variantes y la tercera asume un perfil melódico diferente que las previas por lo que se trata de una versión diferente. El orden lógico evolutivo de las variantes se puede observar claramente si comparamos ambas. Las dos abarcan un ámbito de sexta y usan el modo de Mi como base melódica pero en “Ay, qué panaderilla” el sistema modal sobre Mi permanece diatónico en su desarrollo, mientras que en “Qué panaderilla” se convierte en cromatizado al contener el segundo grado alterado ascendentemente de continuo y el tercero mostrando inestabilidades sonoras.

La versión “Ya vienen las panaderas” se mueve en otro ambiente sonoro diferente porque ya está integrada en la tonalidad mayor con una séptima como ámbito melódico.

- “No lo quiero molinero” (números 555 y 556)

Las dos variantes de la tonada “No lo quiero molinero”, fueron compiladas en la población burgalesa de Mahamud. Al ser una canción asentada en la localidad y conocida por todos los vecinos es normal que ante diversas interpretaciones éstas se asemejen mucho, tal y como ocurre en las dos piezas aquí expuestas. Ambas participan del mismo tipo melódico, de la sonoridad modal sobre La, del ámbito de sexta, de la estructura simple, del tempo, de la agrupación rítmica y de la irregularidad mensural de su contenido textual, el cual se forma a partir de la sucesión de versos irregulares de ocho, nueve, seis, ocho y dos cuartetas hexasiábicas como colofón.

- “Ay, milindrín” (números 557 y 558)

Estos dos casos de tonadas rondeñas también han sido recogidos en Mahamud, de ahí que coincidamos con lo expuesto en la tonada anterior en lo referente a su gran parecido melódico y textual. Ambas se estructuran usando un remoquete de conclusión –“Ay, milindrín, milindrín, milindrero”- para cada dístico hexasilábico, que es el que da título a las canciones, y se basan en la modalidad sobre La para su desarrollo melódico.

- “La boina blanca” (números 559 y 560)

Caso similar a los dos precedentes. Se trata de dos cantos –también rondeños- compilados en el mismo pueblo burgalés de Mahamud que se perfilan siguiendo una línea melódica casi exacta por lo que se consideran variantes. En este caso ya no toman parte de la misma sonoridad, la cual varía desde un modo de La -con el tercer grado cromatizado y el sexto inestable en la numerada como 559- a un modo de Do en la siguiente.

- Varios cantos de divertimento en sonoridades modales (números 561 al 569)

Las nueve tonadas que integramos en este bloque comparten un desarrollo melódico arcaico basado en la modalidad. De esta manera, se recurre al modo de Mi diatónico como asentamiento sonoro en “Madre, quiero casarme” (número 561) y “Una morena se vende” (número 562). La evolución sonora de este sistema se puede apreciar mediante inestabilidades y cromatizaciones en alguno de sus grados característicos, y en esta sección se manifiesta en “Yodal Macio gasta lentes” (número 563) donde presenta un tercer grado fluctuante.

La modalidad de La se manifiesta en “El alcalde de Zamora” (número 564) y en “El Chalinero” (número 565) mostrándose como fórmula diatónica en el primer caso y con el tercer grado inestable en el segundo. El modo de Sol es el arquetipo sonoro de la tonada “Si quieres que suba, suba” (número 566), cuyo comportamiento melódico finaliza como en suspensión, como si necesitara un retorno al principio para poder concluir la tonada, hecho que nunca se lleva a cabo.

Por último, la copla acompañada por un rabel “Con este arrabelito” (número 567) y las canciones “Desde la raya de Francia” y “Tú que sabes que está lejos” (números 568 y 569) comparten el mismo enclave sonoro modal sobre Do.

Los ámbitos melódicos oscilan entre una cuarta y una octava de amplitud siendo la sexta y la séptima las más abundantes. Este rasgo es muy común en las tonadas que están inmersas en ambientes sonoros modales.

Desde el punto de vista formal podemos destacar que todas comparten una base estructural estrófica, sin estribillo. En estas coplas abunda la mensura poética de cuarteta octosilábica (números 562, 563, 564, 565, 566, 568) pero también se manifiesta la seguidilla en las numeradas como 561 y 567. Hay que señalar que en la primera estrofa de esta última canción se suceden versos de siete, seis, siete y seis sílabas porque no se tiene en cuenta la acentuación aguda de los pares para la interpretación. En la segunda copla ya se reafirma la mensura poética propia de seguidilla cuya serie versada es siete, cinco, siete, cinco.

También observamos que en ocasiones los intérpretes tienen a bien añadir jitanjáforas a algunos de los versos para dar un carácter especial a las mismas. Los casos registrados como 564 –donde insertan “ven y ven y ven” y “ay, ay, ay, ay, ay”- y 566 –donde se añade “anda y olé”- son buena muestra de ello. Hay un último ejemplo donde se remata la tonada “Tú que sabes que está lejos” (número 569) con un soniquete sin sentido que tilda “tiruliruliru tiruliruliru tiruliruliru la”.

Como ya comentamos con anterioridad, los desarrollos literarios de las coplas no presentan ninguna vinculación específica con los géneros ya presentados, aunque hay un buen número de estrofas de estilo rondeño³⁹³.

Por último, debemos añadir una peculiaridad extraña en una de las tonadas. Es muy curioso y atípico escuchar a una mujer cantar y tocar a la vez una rabelada -porque siempre el instrumento estuvo vinculado a los hombres-, pero así se grabó en Naval Moral de la Sierra la copla “Con este arrabelito (número 566).

³⁹³ Posiblemente este estilo sea el más asentado en la memoria de los intérpretes y en momentos de diversión y entretenimiento no dudan en recurrir a estas coplas para completar o hacer más extensos –desde el punto de vista temporal- los cantos.

- Varios cantos de divertimento en sonoridades tonales (números 570 al 580)

Son once las canciones que comparten una sonoridad tonal aunque las dos primeras se asientan en el tipo menor y las restantes en el mayor. Los ámbitos melódicos ya tienen una amplitud mayor –como corresponde a estos ambientes sonoros- usando el de séptima, pero sobre todo el de octava.

La tónica general de las piezas de entretenimiento y diversión que vamos viendo es el desarrollo textual sobre una estructura simple. En este último bloque sucede exactamente lo mismo porque en sólo dos de ellas (números 574 y 579) se hace uso de un estribillo imbricado en las coplas.

Desde el punto de vista mensural la cuarteta octosilábica es el recurso preferente para la formación de las coplas de estas canciones -la seguidilla, en este caso, sólo se desarrolla en la tonada catalogada como 575³⁹⁴-, pero también se emplean otras menos representativas de la tradición oral española como la cuarteta hexasilábica (copla final número 572), heptasiábica (número 573) o una sucesión de versos irregulares no vinculantes a ninguna formulación poética establecida (número 576).

El empleo de muletillas adjuntas a las mensuras poéticas propias es otro recurso que también utilizan los intérpretes en tonadas como “Chata, no tienes narices” (número 571), “Es mi pueblo, mi pueblo” (número 575), “Porque canto el Ven y ven (número 578), “¿Qué hay de particulina?” (número 579) y “Me gusta vivir en Toro” (número 580). En “El artillero” (número 573) se añade un soniquete recitado y monótono que dice “que beba, que beba, que beba, que beba...” Es una canción colectiva de bodega que usan los hombres para beber. Tras cantar la cuarteta se mantiene el uso del soniquete expuesto tanto tiempo como necesite la persona a la que le toca tomar vino.

Ya sólo nos resta describir ciertas características o comportamientos dignos de reseñar en algunas de las tonadas que conforman este apartado y que iremos exponiendo a continuación.

Entre toda la agrupación contamos con tres ejemplos de las llamadas canciones “de bodega”. Todas son de una época no muy lejana y se pueden considerar en un estilo más popularizante que tradicionales en sí. Son un testimonio vivo de lo que se ha venido cantando en reuniones tabernarias o en aquellas bodegas apartadas del núcleo vital hasta no hace mucho tiempo. Insistimos en el aspecto de que sólo el género masculino participaba de ellas por situarnos en el contexto en el que se desarrollan las coplas que se han recogido en Pesadas de Burgos, y Salas de los Infantes y que se transcriben a continuación.

³⁹⁴ Hemos de puntualizar que la mensura de seguidilla no se muestra en todas las estrofas de la tonada. Ya nos hemos hecho eco de la casuística de este tipo de “desarreglos” mensurales en anteriores ocasiones.

El domingo la vi en misa,
el lunes le di un regalo,
el martes hablé con ella
y el miércoles nos casamos.

El jueves reñí con ella
y el viernes la di cien palos,
el sábado se murió
y el domingo la enterramos.

Qué suerte tan desgraciada
pa' este pobre enamorado
que en una semana ha sido
soltero, viudo y casado.

(número 570)

En enero tuvo viruela, en febrero el sarampión
en marzo dolor de muelas en abril un ojo perdió.
En mayo tuvo un ñero, en junio un culo de pollo,
en julio tuvo una costra y en agosto un avispero.
Entre septiembre y octubre la Desi pela la cara
entre noviembre y diciembre la salieron almorranas.

(número 572)

Como se puede comprobar, son ejemplos fehacientes de violencia de género, ya que en ambas se mueve un cierto componente machista de menosprecio hacia la mujer incluso, en el primer ejemplo, llega a matarla a base de palos. Hoy en día seguro que estaría terminantemente prohibido cantar este tipo de coplas bajo multa o arresto por posibles malos tratos, pero en la época objeto de estudio, era muy común el que los hombres reunidos ante un jarro de vino se volvieran fanfarrones y entonaran barbaridades como las recogidas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. La tercera canción, “de bodega” -compilada en San Leonardo de Yagüe- no contempla estos desarrollos literarios porque, como ya indicábamos previamente, sólo se trata de una copla de beber.

A la tonada “Chata, no tienes narices” (número 571) también se la conoce como la canción “Los novios” y el texto es un poco insulso, sin mucho condimento argumental. Musicalmente hablando, la pieza se desarrolla a ritmo de petenera pero aparentemente no tiene ninguna relación con el baile en sí pero sí se asemeja mucho al estilo que con la misma denominación rítmica y bailable se conoce en México como “petenera mexicana”.

Otros géneros incluidos en esta sección son las jotas (números 574 y 580) y las rondas (número 579). A su vez, contamos con un romance titulado “Catalina la torera” –más conocido genéricamente como “Rosita de Alejandría” (número 577)-. Su decurso melódico es el que está más ampliamente difundido pero los vecinos de Arenas de San Pedro le cambian el desarrollo textual para convertirlo en una pieza que cantan en cualquier ocasión y con un sentido más de ronda que de romance. Para la composición de las coplas emplean el encadenamiento de versos de tal manera que el último de la cuarteta era el primero de la siguiente³⁹⁵. También podemos computar estrofas de quintos y de nuevo se presenta la “paloma” como metáfora de la mujer o la moza. Por último, si cantamos la tonada podemos corroborar que se trata de una melodía circular que finaliza en una semicadencia en la dominante para retomar el principio a modo de conclusión

La pieza “Es mi pueblo, mi pueblo” (número 575) es una *contrafacta* de la canción conocida como “Eres alta y delgada” muy popularizada en todo el territorio peninsular. Gracias a la

³⁹⁵ Este es un recurso muy utilizado en la música tradicional porque facilitaba mucho el recuerdo de las coplas.

creatividad popular cambian el texto para convertirlo en un canto al pueblo de Santa María de las Hoyas donde se van describiendo los lugares y rincones más característicos del mismo.

La canción “Aliándigo arrepotican” (número 576) está muy emparentada con las tres que abren esta sección de cantos de entretenimiento en referencia al modo recitativo y salmodiado de entonar, al estilo silábico con ritmo insistente, y a la deformación “castellanizada” del latín que conforman un buen soporte musical para animar a un colectivo a cantar.

Finalizamos nuestro descriptivo con la tonada “Porque canto el Ven y ven” (número 578), que se mueve en un polirritmo sucesivo predominando el quinario. En la canción se utiliza una melodía preexistente con la que la panderetera Asunción García Antón, de Arbejal, canta un texto que relata una historia propia³⁹⁶, algo que la pasó en una ocasión en el pueblo y quiso contárselo a todo el mundo de la manera que mejor sabía: cantando.

³⁹⁶ Información obtenida de la entrevista realizada a Pérez Trascasa en Aranda de Duero el 13 de marzo de 2015.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE DIVERSIÓN Y
PASATIEMPO

Legio Epístola de la Badana [BU/ined./03/27A]

Peñahorada

A $\text{♩} = +168$

Le-gioE-pis - to-la de la Ba-da-na la ca-bra quees-tá co-ja-noes-tá sa - na

quién lahaen-co - ja - do el pas-tor con la ca-cha-ba deun ca-cha-ba - zo.

Es - ta - ba la ca - bra ca - bra - tis en las pie - dras pie - dra - tis

que que - rí - a ba - jar a be - ber a - gua a la fuen - te cla - ra - tis.

Legio Epístola de la Badana
la cabra que está coja
no está sana.

Quién la ha encojado
el pastor con la cachaba
de un cachabazo.

Estaba la cabra, cabratis
en las piedras piedratis
que quería bajar a beber agua
a la fuente claratis.

Legio Epístola de la Badana [BU/ined./03/27B]

Peñahorada

B $\text{♩} = +144$

Le-gioE-pís-to-la Ba-da-na la ca-bra quees-tá co-ja noes-tá sa-na

quién lahaen-co-ja-do el pas-tor con la ca-cha-ba deun ca-cha-ba-zo que leha da-do.

Legio Epístola Badana
la cabra que está coja
no está sana.

¿Quién la ha encojado?
el pastor con la cachaba
de un cachabazo
que le ha dado.

Estaba la cabra cabratis [BU/ined./03/27C]

Peñahorada

$\text{♩} = +144$

Es - ta - ba la ca - bra ca - bra - tis be - bien - doa - guaen la fuen - te fuen - ta - - tis

fueel lo - bo lo - ba - tis y la co - gió de los gar - ga - me - lla - - tis

res - pon - de la ca - bra ca - bra - tis al - lo - bo lo - ba - tis

lo - bo lo - ba - tis al ne - ce - si - ta - tis nohay pe - ca - - tis.

Estaba la cabra, cabratis
 bebiendo agua
 en la fuente fuentatis.

Fue el lobo lobatis
 y la cogió de los gargamellatis,
 responde la cabra cabratis
 al lobo lobatis
 - Lobo lobatis,
 al necesitatis
 no hay pecatis.

Ay, qué panadera [LE/ined./03/17]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 48$

A la en - tra - da del pue - blo ya la sa - li - da _____

hay u - na pa - na - de - ra mu - cho me mi - ra _____ Ay, qué pa - na - de -

ra _____ el al - ma me lle - va. _____

A la entrada del pueblo
y a la salida
hay una panadera
mucho me mira.

*Ay, qué panadera,
el alma me lleva.*

Aquella panadera
tiene tres nombres,
panadera, borracha
y amiga de hombres.

Ay, qué panadera...

Aquella panadera
del pan crudo,
cuando va por la calle
me mea el culo.

Ay, qué panadera...

Aquella panadera
del pan cocido,
yo la llamo y la llamo,
no vié' conmigo.

Ay, qué panadera...

Qué panaderilla [ZA/ined./02/28]

Ferreruela de Tábara

$\text{♩} = 54$

A - que - lla pa - na - de - ra tie - ne - tres nom - bres. _____

pa - na - de - ray bo - rra - cha ya - mi - ga de hom - bres. _____

Qué pa - na - de - ri - lla qué pa - na - de - ra, _____

qué pa - na - de - ri - lla el al - ma me lle - va. _____

Aquella panadera
tiene tres nombres:
panadera y borracha
y amiga de hombres.

*Qué panaderilla,
qué panadera,
qué panaderilla,
el alma me lleva.*

Aquella panadera
me ofrece un bollo;
por no verle la cara
se lo perdono.

Qué panaderilla...

Calabazas en mayo
¿quién las ha visto?
un galán de mi calle
las lleva al cinto.

Qué panaderilla...

Esta noche en la ronda
perdí dos reales
por una mocosona
que no los vale.

Qué panaderilla...

Dices que no me quieres,
yo a ti tampoco.
vámonos olvidando
poquito a poco

Qué panaderilla...

Cómo quieres que vaya
sola contigo
si el amor es un loco
y un atrevido.

Qué panaderilla...

Mi amante es pastorcito,
yo la zagala.
Suspiros van y vienen
a la majada.

Qué panaderilla...

Ya vienen los panaderos [BU/ined./03/18-19]

Peñahorada

$\text{♩} = 112$

Ya vie - nen los pa - na - de - ros por las ca - lles de San Juan, a ve -

ces ba - jan di - cien - do a vein - ti - cua-tros el pan pan pan pan pan,

ay que pan tan ri - co ay que ri - co pan pan pan pan pan.

Ya vienen los panaderos
 por las calles de San Juan,
 a veces bajan diciendo
 a veinticuatro es el pan.

Pan, pan, pan pan,
 ay qué pan tan rico,
 ay qué rico pan,
 pan, pan, pan, pan.

No lo quiero molinero [BU/ined./04/03B]

Mahamud

B $\text{♩} = 60$

No lo quie - ro mo - li - ne - ro por-queal mo - li -
ne - ro le lla - man el man - gui - lan - de - ro que lo quie - ro la - bra -
dor que co - ja los bue - yes y se va - yaaa - rar ya la me - dia
no - che me ven - gaa ron - dar con la pan - de - re - ta con el al - mi -
rez con la pan - de - re - ta que re - tum - be bien.

No lo quiero molinero
 porque al molinero le llaman
 el manguilandro,
 que lo quiero labrador
 que coja los bueyes
 y se vaya a arar,
 y a la media noche
 me venga a rondar
 con la pandereta,
 con el almirez,
 con la pandereta
 que retumbe bien.

No lo quiero molinero [BU/MTCL/08/08A]

Mahamud

A $\text{♩} = 56$

No lo quie-ro mo-li - ne-ro, por que al mo - li - ne-ro le lla-man el ma-qui-lan-
de - ro, que lo quie-ro la - bra - dor que co-ja los bue-yes y se va - yaa-
rar ya la me-dia no-che me ven-gaa ron - dar, con la pan-de - re-ta con el al - mi-
rez, con la pan-de - re - ta que re-tum-be - bien.

No lo quiero molinero
 porque al molinero le llaman
 el maquiladero,
 que lo quiero labrador
 que coja los bueyes
 y se vaya a arar,
 y a la medianoche
 me venga a rondar,
 con la pandereta,
 con el almirez,
 con la pandereta
 que retumbe bien.

Ay, milindrín [BU/ined./04/03C]

Mahamud

♩ = 50

Ay, mi - lin - drín mi - lin - drín mi - lin -
 dre - ro _____ me di - jo mia - bue - la has de ser ces -
 te - ro. Ay mi - lin - drín mi - lin - drín mi - lin - dre - ro.

*Ay, milindrín,
 milindrín, milindrero.*

Me dijo mi abuela:
 has de ser cestero.

Ay, milindrín...

En el mes de mayo
 hacía los cestos.

Ay, milindrín...

En el mes de junio
 cobraba el dinero.

Ay, milindrín...

En el mes de agosto
 yo casarme quiero.

Ay, milindrín...

Con una mocita
 que tenga dinero.

Ay, milindrín...

Bailaban los mozos
 al son del panderero.

Ay, milindrín...

Ay milindrín [BU/MTCL/08/08B]

Mahamud

B $\text{♩} = 50$

Ay mi-lin-drin, mi-lin-drin, mi-lin-dre-ro. Me di-jo mia-

bue-la: has de ser ces-te-ro. Ay mi-lin-drin, mi-lin-drin, mi-lin-dre-ro.

*Ay milindrín,
milindrín, milindrero.*

Me dijo mi abuela:
has de ser cestero.

*Ay milindrín,
milindrín, milindrero.*

En el mes de mayo
hacía los cestos.

Ay milindrín...

En el mes de junio
cobraba el dinero.

Ay milindrín...

En el mes de agosto
yo casarme quiero.

Ay milindrín...

Con una mocita
que tenga dinero.

Ay milindrín...

Bailaban los mozos
al son del pandero.

Ay milindrín...

Yo tenía una boina blanca [BU/MTCL/08/08C]

Mahamud

$\text{♩} = 108$

C

Yo te - ní - a una boi - na blan - ca que me la dió mi tío Ni - co - lás, me la po -
ní - a pa' to' los dí - as por - que no te - ní - a más. Co - mo era blan - ca ye - ra tan
be - lla me la qui - ta - ron me que - dé sin e - lla. Co - mo era blan - ca yes - ta - ba
ro - ta me la qui - ta - ron me que - dé a la jo - ta. Ya o - tro dí - a de ma - ña - na,
fui don - de mi tío Fer - mín, co - mo tie - ne tan ma - las pul - gas
me dió con el ce - le - mín.

Yo tenía una boina blanca
que me la dio mi tío Nicolás,
me la ponía pa' to' los días
porque no tenía más.

Como era blanca
y era tan bella
me la quitaron,
me quede sin ella.

Como era blanca
y estaba rota,
me la quitaron,
me quedé a la jota.

Y a otro día de mañana
fui donde mi tío Fermín,
como tiene malas pulgas
me dio con el celemín.

La boina blanca [BU/ined./04/03A]

Mahamud

$\text{♩} = 132$

A



Yo te - ní - ay - na boi - na blan - ca que me la dio mi tío Ni - co - lás me la po -
ní - a pa - to los dí - as por - que no te - ní - a más, co - mo - era blan - ca ye - ra tan
be - lla me la qui - ta - ron me que - dé sin e - lla, co - mo - era blan - ca yes - ta - ba
ro - ta me la qui - ta - ron me que - dé a la jo - ta ya - o - tro dí - a de ma - ña - na
fui don - de mi tío Fer - mín co - mo tie - ne tan ma - las pul - gas me dio con el ce - le - mín.

Yo tenía una boina blanca
que me la dio mi tío Nicolás,
me la ponía pa' tó los días
porque no tenía más,
como era blanca y era tan bella
me la quitaron me quedé sin ella,
como era blanca y estaba rota,
me la quitaron, me quedé a la jota
y a otro día de mañana
fui donde mi tío Fermín
como tiene tan malas pulgas
me dio con el celemín.

Madre, quiero casarme [BU/ined./03/24A]

Peñahorada

A 

Ma - dre quie-ro ca - sar - me no ten-go no - via aho - ra sí que la



ten - go bien fan - fa - rro - na.

Madre quiero casarme
no tengo novia,
ahora sí que la tengo
bien fanfarrona.

Que se viste y se calza
bien a la moda
gasta pañuelo blanco
con carambola.

Gasta cinta en el pelo,
clavel dorado,
a la gala la bota
que se eche un trago.

Y aquí traigo dinero,
dinero traigo,
que aquí traigo dinero
para pagarlo.

Una morena se vende [PA/ined./01/01]

Tremaya

$\text{♩} = 200$



U - na mo - re - na se ven - de di - cen los a - pre - cia - do - res,
 que la sal deu - na mo - re - na no se pa - ga con do - blo - nes.

Una morena se vende
 dicen los apreciadores,
 que la sal de una morena
 no se paga con doblones.

No se paga con doblones,
 no se paga con doblones,
 una morena se vende
 dicen los apreciadores.

Yodal Macio gasta lentes [BU/ined./04/22A]

Población de Arreba

A $\text{♩} = 104$

Yo - dal Ma - cio gas - ta len - tes de A - nas - ta - sia ya ve
 po - co, _____ no sa - be dón - de cor - tar _ to - do le pa - re - ce
 po - co. _____

Yodal Macio gasta lentes
 de Anastasia, ya ve poco,
 no sabe dónde cortar,
 todo le parece poco.

El alcalde de Zamora [ZA/ined./05/13]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 58$

El al-cal-de de Za - mo - ra, ven y ven y ven, ___

ya no lo quie-ren las mo - zas, ay ay ay ay ay, ___ se cre-í - a que Za-

mo - ra, ven y ven y ven, ___ e - raigual que Za - ra -

go - za, ay ay ay ay ay, ___

El alcalde de Zamora, **ven y ven y ven**,
 ya no lo quieren las mozas, **ay, ay, ay, ay, ay**,
 se creía que Zamora, **ven y ven y ven**,
 era igual que Zaragoza, **ay, ay, ay, ay, ay**.

El arca municipal
 está llena de ratones,
 mira si serán garcillos
 que han roído los tablones.

Han roído los del rico,
 han dejado los del pobre,
 (...)
 (...)

El Chalinero [ZA/ined./06/17]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 104$

Cha - lín, Cha - lín, Cha-li - ne - ro, ¿qué lle - vas en tu cha -

li - na? Lle - vo ro - sas y cla - ve - les yel co - ra - zón deu-na

ni - ña. ___ lle - vo ro - sas y cla - ve - les yel co - ra -

zón deu-na ni - ña. ___

-Chalín, Chalín, Chalinero,
¿qué llevas en tu chalina?
-Llevo rosas y claveles
y el corazón de una niña.

Era nacida de Toro,
quién pudiera disfrutar,
por lo menos veinte duros
me tenía que quedar.

-Por lo menos veinte duros,
veinticinco te daré,
pero por Dios te pido
que olvides esa mujer.

- A esa mujer no la olvido
aunque me des diez mil reales,
la quiero más que a mi vida,
la quiero más que a mi madre,
* y si no fuera pecado,
más que a la Virgen del Carmen.

*Se cantan con la música de los dos últimos incisos melódicos de la cuarteta

Si quieres que suba, suba [PA/ined./03/46]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 69$

Si quie-res que su-ba, su - ba a la co-pa su-bi - ré — por jo-ven-ci - to que

se - as ¡an-day o - lé! tres a - ños tea-guar-da - ré. —

Si quieres que suba, suba
a la copa subiré,
por jovencito que seas **¡anda y olé!**
tres años te aguardaré.

Nadie me ronda la calle,
nadie me la ha de rondar,
nadie me quitó mi novio
nadie me lo ha de quitar.

Como gotas de rocío
son las ilusiones mías
que se forman por la noche
se evaporan por el día.

Con este arrabelillo [AV/ined./02/31]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 69$

Con es - tea-rra-be - li - llo con es - tea - rra - bel con es - tea-rra-be-
 li-llo ga-no de co - mer, con es - tea-rra-be - li-llo per-dí mi ca - bra con es - tea-rra-be-
 li - llo vol-ví a en - con - trar - la.

Con este arrabelillo,
 con este arrabel,
 con este arrabelillo
 gano de comer,
 con este arrabelillo
 perdí mi cabra,
 con este arrabelillo
 volví a encontrarla.

Desde la raya de Francia [BU/ined./03/23]

Peñahorada

$\text{♩} = 80$

Des-de la ra-ya de Fran-cia Cá-diz y Va-lla-do - lid con mi ca-ba-lloy mi

man - ta nohayquienme ca - me-lea mí.

Desde la raya de Francia,
Cádiz y Valladolid
con mi caballo y mi manta
no hay quien me camele a mí.

No hay quien me encamele a mí,
no hay quien me encamele, no,
desde la raya de Francia
hasta la de Aragón.

Yo me quería casar
como todos los demás
con una niña de mi gusto
que no la suelo encontrar.

Pobre, que yo no la quiero,
rica, que no me la dan
y por eso vida mía,
no me he podido casar.

Fea, que yo no la quiero,
guapa, que no me la dan
y por eso vida mía,
no me he podido casar.

Delgada, porque es una gaita,
gorda, porque es un costal,
y por eso vida mía,
no me he podido casar,
*no me carguen el mochuelo
que no te pueda pelar.

*Se interpretan con la música de los dos incisos anteriores

Tú que sabes que está lejos [ZA/ined./04/11]

La Torre de Aliste

$\text{♩} = 138$

Tú que sa - bes quees - tá le - jos tú que sa - bes quees - tá

le - jos la ca - ma del Se - ra - fin, — tú que sa - bes quees - tá

le - jos tú que sa - bes quees - tá le - jos se - ñal quehasdor - mi - doa -

lli. — Ti - ru - li - ru - li - ru ti - ru - li - ru - li - ru ti - ru - li - ru la.

Tú que sabes que está lejos
la cama del Serafín,
tú que sabes que está lejos,
señal que has dormido allí.

Tiruliru, tiruliru, tirulirula.

El domingo la vi en misa [BU/ined./03/08]

Pesadas de Burgos

$\text{♩} = 76$



El do - min - go la vien mi - sa el lu - nes le diun re -
ga lo el mar - tes ha - blé con e - lla y el mier - co - les nos ca - sa - mos.

El domingo la vi en misa,
el lunes le di un regalo,
el martes hablé con ella
y el miércoles nos casamos.

El jueves reñí con ella
y el viernes la di cien palos,
el sábado se murió
y el domingo la enterramos.

Qué suerte tan desgraciada
pa' este pobre enamorado
que en una semana ha sido
soltero, viudo y casado.

Chata, no tienes narices [BU/ined./03/22]

Peñahorada

$\text{♩} = 69$

Cha-ta no tie-nes na-ri-ces no tie-nes na-ri-ces no.

A Roma se va por to-do O-lé o-lé so-le dad.

A Roma se va por to-do pe-rog por na-ri-ces no.

De-cir hom-bre de-cir na-da to-dos u-na mis-ma co-sa

pa-ra-ñar a-sí de e-llos o-lé o-lé so-le dad

pa-ra-ñar a-sí de e-llos ten-go mo-ti-vos de so-bra.

Di-cen que te quie-ren mu-cho que te quie-ren con a-mor

que por tí se-gs-tán mu-rien-do que te quie-ren con pa-sión

có-mo han lla-mar si no sa-ben lo quees te-ner co-ra-zón

Cuan-do más tran-qui-laes-ta sin pen-sar en el ca-ri-ño

me di-jo si le que-rí-a y le qui-se con de-li-rio y le se-gui-do que-

rien-do has-tael fin de nues-tra muer-te no cre-an quees-toes men-

ti - ra que des - pués tam-bién se quie - re pues se quie-re con el

al - ma yej al - ma nun-ca se mue - re.

Chata, no tienes narices,
 no tienes narices, no
 a Roma se va a por todo, **olé , olé soledad,**
 pero a por narices no.

Decir hombre, decir nada,
 todo es una misma cosa,
 para hablar así de ellos, **olé , olé soledad,**
 tengo motivos de sobra.

Dicen que te quieren mucho,
 que te quieren con amor,
 que por ti se están muriendo,
 que te quieren con pasión.

Cómo han llamar
 si no saben lo que es
 tener corazón.

Cuando más tranquila estaba
 sin pensar en el cariño,
 me dijo si le quería
 y le quise con delirio.

Y le he seguido queriendo
 hasta el fin de nuestra muerte,
 no crean que esto es mentira
 que después también se quiere
 pues se quiere con el alma
 y el alma nunca se muere.

En enero tuvo viruela [BU/ined./04/29]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 84$

En e - ne - ro tu - vo vi - rue - la _____ en fe - bre - ro el sa - ram -
 pión _____ en mar - zo do - lo de mue - las _____ en a - bril un o - jo per -
 dió. _____

Para finalizar

yal sa - lir de ca - sa _____ con su bo - rra - che - ra _____ ya bai - lar los
 pla - tos _____ o - llas y ca - zue - las. _____

En enero tuvo viruela, en febrero el sarampión
 en marzo dolor de muelas en abril un ojo perdió.
 En mayo tuvo un uñero, en junio un culo de pollo,
 en julio tuvo una costra y en agosto un avispero.
 Entre septiembre y octubre la Desi pela la cara
 entre noviembre y diciembre la salieron almorranas.

Y al salir de casa
 con su borrachera
 y a bailar los platos,
 ollas y cazuelas.

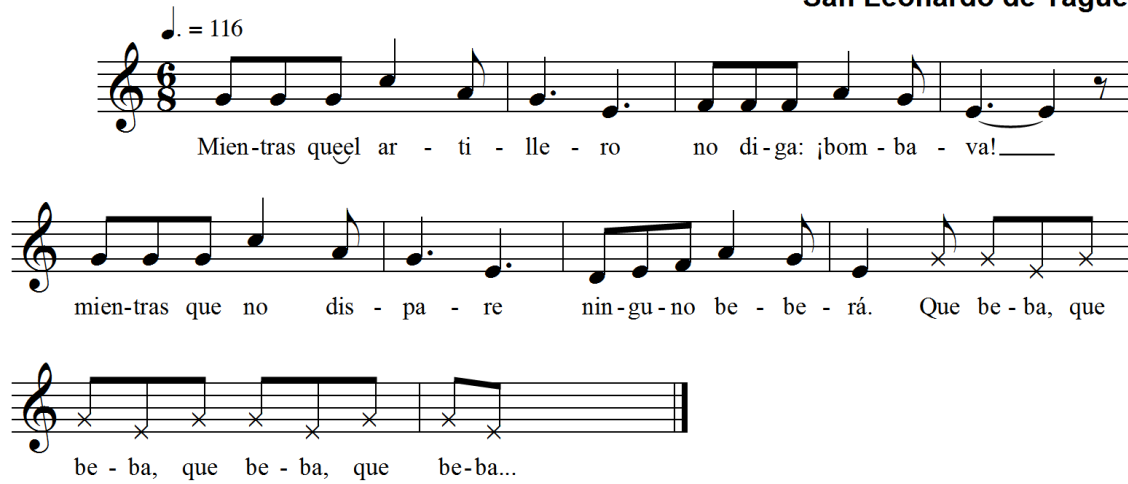
Si lo digo todo
 se mueren de risa
 porque algunas de ellas
 no llevan camisa.

Mucho ringurrango,
 mucho ringurrón
 y luego no saben
 coser un botón.

El artillero [SO/ined./03/39-40]

San Leonardo de Yagüe

$\text{♩} = 116$



Mien-tras que el ar - ti - lle - ro no di-ga: ¡bom - ba - va! ____

mien-tras que no dis - pa - re nin-gu-no be - be - rá. Que be - ba, que

be - ba, que be - ba, que be-ba...

Mientras que el artillero
no diga: ¡bomba va!,
mientras que no dispare,
ninguno beberá,

Que beba, que beba,
que beba, que beba...

¡Ay! Andrés, Andrés [LE/ined./03/15]

Velilla de la Reina

$\text{♩} = 66$

De - ba - jo de las e - na - guas _____ de la se - ño - raes - tan -
 que - ra _____ tie - ne el se - ñor es - tan - que - ro _____ sem - bra - da su se - men -
 te - ra. _____ Ay An - drés An - drés dé - ja - te que - rer es u - na de -
 li - cia el te - ner mu - jer, el te - ner mu - jer el sa - ber a - mar, Ay An - drés An -
 drés dé - ja - te que - rer. _____

Debajo de las enaguas
 de la señora estanquera
 tiene el señor estanquero
 sembrada su sementera.

*Ay, Andrés, Andrés,
 déjate querer,
 es una delicia
 el tener mujer,
 el tener mujer,
 el saber amar,
 ay, Andrés, Andrés,
 déjate querer.*

Y debajo se criaban
 patatas y remolacha
 y muy buenas habichuelas
 para criar las muchachas.

Ay, Andrés, Andrés...

Y se criaba centeno
 y también trigo candeal
 para que con tus manos
 nos amasaras el pan.

Ay, Andrés, Andrés...

Adiós mi querido Andrés,
 cuándo podrás cosechar,
 la cosecha que se cría
 debajo del delantal.

Ay, Andrés, Andrés...

Es mi pueblo, mi pueblo [SO/ined./01/26]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 76$
A



Es mi pue - blo mi pue - blo mi gran i - lu - sión, ni-do gra - to dea - mor



mi (...) en - fren - te tie - ne un ce - rro y so - bre él mia - mor, ni-do gra - to dea -

B



mor y so - bre él mia - mor. En el ce - rro con tem - plo u - na er - mi - ta sa - gra -



da en la er - mi - ta ve - ne - ro al Dios de mi al - ma, ni-do gra - to dea - mor



al Dios de mi al - ma.

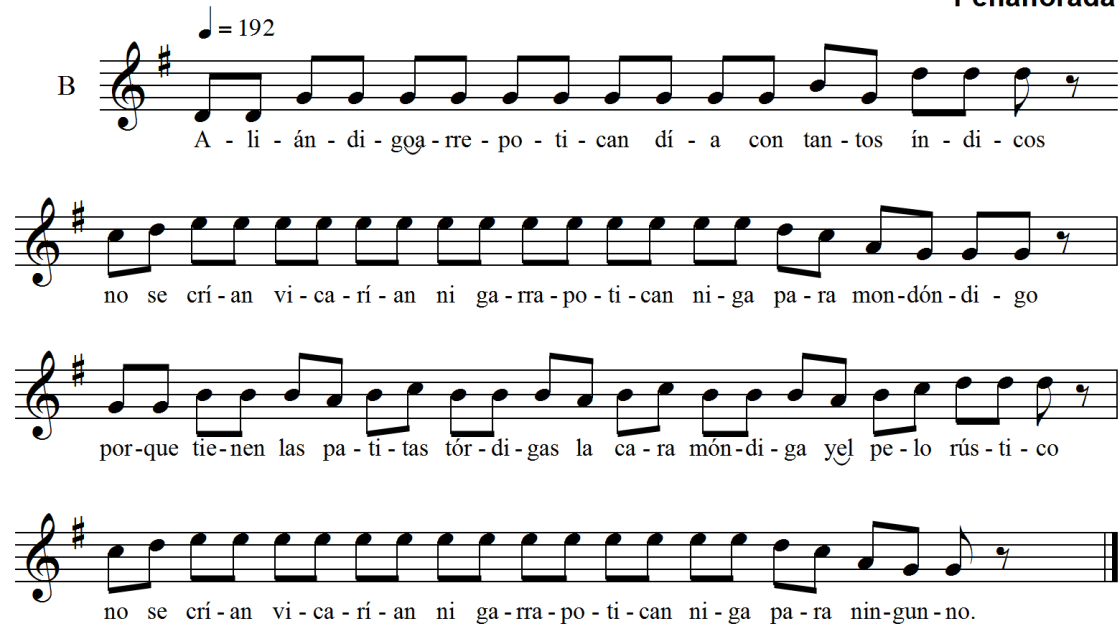
- (A) Es mi pueblo, mi pueblo
mi gran ilusión, **nido grato de amor**
enfrente tiene un cerro
y sobre él mi amor.
- (B) En el cerro contemplo
una ermita sagrada,
en la ermita venero
al Dios de mi alma.
- (A) Vigilando a la ermita
hay un castillo, **castillo natural**,
por el que siento madre,
un gran cariño, **cariño profundo**.
- (A) Donde quieras que vayas
pueblo querido, **nido grato de amor**,
tu nombre y tu recuerdo
irán conmigo, **nido grato de amor**.
- (B) Tu pinar y tus bosques
nos regalan salud,
tesoro de bondades
eso eres tú, **pueblo de mi ilusión**.

Aliándigo arrepotican [BU/ined./03/24B]

Peñahorada

$\text{♩} = 192$

B



A - li - án - di - gaa - rre - po - ti - can dí - a con tan - tos ín - di - cos

no se crí - an vi - ca - rí - an ni ga - rra - po - ti - can ni - ga pa - ra mon - dón - di - go

por - que tie - nen las pa - ti - tas tór - di - gas la ca - ra món - di - ga yel pe - lo rús - ti - co

no se crí - an vi - ca - rí - an ni ga - rra - po - ti - can ni - ga pa - ra nin - gun - no.

Aliándigo arrepotican día
 con tantos índicos
 no se crían vicarían
 ni garrapotican niga
 para mondóndigo
 porque tienen
 las patitas tórdigas,
 la cara móndiga
 y el pelo rústico,
 no se crían vicarían
 ni garrapotican niga
 para ninguno.

Rosita de Alejandría (Catalina la torera) [AV/ined./02/03]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 46$

Ca - ta - li - na, Ca - ta - li - na, Ca - ta - li - na la to -
re - ra. la vis - ten de se - ño -
ri - ta los mo - zos de la Ri - be - ra.

Catalina, Catalina,
Catalina la torera,
la visten de señorita
los mozos de la Ribera.

¿Quién te ha enseñado a volar?
¿quién te ha enseñado a querer?
que te devuelva el dinero
que no te ha enseñado bien.

Los mozos de la Ribera,
los mozos de Alejandría
a verte vengo de noche
porque no puedo de día.

Que no te ha enseñado bien,
que no te ha enseñado a amar,
quédate con Dios, paloma,
paloma del palomar.

Porque no puedo de día
que me voy a mi trabajo,
los amores se te quedan
en la ventana de abajo.

En la ventana de abajo
y en la ventana de arriba,
quédate con Dios, paloma,
que me voy para Melilla.

Que me voy para Melilla
con el moro a pelear,
quédate con Dios, paloma,
paloma del palomar.

Paloma revolanterera,
¿quién te ha cortado los vuelos?
que no has podido volar
desde el palomar al suelo.

Desde el palomar al suelo,
desde el suelo al palomar,
paloma revolanterera,
¿quién te ha enseñado a volar?

Porque canto el Ven y ven [PA/ined./02/01]

Arbejal



Por - que can-toel Ven y ven_ no las gus-taa las ve - ci-nas por-
 quee-chéel pe-rroa la huer-ta, mi vi-da, y ma-tó to' las ga - lli-nas.

Porque canto el Ven y ven
 no las gusta a las vecinas
 porque eché el perro a la huerta, **mi vida**,
 y mata to' las gallinas.

El perro subió a la huerta,
 yo no le mandé subir,
 cuando dije: -Toma Tuli
 ya me las traía a mí.

Y el mi perro no es cazayo
 tiene pintas de milano,
 to' las gallinas que mata
 todas se las lleva el amo.

Y encima que se las llevo
 se me ponen a las nubes,
 téngalas todas cerradas, **mi vida**,
 verá como así no suben.

No se ponga usted canichia,
 no se ponga usted nerviosa,
 que si la pego un guantazo, **mi vida**,
 la vuelvo a usted relocha.

Y se lo digo, canichia
 y se lo vuelvo a repetir
 que si me anda usted jodiendo, **mi vida**,
 yo la voy a sacudir.

¿Qué hay de particulina? [BU/ined./02/45G]

Puntearenas

♩. = 66

G

Cua-tro pa-ñue - li - tos ten-go, o-lé, o - lé ___ y los cua-tro son de

se-da ___ que me les ha re - ga - la - do, o-lé, o - lé ___ u - na ni-ña de Pes-

que - ra. *¿Que qué hay de par - ti - cu - li - na? ¿que qué hay de par - ti - cu -*

lar? que sie - lla me quie-re - mu - cho yo le quie-ro mu-cho más.

Cuatro pañuelitos tengo, **olé, olé**,
y los cuatro son de seda,
que me les ha regalado, **olé, olé**,
una niña de Pesquera.

*¿Que qué hay de particulina?
¿que qué hay de particular?
que si ella me quiere mucho
yo le quiero mucho más.*

A la entrada de este pueblo,
lo primero que se ve
son las ventanas abiertas
y las camas sin hacer.

¿Que qué hay de particulina?...

Me gusta vivir en Toro [ZA/ined./05/14]

Fresno de la Ribera

$\text{♩} = 60$

Me gus-ta vi - vir en To-ro, yan - da sa - le - ro, _____
 aun-queme mue - ra de frí - o _____ por ver a las to - re - sa - nas yan-da sa -
 le - ro, _____ su - bir y ba - jar al rí - o. _____

PARA TERMINAR

$\text{♩} = 100$

sea - ca - bó la me - cha sea - ca - bóel can - dil sea - rra - móel a -
 cei - te se man - chóel man - dil.

Me gusta vivir en Toro, **y anda salero**,
 aunque me muera de frío
 por ver las toresanas, **y anda salero**,
 subir y bajar al río.

Se acabó la mecha,
 se acabó el candil,
 se arramó el aceite,
 se manchó el mandil.

7. Canciones profanas del ciclo anual.

Sin entrar en concepciones antropológicas y etnográficas sobre el ciclo de la vida y el del año, nosotros hemos hecho esta distinción –aunque están relacionados directamente- para ubicar aquellas canciones que tienen un momento determinado prefijado en el calendario para su interpretación y están vinculadas a los usos y costumbres del mundo rural.

Ya dejábamos constancia de que determinados cantos de trabajo y de quintos iban unidos a tiempos y fechas pero se ha optado por su integración en la etapa vital dada la trascendencia que tienen en la vida humana y su situación en el marco de una etapa de la vida concreta.

Para la ubicación de estas canciones vamos a seguir lo que se denomina “la rueda del año”, comenzando en Navidad y haciendo un recorrido anual por los momentos más significativos que contiene esta rueda desde el punto de vista musical y siempre centrándonos en costumbres y tradiciones, dejando a un lado –como ya indicamos en la introducción a este estudio- aquellos cantos religiosos que se mueven bajo otros parámetros no contemplados en esta investigación. La justificación de que las festividades navideñas abran este ciclo se debe a que en ese momento se inicia el año litúrgico al que siempre estuvo muy ligado el mundo rural, de hecho, los vecinos de Peñalba de San Esteban declararon a nuestros recopiladores que en su pueblo “finalizaba el año y comenzaba otro con las fiestas de la Navidad, a la que se le daba mucha importancia³⁹⁷”.

En el calendario popular profano las festividades en las que la música siempre estaba presente amenizando las tradiciones y costumbres son: Navidad y Reyes, Santa Águeda, Carnavales, Marzas, Mayos, San Juan Ánimas y Toreras. De todas ellas nos vamos a ocupar en este capítulo. A la par, vamos a tener muy en cuenta los testimonios transmitidos por los intérpretes porque nos van a permitir contextualizar los momentos descritos tal y como ellos tenían asentado su celebración en la memoria, aunque sus experiencias histórico-culturales no sean compartidas por otros informantes de otras localizaciones geográficas. Normalmente son festividades que se celebran de múltiples maneras pero nos centraremos y focalizaremos las observaciones aportadas en la zona objeto de estudio.

Sólo resta añadir que la mayoría de los cantos que integran esta sección son arquetipos de lo que Pérez Trascasa denominaba “rondas colectivas”, cuyas características ya expusimos en la sección segunda del capítulo sexto dedicado a las rondas.

7.1. NAVIDAD Y REYES

En este bloque integramos los cantos de aguinaldo de las fiestas navideñas, reinados y tonadas navideñas para andar por la calle en reunión. Son cantos colectivos que se interpretan cada año y donde –salvo excepciones muy específicas como los Reyes de Ahedo del Butrón- nunca hay variabilidad en sus desarrollos textuales. Se agrupan ambas festividades porque los cantos comparten las mismas características tanto musicales como funcionales-

Todo el repertorio aquí insertado se celebraba fuera de la iglesia, como corresponde a los cantos profanos-, de ahí que los villancicos no estén presentes ya que en la época objeto de

³⁹⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Peñalba de San Esteban (Soria) el 17 de marzo de 1993.

estudio este género se cantaba dentro de la iglesia y se solían acompañar oír instrumentos de percusión como panderetas, almireces, etc.

7.1.1. Cantos petitorios de Navidad

Los cantos petitorios de las fiestas navideñas es algo que hasta hace muy poco tiempo se ha mantenido como tradición en toda la geografía española. Los niños, mozos y jóvenes de ambos sexos se agrupaban y recorrían las calles para pedir a sus vecinos dones en especie o en dinero para celebrar después un banquete con lo recaudado. Estos momentos petitorios se centraban en Nochebuena y Reyes.

En Nochebuena se pedían estos regalos en el tiempo que quedaba entre la cena y la celebración de la Misa del Gallo a las doce de la noche. Solían ser dos o tres horas donde los niños y mozos se agrupaban en pandillas y recorrían las calles de la localidad para pedir el aguinaldo a sus vecinos.

Existen dos tipos de cantos con esta funcionalidad: los petitorios para los vecinos en general y aquellas rondas que insertan un destinatario al que piden o al que cantan. Los receptores de las rondas navideñas solían ser personajes importantes del pueblo –como el señor cura o el alcalde- o las mozas porque siempre podían conseguir más dádivas de ellos que de otros habitantes locales con menos disposición económica.

Cantos petitorios genéricos

En la compilación objeto de estudio sólo se recopiló un canto genérico de petición de aguinaldo titulado “Aguinaldo, relinchando” (número 581) que recitaban los pastores de Pesadas de Burgos el día de Año Nuevo por la mañana³⁹⁸. Se trata de una protomelodía en la que sólo se utilizan cuatro alturas relativas no definidas desde el punto de vista de la afinación temperada.

Rondas de Navidad.

Este segundo bloque tiene una representación más amplia, al contar con cinco piezas que asumen la funcionalidad expuesta. Hemos de aclarar que no sólo se interpretaban en Nochebuena sino que también podían cantarse –bajo el mismo parámetro petitorio- en Noche Vieja y en Reyes. Aun así, quedan integradas en este apartado por la ubicación temporal que otorgaron los propios intérpretes.

- “Esta casa es de palillos”, “Venga ya el señor cura”, “El vestido” y “El rondador desesperado” (números 582 al 585)

En Peñalba de San Esteban no se habían vuelto a escuchar las Rondas de Navidad desde 1946 hasta que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián entresacaron de la memoria de los informantes aquellos cantos en 1993. Los vecinos de la localidad contaron a los recopiladores que antaño,

³⁹⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Pesadas de Burgos el 29 de abril de 1992.

en Navidad, Noche Vieja y Reyes los jóvenes -con el “Alcalde de Mozos”³⁹⁹ a la cabeza- recorrían de noche las calles del pueblo -iluminados con un farolillo- empezando por las casas del alcalde y del sacerdote y continuando por aquellas en las que vivían las mozas⁴⁰⁰. En la puerta de cada una de las moradas se entonaba una ronda petitoria a fin de conseguir un aguinaldo que recogían los mozos al día siguiente de la cantada. Las tonadas “Esta casa es de palillos” (número 582), “Venga ya el señor cura” (número 583) y “El vestido” y “El rondador desesperado” (números 584 y 585) son los cantos dirigidos al alcalde, al señor cura y los dos últimos a las mozas de la localidad que fueron grabados.

Se cantaban por la noche en dos grupos de mozos –de unos veinte o veinticinco cada uno- y se interpretaban de un modo antifonal donde cada agrupación masculina cantaba la mitad de la estrofa a modo de pregunta y respuesta. También era obligatorio, por parte de los componentes de la ronda, acudir a los ensayos previos⁴⁰¹.

Estas cuatro tonadas se pueden dividir en bloques de dos en lo que a línea melódica se refiere. Bajo la misma música se cantan las rondas al señor cura y al alcalde, y las dos dedicadas a las mozas también comparten otro perfil melódico idéntico entre sí. Todas participan de la misma sonoridad modal sobre La –diatónico y con un ámbito de sexta en el caso de las dos primeras y con el séptimo grado cromatizado y una amplitud melódica de quinta las restantes-.

Desde el punto de vista poético se puede comprobar tras la lectura de las cuartetos octosilábicas que conforman el desarrollo de las piezas “Esta casa es de palillos” (número 582) y “Venga ya el señor cura” (número 583) a quién va dirigido el canto, si al alcalde o al sacerdote de la localidad. En el caso de “El vestido” (número 584) tras la petición de licencia a los padres de la moza se va describiendo la indumentaria de la moza cantando cuartetos sobre los pendientes, la cruz, el jubón, el justillo, el pañuelo, el vestido, la camisa, las enaguas, las medias, las ligas y los adornos del zapato. Por último, la tonada “El rondador desesperado” (número 585) relata lo que siente un mozo pretendiente que no consigue conquistar a la chica a la que ama.

- “El Reinado” (números 586 y 587)

Julio, uno de los cantores de Santa María de las Hoyas -del que no constan apellidos- contó cómo se desarrollaba la ronda de Navidad “El Reinado” en su pueblo de la siguiente manera:

“El Reinado se cantaba las noches de Pascua, Noche Vieja y Reyes. Se elegía a un casado para el Rey⁴⁰² y éste dejaba la casa para hacer el baile. Al más viejo de los mozos se le nombraba Alcalde de mozos; también se nombraba un teniente de alcalde, dos alguaciles, dos “pedigüeños” –encargados de pedir el aguinaldo por la

³⁹⁹ Esta persona era el encargado de que se cumplieran todos los requisitos para poder formar parte de la agrupación rondeña, desde los ensayos previos hasta el recorrido que debían seguir por las calles de los núcleos rurales.

⁴⁰⁰ En los mejores momentos de Peñalba de San Esteban llegaban a reunirse entre cuarenta o cincuenta mozos para cantar.

⁴⁰¹ Información obtenida de la grabación realizada en Peñalba de San Esteban (Soria) el 17 de marzo de 1993.

⁴⁰² En otras localidades se le denomina “zarragón”.

ronda- y dos “palesmeros” encargados de pegar en el culo con la “palesma”⁴⁰³ a los que cometían alguna infracción contra las reglas del Reinado. Tenían unas normas que eran de obligado cumplimiento y consistían en que no se podía faltar a una moza en el baile, no se podía reír en misa y no se podía faltar a los pasacalles. Quien cometía una infracción recibía castigo con la “palesma”, se debían agachar y el palesmero les daba unos golpes en el culo.

Al ajusticiar a alguien decían:

- Por el delito que ha hecho le corresponden cinco palesmas (o seis, o las que fueran).
- ¿Cómo las quiere, cantadas o sin cantar?
- Cantadas (y se le cantaba una canción)
- Rezadas (se rezaba un Padrenuestro y un Ave María)

Antes de dar los golpes y una vez cantado o rezado se decía:

- Este es el cielo (con la palesma hacia arriba)
- Este es el suelo (con la palesma hacia abajo)
- Y este es el culo de mi compañero (y se daban los golpes).

Sólo el Rey, la Reina y sus hijos podían levantar el castigo”⁴⁰⁴.

Hace ya unos cincuenta años que no se celebra “El Reinado” en esta localidad soriana pero hubo épocas en las que se reunían hasta setenta mozos para su desarrollo. La fiesta comenzaba en Navidad y acababa el domingo siguiente de Reyes –llamado “Domingo de cuentas y meriendas”-, en el que se contaba lo recaudado por los pedigüños en los aguinaldos, haciendo sonar sus tarrañuelas o castañuelas, puerta por puerta.

Este es el enclave en el que se interpretaban las rondas de “El Reinado” que se forma con la tonada “Para empezar a cantar” (número 586) y el canto de palesmas “Las vacas de doña Juana” (número 587).

Las coplas de ronda las entonaban los hombres pidiendo previamente licencia con la cuarteta siguiente:

Para empezar a cantar
señores licencia pido
no digan a la mañana
que pecamos de atrevidos.

A partir de ahí se cantaban otras estrofas que nos recuerdan mucho a las que formaban parte de las rondas “de desafío” o “de picadillo”, por lo que es posible que se formaran dos grupos para una interpretación en un modo responsorial.

La funcionalidad de la canción de palesmas también queda reflejada en el propio desarrollo literario de la tonada “Las vacas de doña Juana” donde se nombra a la persona que ha cometido la infracción y que se actualiza en cada una de las interpretaciones.

⁴⁰³ La “palesma” era una tabla de unos cuatro centímetros de grueso.

⁴⁰⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Santa María de las Hoyas (Soria) el 13 de diciembre de 1989.

Pagará Pedro Vicente
por ser un desobediente
entre el culo y los calzones
delante de estos señores.

Desde el punto de vista musical la tonada que integra las coplas de ronda se desarrolla en un modo de La y un ámbito de séptima y el canto “castigador” sólo utiliza cuatro notas y un ámbito de sexta para su entonación, por lo que aún le disponemos dentro del ambiente sonoro modal de Do, pero ya muy cercano a la tonalidad mayor.

Estructuralmente ambas piezas son estróficas y con cuartetos octosilábicos como base mensural.

Además de El Reinado de Santa María de las Hoyas los informantes han declarado que se celebraba en otras localidades sorianas como Fuentearmegil, Hontoria, San Leonardo de Yagüe y Rejas de San Esteban⁴⁰⁵.

7.1.2. Otros cantos navideños no petitorios

Integramos en este último apartado aquellas tonadas que no integran una petición de aguinaldo en sus textos. La funcionalidad, pues, sería la de cantar como entretenimiento y pasatiempo en los días festivos navideños.

- “Esta noche es Nochebuena” (número 588)

En Castrillo de la Vega “el día de Nochebuena, por la mañana, los mozos salían con las esquilas y los collares de los machos y los burros por todo el pueblo anunciando la fiesta y también tocaban zambombas pero desde ocho días antes hacían grupos por quintas de mozos e iban cantando esta tonada de Nochebuena⁴⁰⁶.

El decurso melódico de la pieza se mueve en un ámbito de séptima sobre una sonoridad modal de La con el séptimo grado cromatizado y su composición estrófica se basa en cuartetos octosilábicos.

- “Nochebuena” (número 589)

El texto integra palabras relacionadas con la Navidad como “Nochebuena” y “zambomba”, ya que este es el instrumento acompañante característico –junto a la pandereta– de las tonadas interpretadas en estas fechas navideñas. De hecho, en la grabación registrada por nuestros recopiladores es un grupo de mujeres las que lo entonan y llevan la base rítmica con la zambomba y el caldero.

⁴⁰⁵ Las características y desarrollo de los mismos se pueden consultar en el Anexo III de esta investigación.

⁴⁰⁶ Información obtenida de la grabación realizada en Castrillo de la Vega (Burgos) el 13 de febrero de 1992.

Es una sencilla melodía en modo de Do con un ámbito de sexta que aun contiene elementos musicales propios del estadio anterior como el La bemol del penúltimo compás. La sucesión de versos octosilábicos agrupados en cuartetos sin estribillo es la tónica literaria que sigue.

- “Sape resape” (número 590)

Tonada compilada en la misma localidad que la precedente –Serranillos- donde vuelve a estar presente la zambomba y el caldero como ejecutores rítmicos. En el texto no podemos apreciar ninguna relación con la festividad navideña pero validamos los testimonios de los vecinos de este núcleo rural que confirmaron su interpretación en estas fiestas.

7.1.3. Cantos petitorios de Reyes

La víspera de la fiesta de los Reyes era otro momento petitorio que no podía faltar en ninguna localidad. Los niños y los jóvenes lo vivían como la noche más especial de toda la festividad navideña, donde entonces no esperaban regalos como los que acostumbran hoy en día, sino que conseguían otros bienes más apreciados por el entorno social en el que vivían, como viandas o, en pocas ocasiones, dinero.

Normalmente los desarrollos de los cantos interpretados en esta celebración integraban una primera melodía en la que se podía relatar -o no- la adoración de los Reyes Magos tal y como lo dejó escrito el evangelista San Mateo pero todo esto tras la manifestación de alegría por la llegada de la festividad de los Reyes y la petición de licencia para cantar. Se finalizaba siempre con un canto petitorio de aguinaldo como remate final, de cuya funcionalidad ha hemos dejado constancia en lo especificado sobre los cantos de aguinaldo de Navidad. Normalmente los informantes –a la hora de realizar trabajo de campo- no completan todo el corpus sino sólo suelen cantar una fragmentación del mismo pero hemos querido asentar los episodios básicos que lo integran y que mostramos en la tabla siguiente:

PRESENTACIÓN	PETICIÓN DE LICENCIA PARA CANTAR	RELATO DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES	CANTO PETITORIO
---------------------	---	--	----------------------------

Ilustración 35. Desarrollo de los episodios que forman los cantos petitorios de Reyes. Elaboración propia.

Para llevar a cabo estas peticiones lo normal era que los mozos y mozas entonaran los cantos propios de la fecha con su correspondiente petición de aguinaldo, y que al día siguiente los mismos cantores los reinterpretaran como paso previo para recoger los dones otorgados por sus vecinos (dinero, chorizo, castañas, huevos, etc.) o por personalidades como el cura o el alcalde, de la misma manera que hemos dejado expuesto en relación a los cantos de aguinaldo de Navidad. Pero hay otros núcleos rurales donde alteraban esta generalidad expuesta como ocurría en Población de Arriba donde los pastores eran los intérpretes que iban por las casas a

pedir la víspera de la fiesta y al día siguiente relevaban este puesto a los chicos y chicas del pueblo⁴⁰⁷.

En otras localidades también contaban con una organización para la consecución de la petición de aguinaldos. Así, en Rebanal de las Llantas “se juntaban los mozos, nombraban un Jefe o Alcalde de mozos, e iban a pedir por las casas los aguinaldos (chorizos, etc.)⁴⁰⁸. A su vez, en Velilla del Río Carrión también recuerdan que existía una Cofradía de Mozos con su Alcalde y su alforjero –el que llevaba la alforja donde recogían lo que les daban los vecinos–, entre otros.⁴⁰⁹.

También era momento de enramadas en algunos pueblos como Boisán donde “en la víspera de Reyes se ponían ramos de pino a las novias, después iban los chicos cantando los Reyes a las novias, se acompañaban al cantar de un tamboril.⁴¹⁰ En Castrocabón también confirman que “en Reyes se salía a enramar: los quintos entregaban ramas de pino a todo el pueblo, el laurel a los que más aguinaldo daban y el romero a los novios y los mozos cantaban -como en otras fechas en las que se enramaba-“⁴¹¹.

Tras exponer las diferentes manifestaciones profanas vinculadas a la festividad de los Reyes en el mundo rural objeto de estudio vamos a centrarnos en aquellos cantos que fueron compilados por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián siguiendo, para su ordenación, las fases de composición e interpretación que integran estas canciones y que ya han sido expuestas con anterioridad.

Anuncio de la festividad y relato de los Reyes según San Mateo.

Integramos dos tonadas en esta sección que cumplen las características expuestas. Ambas comienzan con un anuncio del comienzo de la festividad y un aviso de que el relato de la historia de los Reyes Magos de Oriente se va a convertir en un canto petitorio. Si comparamos las dos piezas desde el punto de vista textual podemos deducir que se organizan bajo el mismo concepto estructural:

⁴⁰⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Población de Arreba (Burgos) el 31 de diciembre de 1993.

⁴⁰⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Rebanal de las Llantas (Palencia) el 22 de febrero de 1994.

⁴⁰⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla del Río Carrión (Palencia) el 16 de octubre de 1991.

⁴¹⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Boisán (León) el 20 de noviembre de 1991.

⁴¹¹ Información obtenida de la grabación realizada en Castrocabón (León) el 12 de enero de 1993.

PRESENTACIÓN: “ESTA NOCHE SON LOS REYES”

Esta noche son los Reyes, segunda fiesta del año⁴¹²
en que damas y galanes al Rey piden aguinaldo.
Yo se lo vengo a pedir a este caballero honrado
que no me lo negará si los Reyes yo le canto.
(número 591)

Esta noche son los Reyes primera fiesta del año
donde damas y galanes al Rey piden aguinaldo,
nosotras se lo pedimos a este caballero honrado.
(número 592)

A partir de esta presentación se desarrolla el romance “Del Oriente a Persia salen” que, en los dos casos, se muestra incompleto estando un poco más desarrollado el argumento en la tonada recogida en Vallespinoso de Cervera (número 592).

Melódicamente son dos canciones arcaicas que se muestran bajo una sonoridad modal sobre Mi (número 591) y sobre Do (número 592), con ámbitos muy estrechos de sexta y cuarta respectivamente. El hecho de formar parte del género narrativo, donde la melodía es un mero soporte del texto, justifica estos rasgos sonoros.

Relato según San Mateo

Las dos tonadas siguientes sólo desarrollan la base argumental del romance “Del Oriente y Persia salen” aunque en la numerada como 593 se puede apreciar que tras la entonación del primer verso del desarrollo literario se insertan tres muletillas que susciben “los Reyes son”, “con alegría”, “los Reyes son” ampliando la duración del argumento romancístico. Ninguna de las dos abarca todo el relato de la historia que nos hizo llegar el evangelista San Mateo, posiblemente por el fallo memorístico de los intérpretes.

Ambas melodías son vetustas, modales sobre Do y con ámbitos muy estrechos –de 4ª y 6ª respectivamente- porque, como hemos indicado previamente, forman parte del género narrativo.

Petición de licencia y manifestación de alegría por la llegada de la festividad de Reyes

Los cuatro cantos integrantes de esta agrupación comparten un componente petitorio de licencia para cantar que en ocasiones se ve acrecentado por el regocijo que supone la llegada de la festividad de los Reyes.

⁴¹² La fiesta de los Reyes se considera la primera fiesta natural del año pero también se puede seguir el calendario litúrgico por el que se consideraría la segunda fiesta, después de la Navidad que en ese orden ocuparía el primer puesto.

ESTROFAS PIDIENDO LICENCIA: "CON LICENCIA DEL SEÑOR" Y RESPUESTA: "ALEGRÍA CABALLEROS"

Con licencia del Señor
y la del señor Alcalde,
vamos a cantar los Reyes
sin pedir permiso a nadie
(número 595)

Alegría caballeros
noble fiesta de los Reyes

Con licencia del señor
y la del señor alcalde.
vamos a cantar los Reyes
sin hacer perjuicio a nadie,

Alegría caballeros
noble fiesta de los Reyes.

Los Reyes ya son venidos,
los Reyes ya son mañana,
la primer fiesta del año
que se celebra en España.

Alegría caballeros
noble fiesta de los Reyes.
(número 596)

Alegría, caballeros,
noble fiesta la de los Reyes.

Los Reyes ya son venidos,
los Reyes ya son mañana,
la primer fiesta del año
que se celebra en España.

Con licencia del señor
y la del señor alcalde
vamos a cantar los Reyes
sin hacer perjuicio a nadie.

*Los Reyes vienen, vamos a ver,
cómo le adoran allá en Belén
y los pastores llevan un don
al ver nacido al Niño de Dios.*

Alegría, caballeros
noble fiesta de los Reyes.
(número 597)

Los Reyes ya son venidos,
los Reyes ya son mañana
la primer fiesta del año
que se celebra en España.
(número 598)

De las tonadas expuestas seleccionamos las dos compiladas en la localidad burgalesa de Mahamud (números 596 y 597) porque comparten el mismo tipo melódico, siendo variantes muy cercanas. La sonoridad en ambas es modal sobre Mi –igual que en su predecesora numerada como 595- pero en el primer caso este modo de Mi se presenta diatónico y en el segundo bajo una inestabilidad sobre el tercer grado.

La canción "Los Reyes vienen" (número 598) conlleva otra titulación debido a un acople de un estribillo navideño que no forma parte de la estructura estrófica normalizada de estos cantos petitorios de Reyes. Concretamente esta ronda "se cantaba la noche del día cinco de enero y se daba el "alejú"⁴¹³ que se hacía en el molde de las formas sagradas. El alejú se daba en cada

⁴¹³ El "alejú" es una mezcla de cañamones machacados, nuez y almendrucos.

casa con un trago de vino y se pasaban hasta el amanecer cantando. Los mozos tardaban tres o cuatro horas en hacer la ronda de Reyes⁴¹⁴.

Vamos a añadir una última pieza (número 599) en la que se integran aspectos de la presente sección y del bloque siguiente porque en ella se sigue pidiendo licencia y presentando el canto de los Reyes pero se inserta como estribillo la primera estrofa –con algunos cambios lingüísticos- del canto petitorio final “Lucero hermoso, clavel dorado” con el que acaban estas tonadas.

*Y echando la ruedecilla
por encima del verde verdejo
si no tiene vino el jarro
que lo saquen del pellejo.*
(número 599)

Echaremos la redecilla
por encima del verde limón,
con el pico picaba la hoja,
con la hoja picaba la flor.
(número 560)

Cantos petitorios de aguinaldo

Inician esta selección dos de las canciones más características del desarrollo propio de los cantos de Reyes. Se trata de dos cantos petitorios compilados en la localidad de Mahamud que siempre se interpretan seguidos de los analizados previamente y que llevan el título “Alegría caballeros” (números 600 y 601 respectivamente). La diferencia entre ambos comienza con la sonoridad porque en el primer caso (número 600) ésta se fundamenta en un sistema melódico modal sobre La con el sexto y séptimo grados inestables y termina con un canto de aguinaldo específico añadido mientras que en el segundo caso (número 601) se asienta ya en la tonalidad menor, y concluye sin esa interpretación petitoria genérica.

Este recurso de finalizar los cantos de Reyes con un canto de aguinaldo específico permite entender en qué lugar se posicionan las siguientes tres piezas, que se conforman bajo esta concepción. La canción titulada como “Aguinaldo pedimos, señores” (número 603) es una variante de ese pequeño canto añadido en la numerada como 600.

Despedida

La última canción que integra los cantos de Reyes –“Allá va la despedida” (número 605)- no formaba parte del corpus propio de los cantos petitorios de Reyes por lo que no tiene ningún componente festivo navideño en el texto que nos afirme su ubicación en estas fechas. Realmente si hacemos una lectura atenta del desarrollo literario podemos afirmar que se trata de una despedida de los cantos rondeños que ya hemos visto en el apartado correspondiente.

Se encuentra situada en esta sección por la información otorgada por los informantes a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián, que afirmaron su interpretación como despedida de aguinaldos de Reyes en la localidad palentina de Villaviudas.

⁴¹⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Tórtoles de Esgueva (Burgos) el 3 de junio de 1993.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE NAVIDAD Y REYES

Aguinaldo, rechinaldo [BU/ined./03/06]

Pesadas de Burgos

$\text{♩} = 88$

A-gui - nal - do re - chi - nal - do la cam - pa - na tie ne un dien - te la bo-

ti - lla tie - ne dos el que no me dea - gui - nal - do ma - la suer - te le de Dios.

Aguinaldo, rechinaldo,
 la campana tiene un diente,
 la botilla tiene dos,
 el que no me dé aguinaldo
 mala suerte le dé Dios.

Esta casa es de palillos [SO/ined./03/22]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 80$

Es-ta ca-sa es de pa-li-llos yes-tá for-ma-da en el ai-re y por

e-so la lla-ma-mos ca-sa del se-ñor al-cal-de.

Esta casa es de palillos
y está formada en el aire
y por eso la llamamos
casa del Señor alcalde.

La vara' el señor Alcalde
no merece andar por suelo
porque el que no la respeta,
no respeta al Dios del Cielo.

Venga ya el señor cura [SO/MTCL/05/31]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 80$

Ven-ga ya el se-ñor cu-ra y los li-bros que le-yó que el dí-a que can-tó Mi-sa con Cris-to se des-po-só.

Venga ya el señor cura
y los libros que leyó
que el día que cantó Misa
con Cristo se desposó.

La casa del señor cura
bien se puede llamar cielo
porque en ella mora un ángel,
una estrella y un lucero.

Bien se puede llamar cielo
la casa del señor cura,
bien se puede llamar cielo
que de ella sale la luna.

La casa del señor cura
es muy noble y honrada
para dar limosna a un pobre
nunca se ha visto cerrada.

Allá va la despedida
la que echó Cristo en Belén,
quien nos ha juntado aquí,
nos junte en la Gloria, amén.

El vestido [SO/MTCL/05/32]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 87$



Con li - cen - cia de tus pa - dres te voy a ha - cer un ves - ti - do que na -
die te pon - ga - fal - ta ya tí te ven - ga cum - pli - do.

Con licencia de tus padres
te voy a hacer un vestido
que nadie te ponga falta
y a ti te venga cumplido.

Los pendientes que son dos
son finura del amor,
yo te los pondría bien
prenda de mi corazón.

La cruz que llevas al pecho
siempre va considerando
que significa el madero
donde Cristo fue clavado.

Ese jubón que te pones
para adorno de tu cuerpo
por eso te ha dado Dios
memoria y entendimiento.

Si te aprietas el justillo,
apriétale con amor,
acuérdate de aquel majo
que te ha apretado el cordón.

El pañuelo que te prendes
con encaje alrededor
los alfileres son flechas,
traspasan mi corazón.

El vestido de esta dama
figura una campana
muy redondito de abajo
de cintura muy delgada.

Detente lengua, detente
no prodigas tan aprisa
que te va dejando atrás
esa tu blanca camisa.

Las enaguas de esta dama
son de una tela muy fina
para adornar en su cuerpo
gasta la de muselina.

Las medias que usa esta dama
yo no sé de qué serán,
si serán de hilo estambre
o de seda regular.

Y las ligas de esta dama
yo se las quisiera ver
pero están un poco arriba
sin pecar no puede ser.

Los adornos del zapato
son de coral y muy fino,
y perdónenme, señores,
que aquí se acaba el vestido.

El rondador desesperado [SO/ined./03/21]

Peñalba de San Esteban

$\text{♩} = 208$

Sa - ba-di-llo por la tar - de ___ por tu puer-ta me pa - se - o do-min-
 go por la ma - ña - na ___ me pon-go en el ce-men - te - rio.

Sabadillo por la tarde
 por tu puerta me paseo,
 domingo por la mañana
 me pongo en el cementerio.

Por ver cómo vas a misa
 con ese gallardo cuerpo
 como vas entre las otras
 llevas tan lindo meneo.

Como vas entre las otras
 llevas tan lindo meneo,
 toda la gente te dice:
 -Bendígala Dios del Cielo.

A la entrada de la Iglesia
 entras con grande silencio,
 al tomar agua bendita
 sólo tomas con los dedos.

Al subir la Iglesia arriba
 procurando con tu asiento
 al hincarte de rodillas
 delante del Sacramento.

Dijiste: - Señor, te quedas
 solo con el pensamiento,
 al decir la confesión
 tres golpes diste de pecho.

Al alzar a ver a Dios
 te tengo en el pensamiento
 en la misa bien te vi
 en el sermón no me acuerdo.

Quise salir a buscarte
 pero no quería el pueblo,
 al decir "te misa est"
 me salgo de los primeros.

Bajo a hablar con tus amigas
 ya que contigo no puedo
 al tocar a mediodía
 yo comiera en un momento.

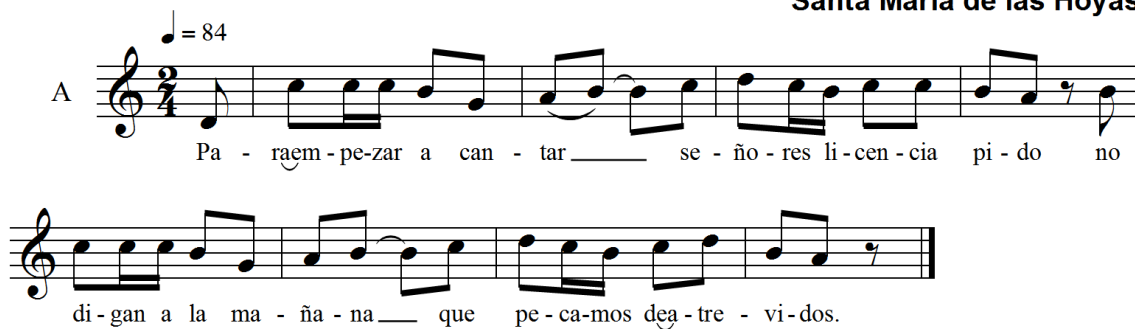
Al sentir el tamboril
 me salgo de los primeros
 tocando mis tarrañuelas
 tirando cuatro boleos.

Cantando cuatro joticas
 de las mejores de El Tiemblo,
 la una me mira el zapato,
 la otra me mira el sombrero.

La que me mira me mata
 la que no me mira quiero,
 la que yo siempre he querido
 no alza la vista del suelo.

Para empezar a cantar [SO/MTCL/07/22A]

Santa María de las Hoyas

A  $\text{♩} = 84$

Pa - ra em - pe - zar a can - tar _____ se - ño - res li - cen - cia pi - do no

di - gan a la ma - ña - na _____ que pe - ca - mos dea - tre - vi - dos.

Para empezar a cantar
señores licencia pido
no digan a la mañana
que pecamos de atrevidos.

Canta compañero, canta
a tu prima la doncella
que estás en obligación
de velar siempre por ella.

Si yo estoy de obligación
de velar siempre por ella
más obligado estás tú
que te has de casar con ella.

Campanas que vais al vuelo
y tenéis la voz delgada
despertad a esa doncella
que tiene presa la cama.

Tú que sabes que está en hondo
la cama de esta doncella
tú que sabes que está en hondo
señal que has dormido en ella.

Ni he dormido ni he pensado
ni pensaré de dormir
pero sé que se anda lejos
la cama del Serafín.

Trece días anduvieron
por una estrella guiados
hasta llegar a Belén
donde estaba el Soberano.

(...)
y con esta adiós, adiós
que mañana nos veremos

en misa si quiere Dios.

Las vacas de doña Juana [SO/MTCL/07/22B]

Santa María de las Hoyas

$\text{♩} = 92$

B

The musical score is written in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 92. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff shows the end of the piece with a double bar line. The lyrics are: 'Las va - cas de do - ña Jua - na to - das pa - cen en un rin - cón y el va - que - ro que las guar - da es - tá ju - gan - do al mo - jón.' The word 'jón.' is on a line below the third staff.

Las va - cas de do - ña Jua - na to - das pa - cen en un rin -
cón y el va - que - ro que las guar - da es - tá ju - gan - do al mo -
jón.

Las vacas de doña Juana
todas pacen en un rincón,
y el vaquero que las guarda
está jugando al mojón.

Pagará Pedro Vicente
por ser un desobediente
entre el culo y los calzones
delante de estos señores.

Esta noche es Nochebuena [BU/ined./02/22]

Castrillo de la Vega

$\text{♩} = 69$

Es-ta no-chees No-che - fue - na No-che - fue - na pa-ra mí_ quees-tá

la Vir-gen de par-to_ ya las do-ceha de pa - rir.

Esta noche es Nochebuena,
 Nochebuena para mí,
 que está la Virgen de parto
 y a las doce ha de parir.

Ha de parir un chiquillo
 blanco, rubio y encarnado
 que ha de ser mi pastorcillo,
 que ha de cuidar mis ganados.

Nochebuena [AV/ined./03/17]

Serranillos

$\text{♩} = 60$

No - che - fue - na fue - na fue - na ____ No - che - fue - na fue - na

bue - na ____ bue - na me la dio mi pa - dre fue - na me la dio mi pa - dre ____

em - pie - zo por el más chi - co ____ em - pie - zo por el más chi - co ____ ya - ca - bo por el más

gran - de ya - ca - bo por el más gran - de. ____ No - che - fue - na fue - na

bue - na ____ bue - na me la dio mi pa - dre. ____

Nochebuena, buena, buena,
buena me la dio mi padre,
empiezo por el más chico
y acabo por el más grande.

Zambombita, zambombita,
yo te tengo de romper,
que a la puerta de mi novia
no has querido tocar bien.

Yo tenía una zambomba
y me la rompió mi abuela,
ya no puedo tener
en mi casa cosa buena.

Sape resape [AV/ined./03/16]

Serranillos

$\text{♩} = 63$

Pó-bre-ci - to que está el ga - to que no se su-bea la ca -

ma que me a-ra - ña los ves-ti - dos y me en-su - cia la se-ra - na. Sa-pe re-

sa-pe re-sa - pe sa-pe que el ga-to me a-ra - ña. ___

Pobrecito que está el gato
que no se sube en la cama,
que me araña los vestidos
y me ensucia la serana.

*Sape resape, resape,
sape, que el gato me araña.*

Esta noche son los Reyes + Del Oriente a Persia salen

[PA/ined./04/12]

Rebanal de las Llantas

$\text{♩} = 100$

Es-ta no-che son los Re-yes se-gun-da fies-ta del a-ño en que

da-mas y ga-lanes al Rey pi-den a-gui-nal-do.

Esta noche son los Reyes,	segunda fiesta del año
en que damas y galanes	al Rey piden aguinaldo.
Yo se lo vengo a pedir	a este caballero honrado
que no me lo negará	si los Reyes yo le canto.
Del Oriente a Persia salen	tres Reyes con alegría,
van guiados de una estrella	que reluce noche y día,
esta estrella no es errante	ni tampoco estrella fija
que es el ángel que anunció	a los pastores la dicha.

Esta noche son los Reyes + Del Oriente a Persia salen

[PA/MTCL/03/35]

Vallespinoso de Cervera

$\text{♩} = 120$

Es - ta no - che son los Re-yes pri-me - ra fies - ta del a - ño

don-de da - mas y ga - la - nes al Rey pi - den a - gui - nal - do.

Esta noche son los Reyes	primera fiesta del año
donde damas y galanes	al Rey piden aguinaldo,
nosotras se lo pedimos	a este caballero honrado.
Del Oriente a Persia salen	tres Reyes con alegría

esta estrella no es errante	ni tampoco estrella fija,
que es el ángel que anunció	a los pastores la dicha
del nacimiento dichoso	de aquel divino, el Mesías.
Caminan los tres gustosos	y al llegar a Palestina
el uno le ofrece oro,	el otro le ofrece mirra,
el otro le ofrece incienso	que es una cosa divina.
El incienso como rey	de toda la jerarquía,
la mira como mortaja,	misterios que ellos querían.

Del Oriente a Persia salen [PA/ined./03/03]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 84$

Del O - rien - te a Per - sia sa - len, los Re - yes son, los Re - yes con a - le-

grí - a los Re - yes son.

Del Oriente a Persia salen,
van guiados de una estrella

los Reyes son, con alegría, los Reyes son
(...)

Del Oriente y Persia salen [PA/ined./03/25]

Acera de la Vega

$\text{♩} = 100$

Del O - rien - tey Per - sia sa - len tres Re - yes con a - le - grí - a les lla-

man por nom - bre Ma - gos de su gran fi - so - no - mí - a. _____

Del Oriente y Persia salen tres Reyes con alegría
 les llaman por nombre Magos de su gran fisonomía.
 Van guiados de una estrella luce de noche y de día,
 esta estrella no es errante ni cometa dividida,
 es el ángel que ha anunciado a los pastores la dicha,
 el nacimiento dichoso de aquel divino Mesías.

Con licencia del Señor [PA/ined./03/43B]

Villaviudas

$\text{♩} = 138$

B

Con li-cen-cia del Se - ñor y la del se-ñor Al - cal - de

y la del se-ñor Al - cal - de va-mos a can-tar los Re - yes

sin pe-dir per-mi - soa na - die sin pe-dir per-mi - soa na - die.

Con licencia del Señor
y la del señor Alcalde,
vamos a cantar los Reyes
sin pedir permiso a nadie.

Alegria caballeros [BU/ined./04/06A]

Mahamud

A

♩ = 76

A-le - grí-a, ca-ba - lle - ros no-ble fies-ta de los Re - yes con li-

cen-cia del se - ñor _____ y la del se-ñor al - cal - de.

Alegria caballeros noble fiesta de los Reyes
 con licencia del señor y la del señor alcalde.
 Vamos a cantar los Reyes sin hacer perjuicio a nadie,
 alegría caballeros noble fiesta de los Reyes.
 Los Reyes ya son venidos, los Reyes ya son mañana,
 la primer fiesta del año que se celebra en España,
 alegría caballeros noble fiesta de los Reyes.

Alegría, caballeros [BU/MTCL/08/09A]

Mahamud

♩ = 76

A

A-le - grí - a ca - ba - lle - ros, no - ble fies - ta de los Re - yes. LosRe-

yes ya son ve - ni - dos, los Re - yes ya son ma - ña - na, la pri - mer fies - ta del

a - ño que se ce - le - bra en Es - pa - ña. A - le - grí - a, ca - ba - lle - ros, no - ble

fies - ta de los Re - yes.

*Alegria, caballeros,
noble fiesta la de los Reyes.*

Los Reyes ya son venidos,
los Reyes ya son mañana,
la primer fiesta del año
que se celebra en España.

Alegria, caballeros...

Los pastores que supieron
que el Niño estaba en Belén
han dejado las ovejas
y han apretado a correr.

Alegria, caballeros...

¿Qué me quieres decir, Niño,
con ese dedo pinado?
me tienes de amar a juicio,
perdóname los pecados.

Los Reyes vienen [BU/ined./03/39]

Tórtoles de Esgueva

$\text{♩} = 76$

Con li - cen - cia del se - ñor _____ y la del se-ñor al -
cal - de va - mos a can - tar los Re - yes sin ha - cer per - jui - cio a
na - die. *Los Re - yes* vie - nen va - mos a ver có - mo leg - do - ran a - llá en Be -
lén y los pas - to - res lle - van un don al ver na - ci - do! Ni - ño de Dios al ver na -
ci - do! Ni - ño de Dios.

Con licencia del señor
y la del señor alcalde
vamos a cantar los Reyes
sin hacer perjuicio a nadie.

*Los Reyes vienen,
vamos a ver,
cómo le adoran
allá en Belén
y los pastores
llevan un don
al ver nacido
al Niño de Dios.*

Los Reyes ya son venidos,
los Reyes ya son mañana
la primer fiesta del año
que se celebra en España.

Echando la ruedecilla [PA/ined./03/34]

Villaviudas

$\text{♩} = 80$

Conper - mi - so del Se - ñor ___ y la del se-ñor Al - cal - de ___ vamos
a can-tar los Re - yes sin pe - dir per-mi-soa na - die. Ye - chan-do la rue-de -
ci - lla por en - ci - ma del ver - de ver - de - jo del ver - de ver - de - jo si no tie-ne vi-noel
ja - rro que lo sa - quen del pe - lle - jo.

Con permiso del Señor
y la del señor Alcalde
vamos a cantar los Reyes
sin pedir permiso a nadie.

*Y echando la ruedecilla
por encima del verde verdejo
si no tiene vino el jarro
que lo saquen del pellejo.*

La Virgen lava pañales
y los tienen en el romero,
se les bambolea el aire
hasta el portal de San Pedro.

Y echando la ruedecilla...

Lucero hermoso, clavel dorado + Aguinaldo pedimos
[BU/ined./04/06B]

Mahamud

$\text{♩} = 104$ CANTO PETITORIO FINAL

E - cha - re - mos la re - de - ci - lla — por en - ci - ma del ver - de li -
món con el pi - co pi - ca - ba la ho - ja — con la ho - ja pi - ca - ba la
flor. Lu - ce ro her - mo - sò — cla - vel do - ra - do — que me ex - tien - das el pa -
ñue - lo — que te e - cho los a - gui - nal - dos.

CORO (final)

A - gui - nal - do pe - di - mos se - ño - ra — pa - ra el Ni - ño que na - ció en Be -
lén, cho - ri - ci - llos y lon - ga - ni - ci - llos — yo - tras co - sas que son de co - mer.

Echaremos la redecilla
por encima del verde limón,
con el pico picaba la hoja,
con la hoja picaba la flor.

*Lucero hermoso,
clavel dorado
que me extiendas el pañuelo
que te echo los aguinaldos.*

*Aguinaldo pedimos, señora
para el Niño que nació en Belén
choricillos y longanicillos
y otras cosas que son de comer.*

Lucero hermoso, clavel dorado [BU/MTCL/08/09B]

Mahamud

$\text{♩} = 94$

B

E-cha - re-mos la re - de - ci - lla _____ por en - ci - ma del ver - de li - món; con el
pi - co pi - ca - ba la ho - ja _____ con la ho - ja pi - ca - ba la flor. Lu - ce ro her -
mo - so, _____ cla - vel do - ra - do, _____ que me ex - tien - das el pa - ñue - lo, _____ que
tee - cho los a - gui - nal dos.

Echaremos la redecilla
por encima del verde limón;
con el pico picaba la hoja,
con la hoja picaba la flor.

*Lucero hermoso, clavel dorado,
que me extiendas el pañuelo,
que te echo los aguinaldos.*

Aguinaldos pedimos, señores,
para el Niño que nace en Belén;
choricitos y longanicillas
y otras cosas que son de comer.

Lucero hermoso, clavel dorado...

A esta casa hemos llegado [BU/MTCL/02/16]

Población de Arriba

$\text{♩} = 100$

Aes-ta ca-sa he-mos lle - ga - do con in - ten-ción de can - tar — un
 te - nien-te yun al - fé - rez yun sar - gen-to ca - pi - tán.

A esta casa hemos llegado
 con intención de cantar
 un teniente y un alférez
 y un sargento capitán.

El teniente es mi hermano,
 el alférez mi cuñado,
 y el teniente capitán
 ha de ser mi enamorado.

Esta casa sí que es casa,
 estas sí que son paredes,
 aquí está el oro y la plata
 y la sal de las mujeres.

Aguinaldos pedimos señores [PA/ined./03/35]

Villaviudas

A-gui - nal-dos pe - di-mos se - ño-res___ pa' los ni - ños que na-cióen Be -

lén, que na-cióenBe - lén, cho-ri - ci-tos y lon-ga - ni - ci-tas___ yo-tra co-sa me-jor de co-

mer, me - jor de co - mer.

Aguinaldos pedimos señores
 pa' los niños que nació en Belén,
 choricitos y longanicitas
 y otra cosa mejor de comer.

Dainos l'aguinaldo [LE/MTCL/02/23]

Boisán

$\text{♩} = 63$

DeO - rien - te sa - len tres Re - yes to - dos tres en com - pa -
 ñí - a, ca - mi - nan pa - ra Be - len yu - naes - tre - lla que los
 guí - a Dai - nos laq - gui - nal - do se - ño - ra por Dios por el na - ci -
 mien - to del hi - jo de Dios, dai - nos laq - gui - nal - do si nos lohais de
 dar son las no - ches cor - tas te - ne - mos que en - trar.

De Oriente salen tres Reyes
 todos tres en compañía,
 caminan para Belén
 y una estrella que los guía.

*Dainos l'aguinaldo,
 Señora, por Dios,
 por el nacimiento
 del hijo de Dios,
 dainos l'aguinaldo
 si nos lo hais de dar
 son las noches cortas
 tenemos que entrar.*

Allá va la despedida [PA/ined./03/43A]

Villaviudas

A $\text{♩} = 144$

A - llá va la des-pe - di - da__ la que no hee - cha - doa nin - gu - na__ la que
no hee - cha - doa nin - gu - na__ que tus hi - jos y los mí - os
duer - man en la mis - ma cu - na__ duer - man en la mis - ma cu - na.

Allá va la despedida
la que no he echado a ninguna,
que tus hijos y los míos
duerman en la misma cuna.

Allá va la despedida
la que echó Cristo en el Soto,
la que no tenga marido
que se venga con nosotros.

Allá va la despedida
por encima una avellana,
ya no quiero cantar más
porque no me da la gana.

Allá va la despedida
la que echan los de Mucientes,
tengo una paja en el culo,
sácamela con los dientes.

7.2. SANTA ÁGUEDA

Su fiesta se celebra el cinco de febrero y es una de las santas más invocadas por las mujeres casadas porque a Santa Águeda le cortaron los pechos para hacerla renegar de su fe –en el siglo III- y se la venera como protectora de las madres lactantes.

Fraille Gil nos describe cómo “la costumbre de formar cofradías de mujeres casadas bajo la advocación de Santa Águeda encuentra su máxima expresión en la provincia de Zamora, donde éstas existen en casi todos los partidos judiciales salvo en Alcañices y la zona de Sanabria. Normalmente estas cofradías nombraban alcaldesas de cofradía el día 3 de febrero festividad de San Blas. Después de la misa las mujeres en animados grupos recorren las calles del pueblo, vestidas con sus trajes regionales, cantando y bailando al son de la gaita, tamboril, dulzaina y pandereta; después del refresco en casa de las mayordomas se celebra el baile público en la plaza del pueblo, al que sólo pueden salir las casadas o viudas, nunca las solteras y menos aún los mozos”⁴¹⁵

Este descriptivo costumbrista es lo que se podía observar en muchas localidades de otras provincias donde se complementaba o se combinaba con otros rituales como los recogidos en los testimonios derivados del trabajo de campo de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. Como muestra, adjuntamos el descriptivo que les concedió Pilar de los Mozos sobre el desarrollo festivo en la localidad soriana de Peñalba de San Esteban, quien aseguró que la fiesta se seguía celebrando con las mismas costumbres de hace años.

“Da comienzo esta fiesta con el repique de campanas el día anterior. Este mismo día iban las mujeres a cortar una viga -o chopo- que les daba el Ayuntamiento y que más tarde salía a subasta, para con ese dinero poder subvencionar la fiesta. El día de la fiesta, por la mañana, repicaban de nuevo las campanas durante largo rato para llamar a la gente a Misa, que es cantada por las mujeres del pueblo que van vestidas con el traje típico. La Alcaldesa va ataviada con la capa castellana, el bastón y una bolsa donde va metiendo el dinero que sacan las demás mujeres, que salen a pedir a los hombres del pueblo. También salen a la carretera a pedir a los forasteros. Terminada la Misa, sacan a la Santa en procesión, acompañada de la Cruz y el Estandarte. Después las mujeres celebraban una buena comida de hermandad en la plaza del pueblo. Hace muchos años esta comida consistía en un buen potaje de alubias y después pollo guisado. En la actualidad la comida consiste en una buena chuletada de cordero. Por la tarde las mujeres, que sufragaban todos los gastos de la fiesta, daban baile para todo el pueblo y como ese día mandaban ellas, tenían la opción de elegir pareja y sacarla a bailar”⁴¹⁶.

El día de la fiesta mandaban las mujeres –aunque dejaban preparada la comida el día anterior- y los hombres debían asumir labores como fregar los cacharros o lavar al río mientras las féminas se divertían en otros menesteres como jugar a los bolos o charlar entre ellas, cantar y bailar. Al ser un día tan especial se vestían con sus mejores galas⁴¹⁷ y, acompañadas del

⁴¹⁵ Fraille Gil, J.M. (1986). “Santa Águeda: descripción de una fiesta tradicional” en *Revista de Folklore* (número 62). Valladolid: Caja España, pp.43-48.

⁴¹⁶ Información obtenida de la grabación realizada en Peñalba de San Esteban (Soria) el 17 de marzo de 1993.

⁴¹⁷ En Aldea del Obispo (Salamanca) “las mujeres se vestían de charras con las sayas, los mantones, el mandil, sus joyas y los moños”. Información obtenida de la grabación realizada el 23 de octubre de 1991.

tamborilero, gaitero o dulzainero del pueblo –o, en caso de inexistencia se le contrataba⁴¹⁸- quien ambientaba la transición por las calles y permitía la celebración del baile. También en ese día se les concedía el derecho de poder pedir aguinaldo con el fin de la celebración de una comida de hermandad o para sufragar los gastos de la propia celebración.

Estas generalizaciones podían sufrir modificaciones más o menos relevantes, como sucedía en el pueblo donde se recogió el único canto vinculado a esta celebración –Ahedo del Butrón- donde eran los mozos los que iban cantando y pidiendo la limosna de Santa Águeda y con lo que sacaban hacían una comida, sin mozas. Mataban tres “borras”⁴¹⁹ y las comían guisadas, pero los sesos se los daban al señor cura, que les hacía una misa⁴²⁰. La pieza compilada “Tenemos un burro” (número 606) es un canto petitorio para conseguir viandas con las que luego poder juntarse a merendar.

Se mueve en una sonoridad modal sobre Mi con el tercer grado inestable y un ámbito de séptica y estructuralmente se forma siguiendo unos patrones melódicos y rítmicos repetitivos y monótonos.

En el desarrollo literario de este canto de aguinaldo se van sucediendo las peticiones e, incluso, se nombra a personas concretas para hacer más efectiva la pedida:

Tenemos un burro cargado de aceite
pa’ freír los huevos que nos dé la gente.
Si nos dan un huevo en la mano le llevo
y si nos dan dos pues mucho mejor,
tres ya no “pidemos” por ser exigentes,
el que mucho pide nada da la gente.
La señora Alicia que eche mano al arca
y nos dé los huevos de la polla blanca.
La señora Nuncia ha dado buena ración,
este año no es menos, matado buen “lichón”.

Es curioso que el único caso registrado vinculado a la fiesta de las mujeres lo interpreten los hombres, pero no es el único caso porque ocurría lo mismo en Puentearenas⁴²¹ donde los mozos pedían aguinaldos para invitar después a las mozas a comer alubias y una oveja o un cabrito. En este caso por lo menos tenían la deferencia de invitar a las féminas el día de su patrona, Santa Águeda.

⁴¹⁸ En la localidad zamorana de Fresno de la Ribera acudía, por Águedas, un dulzainero de Algodre, apodado el “Tío Cabrita”. Información obtenida de la grabación realizada el 9 de junio de 1993.

⁴¹⁹ En Ahedo del Butrón a las corderas se les llamaba “borras”.

⁴²⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Ahedo del Butrón (Burgos) el 10 de octubre de 1991.

⁴²¹ Información obtenida de la grabación realizada en Puentearenas (Burgos) el 29 de abril de 1992.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS EN LA FIESTA DE
SANTA ÁGUEDA.

Tenemos un burro [BU/ined./02/35]

Ahedo del Butrón

$\text{♩} = 60$

Te-ne-mos un bu- rro___ car-ga-do dea- cei- te___ car-ga-do dea-
cei- te pa' fre-ir los hue- vos___ quenos dé la gen- te___ quenos dé la gen-te.

Tenemos un burro cargado de aceite
 pa' freír los huevos que nos dé la gente.
 Si nos dan un huevo en la mano le llevo
 y si nos dan dos pues mucho mejor,
 tres ya no "pidemos" por ser exigentes,
 el que mucho pide nada da la gente.
 La señora Alicia que eche mano al arca
 y nos dé los huevos de la polla blanca.
 La señora Nuncia ha dado buena ración,
 este año no es menos, matado buen "lichón".

7.3. CARNAVAL

Todas las fiestas son fuentes de identidad de un determinado colectivo que suelen tener un componente ritual anexo. Los carnavales, como fiestas que son, también forman parte de las tradiciones y costumbres que un grupo étnico asume como propio. Sin querer entrar en búsquedas remotas sobre los orígenes nos centraremos en su ubicación dentro del ciclo anual.

Prat i Carós nos describe cómo “la situación estratégica del Carnaval dentro de la rueda de las fiestas (finalización del invierno/inicio de la primavera; período puente entre los grandes ciclos de Navidad y Pascua) le confirió, desde sus inicios, un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica del tiempo en la que éste se medía de acuerdo con los ritmos o biorritmos del mundo vegetal, animal y humano”⁴²². Pero este momento no sólo era el eje estructurador de dos épocas estacionales sino que formaba parte, por un lado, de la culminación de aquellas fiestas de invierno que comenzaban a llevarse a cabo desde Navidad, como ya hemos dejado notado, y por otro lado, otorgaba un momento de liberación humana antes de la llegada de la Pascua.

En esta celebración carnavalesca se llevaban a cabo “una serie de actos propios que se practicaban por la mayor parte de los lugares, como la subversión del orden, las muestras desenfundadas de alegría, la persecución y muerte de animales (y en esta diversión un tanto cruel los pobres gallos llevan la voz cantante(...)), los disfraces, el manteamiento del pelele, las críticas a personajes y sucesos expresadas en versos y canciones, los disfraces de inversión de sexos, las mascaradas, las comidas orgiásticas, así como algunas otras prácticas más localizadas y menos extendidas”⁴²³. La mayoría de estas acciones llevaban un acompañamiento musical que engrandecía aún más, si cabe, el ambiente festivo.

Hoy en día siguen persistiendo muchas manifestaciones tradicionales y costumbristas de estos rituales mantenedores de la cohesión comunitaria, pero poco a poco se van olvidando estos valores de identidad en favor del cambio que otorgan las manifestaciones turísticas al mundo rural.

Bajo las concepciones expuestas se va a seguir una clasificación para los cantos recopilados por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián basada en la misma tipología que usamos para la agrupación de los cantos de trabajo, al fraccionarlos en cantos propios de Carnaval y cantos que se interpretan durante la celebración del momento festivo pero que no tienen ninguna vinculación específica con el mismo.

7.3.1. Cantos de Carnaval

Cantos petitorios

En estas fiestas podemos encontrar cantos petitorios de los niños –sobre todo vinculados a la fiesta del Gallo- y de los quintos, cuya participación era variable dependiendo de las localidades. Los tres casos colectados que tienen esta funcionalidad intrínseca pertenecen al

⁴²² Prat i Carós, J. (1993) “El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas” en *Revista Temas de Antropología Aragonesa número 4*. Huesca: Instituto Aragonés de Antropología, pp.278-295.

⁴²³ Manzano, M. (2003c). *Op. Cit.*, p.153.

repertorio de San Leonardo de Yagüe pero la pieza “Somos de Santo Tomás” (número 609) será tratada en la fiesta del Gallo al ser esa la contextualización de su interpretación.

Los niños de esta localidad soriana cantaban “Las cuarentenas” (número 607) el jueves y viernes previos a la festividad de Carnaval y con los dones otorgados hacían una merienda. En el texto de la tonada se puede comprobar la vinculación con el modelo de cuarentena que ha pervivido por la tradición sefardita y que consistía en que las madres recién paridas debían mantenerse en casa siete semanas si nacía niño o tres si era niña.

A las cuarentenas santas y buenas,
tengan ustedes la enhorabuena
mozos robustos, pálidas doncellas,
que ya llegó el tiempo de hacer penitencia,
en aquel castillo hay un niño
recién nacido
en aquel palacio hay un Ignacio.
A la Vera Cruz, amén Jesús.

También era el momento de asumir roles de diferentes personajes que ejercían funciones específicas. Así, los niños se organizaban en grupos y cada uno de ellos debía nombrar a un Rey que era el niño más mayor de cada agrupación. Los Reyes debían elegir a un Bandera –era el mayor en edad de los que quedaban- y a un Cestero que llevaba los huevos. También seleccionaban a un Tesorero y dos Paletas y los demás eran soldados. Los Reyes eran quien tomaban la decisión de a quién se le pegaba con la paleta. Cuando algún vecino no quería dar aguinaldo cantaban “La cabra” como venganza y lo repetían muchas veces hasta hartar al vecino roñoso⁴²⁴. Este último canto petitorio es “La zambomba tiene un diente” (número 608) donde “La cabra” se muestra y hace gala de su presencia -tras la entonación de la primera cuarteta octosilábica- de la siguiente manera:

Cabra sarnosa,
que no nos distes cosas,
cabra pelada
que no nos distes nada,
que no os dejen parar
ni las pulgas ni los chinches.

Centrándonos en la música sobre la que se forman estos cantos podemos ver que en estas retahílas infantiles prevalecen ciertos rasgos vetustos como la estructura arquetípica protomelódica sobre la que se desarrolla “Las cuarentenas” (número 607) o la sonoridad modal sobre Do en la que se basa “La zambomba tiene un diente” (número 608).

La fiesta del Gallo

Son varios los núcleos rurales castellano-leoneses que han manifestado –gracias a las informaciones obtenidas en trabajo de campo por los recopiladores- la celebración de esta tradición tan cruenta. De todos los testimonios consideramos que el transmitido por Constancio Díez de la localidad de Mecerreyes es el más detallado para un mejor entendimiento de esta costumbre:

⁴²⁴ Información obtenida de la grabación realizada en San Leonardo de Yagüe (Soria) el 17 de marzo de 1993.

“En Mecerreyes se corría siempre el Gallo el domingo de Carnaval, y ahora se hace el sábado siguiente al primero de marzo. Se coge un gallo y se ata en una rueca que lleva el mozo más joven, vestido de “Rey”. El mozo más “suelto” se viste de “Zarramaco” con un blusón y unos cintos con campanillas y campanillos y lleva en la mano derecha una “tarrañuela”⁴²⁵. También lleva la cara tapada con una careta y baila alrededor del gallo. Cuando la música cambia de estrofa, la gente para de cantar, y es el momento en el que se puede entrar a por el gallo, mientras suena sola la música. El “Zarramaco” debe intentar que no lo roben y tiene que perseguir al ladrón, a quien puede golpear con la “tarrañuela”.

Solían cantar la siguiente copla alusiva:

El que entre a por el gallo
de limpio va a sacar
un palo con una estaca
y no puede reclamar.

El “Rey” debe llevar la rueca con el gallo en alto y cogida floja, sin apretar, para que se la puedan llevar fácilmente. El “Zarramaco” tiene que volver siempre con el gallo, aunque tuviera que dar dos vueltas al pueblo. Si golpea con la “tarrañuela” al que ha robado el gallo, el mozo tiene que soltarlo. Ya se han dado algunas palizas a reticentes que no querían soltar la pieza.

Al final se subasta el gallo, esté vivo o muerto, y lo que se saque es para la juventud. Antes no se subastaba más que la cresta del gallo⁴²⁶ y lo demás se comía el día del Entierro de la Sardina. El que se quedaba en la subasta con la cresta se la tenía que regalar a alguna moza y así, esa se convertía en su novia para todos los días del Carnaval⁴²⁷.

Parece ser –según atestiguan los informantes- que en Mecerreyes se prohibió celebrar la fiesta del gallo a partir del inicio de la Guerra Civil hasta que volvieron los soldados del frente. Años más tarde, con el éxodo rural, se volvió a perder la tradición hasta que a finales de los años setenta se retomó. En otras localidades cercanas como Salas de los Infantes⁴²⁸ se prohibió celebrar esta costumbre con animales vivos -tras el pago de una multa- y ahora lo hacen con un muñeco⁴²⁹.

- “Somos de Santo Tomás” (número 609)

Aunque se trata de un canto petitorio que cumple las mismas finalidades que los dos descritos previamente debemos insertarle aquí porque se cantaba en la fiesta del Gallo. Si hacemos una

⁴²⁵ Denominan “tarrañuela” a un palo de sauce al que se le hacían cuatro cortes y se ataba con un hilo de cáñamo por dos partes. Si este palo se golpea suena como las castañuelas.

⁴²⁶ Este gallo sin cresta ya aparecía en el desarrollo literario del canto petitorio “Somos de Santo Tomás” (número 609).

⁴²⁷ Información obtenida de una entrevista realizada por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián a Constancio Díez en Mecerreyes el 3 de marzo de 1994 que no fue utilizada para ningún programa de radio al no interpretarse ninguna tonada.

⁴²⁸ Localidad que dista treinta y tres kilómetros de Mecerreyes.

⁴²⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

lectura detallada del texto se pueden entrever muchos de los elementos que ya han sido descritos en el testimonio de Constancio Díez como “el gallo sin cresta”, el “Rey” o el corte de cabeza del pobre animal.

De Francia de Francia vengo
de Francia para Toledo
me han salido los ladrones,
me han robado todo el dinero,
lo poco que me han dejado
lo he echado en un gallo negro,
el gallo no tiene cresta,
sólo que se está muriendo.
Acudan aquí señores
a este pobrecito enfermo
que le duele la garganta
de comer cebada ajena
de los niños de la escuela,
por eso manda el Rey
que le corten la cabeza.

▪ “La muerte del gallo”⁴³⁰ (número 610)

La única tonada no petitoria que conservamos de esta tradición fue recogida en Salas de los Infantes y hemos de aclarar que “el Gallo” de esta localidad burgalesa se cantaba en noviembre –el día de Santa Cecilia- pero le incluimos en este apartado porque Carnavales era la fecha más propicia para su interpretación en la mayoría de las localidades de Castilla y León donde se celebraban.

En Salas se ponía el gallo atado en lo alto de un palo y los mozos -con los ojos vendados y un palo en la mano, situados a unos veinte metros- se daban tres vueltas, andaban unos veinte pasos y tenían tres oportunidades para matar al gallo. Mientras uno estaba intentando matar al gallo, el resto de mozos y mozas cantaban la segunda estrofa de la tonada transcrita⁴³¹ que dice así:

Yo soy Leonor González⁴³²,
la de las pantorras gordas,
vengo a matar este gallo
porque me chuspa las pollas.

Las coplas restantes cantadas –primera y tercera- están relacionadas con la propia celebración de la fiesta:

Gallo, gallo escarbador,
que escarbas trigo y leguiña
y aquí has de morir, traidor,
el día Santa Cecilia.

⁴³⁰ También se conoce esta canción como “El Gallo de Santa Cecilia”.

⁴³¹ Información obtenida de la grabación realizada en Salas de los Infantes (Burgos) el 3 de marzo de 1994.

⁴³² O el nombre de la persona a la que correspondiera en ese momento.

Gallo, gallo escarbador
que escarbas trigo y centeno,
aquí has de morir, traidor,
por ser el niño del pueblo.

Estos textos alusivos a la muerte del gallo –organizados en cuartetos octosilábicos y estructura simple- se entonan en una modalidad diatónica sobre Mi con un ámbito de sexta.

El pelele

Las canciones para mantear al pelele se recogen con frecuencia en las compilaciones castellano-leonesas, de hecho García Matos ya atestigua el grado de popularidad de esta costumbre carnavalesca en estas tierras a mediados del siglo XX⁴³³ aunque Francisco de Goya ya mostró al mundo esta tradición carnavalesca a finales del siglo XVIII con su cuadro “El pelele”.

Esta acción de zarandear al muñeco de paja o de trapo por parte de las mujeres a modo de chanza siempre se veía reforzada por cantos que ambientaban el momento y servían como apoyo rítmico a los ademanes y gestos que formaban parte de la representación.

En las grabaciones de campo se recogieron dos tonadas adscritas a este momento carnavalesco en el núcleo rural de Quintana del Pidio con un título muy semejante: “Al pobre pelele” (número 611) y “El pobre pelele” (número 612). Si nos centramos en la contextualización poética podemos comprobar cómo en ambas se alude a la figura del pelele pero en el perteneciente a la pieza “El pobre pelele” (número 612) se puede percibir una connotación sexual relacionada con la potencia de los hombres donde dice:

El pobre pelele
dice que está malo,
porque lo que tiene
lo tiene arrugado,
su padre le quiere,
su madre también,
todos le queremos,
y arriba con él.
(número 612)

Otras disimilitudes entre ambas tonadas se producen en el entorno sonoro en el que cada una se mueve siendo la modalidad sobre Do el enclave de la primera (número 611) y la tonalidad mayor el de la segunda (número 612).

Comparsas de carnavales

Si recurrimos al Diccionario de la Real Academia Española para ver las acepciones otorgadas al término “comparsa” la segunda dictamina que se trata de un “grupo de personas que, vestidas de la misma manera, participan en carnaval o en otras fiestas”⁴³⁴. Aplicando esta concepción al

⁴³³ García Matos, M. (1951). *Cancionero popular de la provincia de Madrid, Vol. I*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología, pp.XVIII y ss.

⁴³⁴ *Real Academia Española*. (2012). *Comparsa*. Diccionario de la lengua española (22ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=comparsa>.

entorno rural los propios informantes siempre añaden una contextualización musical aclarando que en estas comparsas grupales carnavalesas siempre se entonan cantos en los que las críticas a personajes y sucesos son expresadas en sus versos.

- “Tenemos unos maestros” (número 613)

Melódicamente este canto es una *contrafacta* de la tonada de Reyes “Echando la ruedecilla” (número 599) compilada en la misma localidad de Villaviudas. Con esa línea musical preexistente algún vecino inventaría este nuevo texto dirigido a los maestros:

Tenemos unos maestros
la cosa más deliciosa
puestos en una romana
no pesarán ni dos onzas.

- “La comparsa de la Unión” (número 614)

En este caso, para la nomenclatura de “comparsa” que se muestra en el desarrollo literario de esta tonada se usa la acepción detallada del Diccionario de la RAE al describir una agrupación de personas que llegan al pueblo de Villaviudas a vivir los carnavales locales:

La comparsa de la Unión
ha acabado de llegar
al pueblo de Villaviudas
a pasar el Carnaval.

Coplas y bailes alusivos a estas fiestas

En esta sección se van a integrar aquellos cantos de carnaval en cuyos textos se presenta alguna alusión al momento festivo carnavalesco.

- Coplas de Carnaval de Cebreros (números 615 al 617)

Vamos a agrupar las tres coplas que se cantan en Cebreros porque se interpretan seguidas, tipo *suite*⁴³⁵, con un breve interludio de percusión entre ellas. Se acompañaban de triángulos y botellas de anís y cantaban hombres y mujeres a la vez.

En la pieza que abre este grupo –“Eche usted, morena” (número 615)- tenemos otro caso de *contrafacta* porque se acopla un texto carnavalesco a la jota número 44 que conlleva la misma titulación. Mostramos una comparativa de ambas tonadas, en lo que al texto se refiere, para un mejor entendimiento de la improvisación y adaptación literaria de la que hacen uso los intérpretes tradicionales.

Carnavales, Carnavales,
cuánto tardáis en venir
para ver a los borrachos
de la taberna salir.

Viene gente de la radio
“invitaos” por la rondalla,
si no pagas una ronda
esta gente no se calla.

⁴³⁵ La estructura seguida para la interpretación –teniendo en cuenta que cada una de las tonadas se reconocen como A, B y C siguiendo el orden establecido en la numeración propuesta- es la siguiente: A B C B A A B A B B.

*Eche usted, morena,
morena, eche usted,
eche usted, morena,
hojas de laurel.*

(número 615)

*Y eche usted, morena,
morena, eche usted,
eche usted, morena,
y hojas de laurel.*

(número 44)

Desde el punto de vista melódico las tres tonadas comparten la sonoridad modal siendo el modo de Mi cromatizado el aplicado en las dos primeras –con el segundo y tercer grados inestables y un ámbito de sexta en la precedente y con el tercer grado cromatizado y una amplitud sonora de novena⁴³⁶ en la consecuente-, y el de La –con el tercero y el sexto grados inestables y un ámbito de sexta- en la final.

En los textos de las coplas es donde se puede apreciar la alusión a la fiesta de Carnaval predicha, pero en la tonada “Ay, Corales” (número 617) no se canta ninguna estrofa vinculada a esta festividad muy posiblemente porque sólo se interpretó una:

Carnavales, Carnavales,
cuánto tardáis en venir
para ver a los borrachos
de la taberna salir.

(número 615)

Buenos carnavalillos
va a haber un gallo
con la Tía Patachula
y el Tío Cayayo.

(número 616)

- Jota de Carnaval (número 618)

Esta tonada bailable se acompaña por una rondalla, se interpreta en una sonoridad tonal menor y la cantan los hombres de Naval Moral de la Sierra. Si nos centramos en el componente textual de la misma debemos pararnos en la titulación expuesta: “Mi madre y mi madre / Algún día mocito / A tu madre la meto / Tienes todos los vicios / A tu madre le llaman / Cómo quieres que te olvide “. Siguiendo las premisas establecidas en la Introducción de esta investigación sobre los criterios a seguir para poner los títulos de las tonadas, cuando se trataba de estructuras compuestas se utilizaba como tal el primer verso del estribillo. En este caso son seis los estribillos “de recambio” cantados en esta tonada. Este hecho es un caso peculiar dentro de la tradición musical en la que estamos inmersos. Se produce, sobre todo y como hemos podido comprobar en ocasiones previas, en las piezas de la zona de la sierra abulense que llevan una rondalla como acompañamiento. Es muy posible que la justificación de este hecho radique en que cada estrofa tenga un estribillo asignado en esta zona.

Desde el punto de vista textual también se reconoce una copla donde el rito festivo está presente:

Carnavales, carnavales,
cuándo debéis de venir
para ver a los borrachos
de la taberna salir.

⁴³⁶ Este ámbito de novena no es propio de las sonoridades modales. Lo que sucede es que en la estrofa parece encontrarse la pieza en una tonalidad menor pero en el estribillo se asienta y resuelve en la modalidad. Ya hemos visto más casos de estas mixturas sonoras que se producen por el contexto sonoro que los intérpretes tienen en la cabeza.

7.3.2. Cantos durante el Carnaval

Estos cantos ambientaban el momento festivo pero no presentaban ninguna vinculación con la fiesta de Carnaval. Sobre todo se interpretaban canciones de entretenimiento y pasatiempo y géneros bailables propios del repertorio habitual de cada pueblo. Ante estas premisas debemos acudir de nuevo a los testimonios de los informantes para poder aseverar que se cantaban en esta festividad.

Entre las seis tonadas que integran este último bloque de Carnaval descubrimos dos jotas – “Hoja de laurel, hoja de limón” (número 619) y “Ya voy entrando en tu calle” (número 624)- compiladas en la provincia de Ávila. La primera es entonada por un grupo de mujeres y se asienta en una sonoridad modal sobre Mi con el segundo y tercer grados inestables sobre un ámbito melódico de sexta, mientras que la segunda es acompañada por una rondalla, que hace que su base sonora sea la tonalidad mayor –acabando en una semicadencia en la dominante-. Su estructura también difiere siendo la compuesta con estribillo la que se emplea en “Hoja de laurel, hoja de limón” y la especial “de estilo” aragonesa⁴³⁷ aunque con una pequeña variabilidad sobre el desarrollo más característico de la misma. La serie poética que sigue esta tonada es: b a b c d c d, repitiendo los dos últimos incisos textuales en vez de retomar el cuarto y finalizar con el primero.

Las cuatro canciones restantes son cantos de diversión o pasatiempo que formaban parte del repertorio de Carnaval en las localidades donde fueron recogidas. Así, Julia Sánchez – panderetera de Neila- informó a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián que “el día de Carnaval sólo se cantaba “Saca las mulas, Pedro”⁴³⁸ y los vecinos de Serranillos aseguraron que tenían cuarenta y dos canciones propias del repertorio carnavalesco⁴³⁹.

De la tonada “Saca las mulas, Pedro” tan característica de los carnavales de Neila contamos con una segunda versión recogida en Naval Moral de la Sierra (números 620 y 621). No se puede identificar entre ellas el mismo tipo melódico ni la misma sonoridad –modo de La y modo de Do respectivamente- ni la misma estructura de desarrollo melódico por lo que no podemos tratarlas de variantes.

Para finalizar resta decir que “Apúnteme usted” (número 622) es una canción enumerativa y muy repetitiva –tipo *ostinato*- desde el punto de vista melódico que se desarrolla en una estructura compuesta con coplas cuya mensura poética es la cuarteta hexasilábica, y la pieza “Ay, Bartolo” (número 623) se mueve en una sonoridad tonal mayor bajo la misma formulación estructural de estrofas –en cuartetas octosilábicas- y estribillo que su predecesora.

⁴³⁷ Esta estructura ya fue estudiada en el capítulo cuarto de esta investigación, cuando tratamos las jotas que se formaban bajo la interpretación de los versos siguiendo la siguiente serie: b a b c d d a.

⁴³⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Neila (Burgos) el 14 de enero de 1987.

⁴³⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Serranillos (Ávila) el 18 de mayo de 1994.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE CARNAVAL

Las cuarentenas [SO/MTCL/01/31A]

San Leonardo de Yagüe

$\text{♩} = 87$

A

A las cua-ren - te - nas san - tas y bue-nas ten-gan us - te - des laen - ho-ra-
bue-na, mo-zos ro - bus-tos, pá-li-dasdon - ce - llas, que ya lle-góel tiem - po deha-
cer pe-ni - ten-cia, en a-quel cas - ti - llo hay un ni - ño re - cién na - ci - do
en a-quel pa - la - cio hay un Ig - na - cio. A la Ve-ra Cruz, a - mén Je - sús.

A las cuarentenas santas y buenas,
tengan ustedes la enhorabuena
mozos robustos, pálidas doncellas,
que ya llegó el tiempo de hacer penitencia,
en aquel castillo hay un niño
recién nacido
en aquel palacio hay un Ignacio.
A la Vera Cruz, amén Jesús.

La zambomba tiene un diente [SO/MTCL/01/31B]

San Leonardo de Yagüe

$\text{♩} = 116$

B

La zam - bom - ba tie - ne un dien - te y la muer - te tie - ne nue - ve, el que
no quie - ra dar na - da que el de - mo - nio se lo lle - ve. — Ca - bra sar - no sa, que
no nos dis - tes co - sas, ca - bra pe - la - da que no nos dis - tes na - da, que
no os de - jen pa - rar ni las pul - gas ni los chin - ches.

La zambomba tiene un diente
y la muerte tiene nueve,
el que no quiera dar nada
que el demonio se lo lleve.

Cabra sarnosa,
que no nos distes cosas,
cabra pelada
que no nos distes nada,
que no os dejen parar
ni las pulgas ni los chinchés.

Somos de Santo Tomás [SO/ined./03/38]

San Leonardo de Yagüe

$\text{♩} = 80$

De Fran - cia de Fran - cia ven - go, de Fran - cia pa - ra__ To -
 le - do mehan sa - li - do los__ la - dro - nes mehan ro - ba - do to - do el di - ne - ro lo po -
 co que mehan de - ja - do loe - cha - do en un ga - llo ne - gro el ga - llo no tie - ne
 cres - ta só - lo que se es - tá__ mu - rien - do a - cu - dan a - quí se - ño - res a es - te
 po - bre - ci - to en - fer - mo que le due - le la__ gar - gan - ta de co - mer ce - ba__ daa -
 $\text{♩} = 144$
 je - na de los ni - ños de__ la es - cue - la, por e - so man - da el Rey que le
 cor - ten la ca - be - za.

De Francia de Francia vengo
 de Francia para Toledo
 me han salido los ladrones,
 me han robado todo el dinero,
 lo poco que me han dejado
 lo he echado en un gallo negro,
 el gallo no tiene cresta,
 sólo que se está muriendo.
 Acudan aquí señores
 a este pobrecito enfermo
 que le duele la garganta
 de comer cebada ajena
 de los niños de la escuela,
 por eso manda el Rey
 que le corten la cabeza.

La muerte del gallo [BU/MTCL/05/12]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 96$

Ga-llo, ga-llo es-car-ba - dor que es-car - bas tri-goy le - gui-ña__

ya-quí has de mo-rir trai - dor__ el dí - a San-ta Ce - ci - lia.__

Gallo, gallo escarbador,
que escarbas trigo y leguina
y aquí has de morir, traidor,
el día Santa Cecilia.

Yo soy Leonor González,
la de las pantorras gordas,
vengo a matar este gallo
porque me chuspa las pollas.

Gallo, gallo escarbador
que escarbas trigo y centeno,
aquí has de morir, traidor,
por ser el niño del pueblo.

Al pobre pelele [BU/ined./02/40A]

Quintana del Pidio

A

♩ = 104

Al po-bre pe - le - le su ma-dre le quie-re su pa-dre tam-bién, to-dos le que-
re-mos, ja - rri - ba con él!

Al pobre pelele
su madre le quiere,
su padre también,
todos le queremos,
¡arriba con él!

El pobre pelele [BU/ined./02/40B]

Quintana del Pidio

$\text{♩} = 116$

B

Co-mo es Car-na - val co - ge ni-ña el pe - le - le__ có - ge - lo que se va, no
se va,__ no que en la man - ta es - tá, mia - man - te es ma - ri - ne - ro__ ven -
drá lo co - ge - - rá. El po - bre pe - le - le di - ce que es - tá ma - lo por - que lo que
tie - ne lo tie - ne a - rru - ga - do su pa - dre le quie - re su ma - dre tam - bién to - dos le que -
re - mos ya - rri - ba con él.__

Como es Carnaval
coge niña el pelele,
cógelo, que se va,
no se va,
que en la manta está,
mi amante es marinero,
vendrá y lo cogerá.

El pobre pelele
dice que está malo,
porque lo que tiene
lo tiene arrugado,
su padre le quiere,
su madre también,
todos le queremos,
y arriba con él.

Tenemos unos maestros [PA/ined./03/41B]

Villaviudas

♩ = 80

B

Te-ne - mos u - nos ma - es - tros la co - sa más de - li - cio - sa ___

— puestos en u - na ro - ma - na no pe - sa - rán ni dos on - zas. —

Tenemos unos maestros
 la cosa más deliciosa
 puestos en una romana
 no pesarán ni dos onzas.

La Comparsa de la Unión [PA/ined./03/41A]

Villaviudas

$\text{♩} = 176$

A

La Com-par - sa de laU - nión haa - ca - ba - do de lle - gar

al pue - blo de vi - lla - viu - das a pa - sar el Car - na - val.

La comparsa de la Unión
 ha acabado de llegar
 al pueblo de Villaviudas
 a pasar el Carnaval.

Eche usted, morena [AV/ined./03/06A]

Cebreros

A

♩. = 69

Car - na - va - les Car - na - va - les _____ cuán - to tar - dáis en ve - nir _____

pa - ra ver a los bo - rra - chos _____ de la ta - ber - na sa - lir. — *E - cheys - ted, mo -*

re - na, mo - re - na e - cheys - ted, e - cheys - ted mo - re - na, ho - jas de lau - rel. _____

Carnavales, Carnavales,
cuánto tardáis en venir
para ver a los borrachos
de la taberna salir.

*Eche usted, morena,
morena, eche usted,
eche usted, morena,
hojas de laurel.*

Una vez que te quise
tu padre lo supió,
como tenía el genio así,
todo lo descompusió.

*Dime, morenita,
si podré llegar
en un cuarto de hora
a Navalperal.*

De Navalperal, bonito,
y en el Hoyo piñonero,
y un poquito más abajo,
los (...) de Cebreros.

*La Tía Julianilla,
la de la estación,
la Tía Julianilla
se los despojó.*

Salen unos, salen dos,
salen tres y salen cuatro,
pero no sale mi novio
que es el rey de los borrachos.

*Demonio la perra
de la Tía Isabel,
demonio la perra
que me ha querío morder.*

Que se va [AV/ined./03/06B]

Cebberos

$\text{♩} = 66$

B

U - na sar-tén yun ca - zo yun can-di - lo - te__ yun can-di - lo - te ____

pa - ra cuan-do me ca - se ya ten-goel do - te.__ *Que se va Po-rro-si-llogl mo -*

li - no, que se va y nohapro - ba-dogel vi - no.____

Una sartén y un cazo
y un candilote,
para cuando me case,
ya tengo el dote.

*Si te animas
a los carnavales,
para lo que vas
a los corrales.*

*Que se va
Porrosillo al molino,
que se va
y no ha probado el vino.*

Una vieja fregando
dijo a un puchero:
¡ojalá te volvieras
mozo soltero!

Buenos carnavales,
va a haber un gallo
con la Tía Patachula
y el Tío Cayayo.

(1) Y el puchero la dijo
con disimulo:
- Anda, cállate, guarra
y friégame el culo.

*Si te llevo
a la romería
ponme cacho
o tu padre me avía.*

*Si te buscan
estos rondadores
no lo pienses,
dalos tus amores.*

Anda, dile a tu madre
que te empapele,
que a las empapeladas
nadie las quiere.

*Si te atreves,
vete a los narjales
pa echar juntos
unos jornales.*

Por la calle abajito
va la Tía Leja
arrascándose el culo
con una teja.

(1) Canta dos cuartetos seguidos

Ay, Corales [AV/ined./03/06C]

Cebberos

$\text{♩} = 66$

¿De qué le sir-ve al Co - ra - les te-ner va - cas y no - vi - llos? —
 si los tie - nes que ven - der pa - ra sa - lir de pre - si - dio. Ay Co -
 ra - les, Co - ra - les, Co - ra - les, có - mo te di - vier - tes en los tri - bu - na - les. —

¿De qué le sirve al Corales
 tener vacas y novillos?
 si los tienes que vender
 para salir de presidio.

*Ay, Corales,
 Corales, Corales,
 cómo te diviertes
 en los tribunales.*

**Mi padre y mi madre / Algún día mocito / A tu madre la meto /
Tienes todos los vicios / A tu madre le llaman / Cómo quieres
que te olvide [AV/ined./02/15]**

Navalmoral de la Sierra

Car - na - va - les, car - na - va - les, car - na - va - les, car - na - va -
les cuán - do de - béis de - ve - nir pa - ra - ver a los bo - rra - chos de la ta -
ber - na - sa - lir de la ta - ber - na - sa - lir, car - na - va - les, car - na - va -
les. *Mi pa - dre y mi ma - dre, mi her - ma - ni - tay yo tu - vi - mos un hue - voy la tin - ta so -*
bró [lo hace instrumental]

Carnavales, carnavales,
cuándo debéis de venir
para ver a los borrachos
de la taberna salir.

*Mi padre y mi madre,
mi hermanita y yo
tuvimos un huevo
y la tinta sobró.*
[instrumental]

Me llamaste chiquitita
y se te olvidó decirme
que la mujer chiquitita
con menos ropa se viste.

*Algún día, mocito,
mocito, algún día,
cuanto más te miraba
más te quería.*
[instrumental]

Una morena se miró
al abrigo de mi manta,

yo la recogí con gusto,
caritatuca de santa.

*A tu madre la meto
y a ti te saco
de las faltriquerillas
para tabaco.
[instrumental]*

Me lo dijeron mis padres
que esta morena era un fracaso,
yo los hice comprender
y caro lo estoy pagando.

*Tienes todos los vicios,
mocito galán,
jugador y borracho,
dos pollos de asar.
[instrumental]*

Que tienes muchos partidos
tu madre va pregonando
y lo dirá por los dientes,
que no tienes ninguno sano.

*A tu madre le llaman
el rey de copas,
a tu padre el caballo
y a ti la sota.
[instrumental]*

Me quisistes, yo te quise
y me volviste a querer,
zapato que se ha deshecho,
no me lo vuelvo a poner.

*Cómo quieres que olvide
tan de repente
a quien tanto cariño
tuve siempre.
[instrumental]*

*Vámonos a acostar,
vámonos a dormir,
tú llevarás la manta,
yo llevaré el candil,
yo llevaré el candil,
tú llevarás el jamón,
vámonos a acostar,
prenda de mi corazón.*

Hoja de laurel, hoja de limón [AV/MTCL/04/06]

Navalmoral

$\text{♩} = 66$

U-nos di - cen que la ca - bra yo-tros di - cen que el car-ne - ro y yo
 di - go que más gran - des son los cuer - nos del ca-bre - ro. *Ho-ja de lau-*
rel, ho-ja de li - món a la me-dia no-che te qui-sie-ra ver, te qui-sie-ra
ver te qui-sie-ra ha-bl ar a la me-dia no-che y a la ma-dru - gá, y a la ma-dru-
gá y al po-ner-se el sol ho-ja de lau - rel, ho-ja de li - món.

Unos dicen que la cabra
 y otros dicen que el carnero
 y yo digo que más grandes
 son los cuernos del cabrero.

*Hoja de laurel,
 hoja de limón,
 a la noche
 te quisiera ver,
 te quisiera ver,
 te quisiera hablar
 a la medianoche
 y a la madrugada,
 y a la madrugada
 y al ponerse el sol,
 hoja de laurel,
 hoja de limón.*

Saca las mulas, Pedro [BU/ined./01/25]

Neila

$\text{♩} = 80$

Sa-ca las mu - las Pe - dro, sá-ca-las a be - ber vuel-ve-las a la

cua-dra yé-cha-las de co - mer vuel-ve-las a la cua-dra yé-cha-las de co - mer.

Saca las mulas, Pedro,
sácalas a beber,
vuévelas a la cuadra
y échalas de comer.

Yo tengo un cascabel
que me ha costado un real
toda la noche dice:
-Vámonos a acostar.

Vámonos a acostar,
vámonos a dormir,
tu llevarás la manta,
yo llevaré el candil.

Saca las mulas Pedro [AV/ined./02/30]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 63$

Sa - ca las mu - las Pe - dro, sá - ca-las a be - ber mé - te-las en la
 cua - dra yé - cha-las de co - mer mé - te-las en la cua - dra yé - cha-las de co -
 mer. Me ha man-da-do mi ma-dre se-ro-jas a co - ger ha-lle-gao'el se-ro-
 je-ro je-ro me ha que-ri-do pren - der tan ta ran tan que las mu-las son
 Pe - dro, tan ta ran tan que ya ma - du-ra - rán. Tan ta ran tan ma -
 ri-do, tan ta ran tan mu - jer, el ni-ño tie-ne un dien-te yo se le he vis-to-a-
 yer. Tan ta ran tan que las mu - las son Pe - dro, tan ta ran
 tan que ya ma - du-ra - rán.

Saca las mulas, Pedro
 sácalas a beber,
 mételas en la cuadra
 échalas de comer.

Me ha mandado mi madre
 serojas a coger,
 ha llega'o el serojero, jero,
 me ha querido prender.

Tan, ta ran, tan, que las mulas son Pedro,
 tan, ta ran, tan, que ya madurarán
 Tan, ta ran, tan, marido,
 tan, ta ran, tan, mujer.

El niño tiene un diente
 yo se lo he visto ayer
 Tan, ta ran, tan, que las mulas son Pedro
 tan, ta ran, tan, que ya madurarán.

Apúnteme usted [AV/ined./02/18]

Navalmoral de la Sierra

$\text{♩} = 112$

A - pún - te-meys - ted tres san - tos rom - pi - dos que ni Cris - to
 sa - be los san - tos quehan si - do. *A - pún - te-meys - ted, se-ñor es - cri - ba - no a - pún - te-meys -*
ted con la plu-maen la ma - no. — A - pún - te-meys - ted un col - chón que por ca - da
 ro - to le co - geun me - lón. *A - pún - te-meys - ted se-ñor es - cri - ba - no a - pún - te-meys -*
ted con la plu-maen la ma - no. — A - pún - te-meys - ted un al - mi -
 rez que no tie - ne cu - lo de tan - to mo - ler. *A - pún - te-meys - ted, se-ñor es - cri -*
ba - no a - pún - te-meys - ted con la plu-maen la ma - no. — A - pun - ta-meys -
 ted un San Lo - ren - zo que sees - ca - póel bu - rro y nos de - jó tie - so. *A - pún - te-meys -*
ted se-ñor es - cri - ba - no, a - pún - te-meys - ted con la plu-maen la ma - no. — A - pún - te-meys -
 ted un o - ri - nal que no tie - ne cu - lo de tan - to me - ar. *A - pún - te-meys -*
ted, se-ñor es - cri - ba - no, a - pún - te-meys - ted con la plu-maen la ma - no, — tin -
 te - roy pa - pel.

Apúnteme usted
tres santos rompidos
que ni Cristo sabe
los santos que han sido.

*Apúnteme usted,
señor escribano,
apúnteme usted,
con la pluma en la mano.*

Apúnteme usted
un colchón
que por cada roto
le coge un melón.

Apúnteme usted...

Apúnteme usted
un almirez
que no tiene culo
de tanto moler.

Apúnteme usted...

Apúnteme usted
un San Lorenzo
que se escapó el burro
y nos dejó tieso.

Apúnteme usted...

Apúnteme usted
un orinal
que no tiene culo
de tanto mear.

*Apúnteme usted,
señor escribano,
apúnteme usted,
con la pluma en la mano,
tintero y papel.*

Ay, Bartolo [AV/ined./03/18]

Serranillos

$\text{♩} = 116$

Bar-to - li - llo ba-rre ba - rre ma-dre no quie-ro ba - rrer _____

que ten - go el pan - ta-lón ro-to y el cu - li - llo se me ve. — Ay Bar-

to-lo que te pi-lla el to-ro que te pi-lla el to-ro que te va a pi-llar.

Bartolillo, barre, barre,
 madre no quiero barrer
 que tengo el pantalón roto
 y el culillo se me ve.

*Ay, Bartolo,
 que te pilla el toro,
 que te pilla el toro,
 que te va a pillar.*

Bartolo tenía una flauta
 con un agujero solo
 (...) da la lata
 con la flauta de Bartolo.

Ay, Bartolo...

Ya voy entrando en tu calle [AV/ined./01/11]

Mombeltrán

Ya te voy a-man-do rei-na _____ ya voy en-tran-do en tu ca-lle _____
 ya te voy a-man-do rei-na _____ trai-go pa-ra co-ro-nar-te _____ ro-sas li-rios ya-zu-
 ce-nas _____ trai-go pa-ra co-ro-nar-te _____ ro-sas li-rios ya-zu - ce-nas. _____

Ya voy entrando en tu calle,
 ya te voy amando, reina,
 traigo para coronarte
 rosas, lirios y azucenas.

Subí la cuesta corriendo
 por bailar y no bailé,
 vendí la cinta del pelo
 ¡mira qué jornal gané!

Me quisiste, me olvidaste,
 me volviste a querer,
 zapatos que yo desecho
 no me los vuelvo a poner.

Arriba cachi Juliana
 que se te seca el tomate,
 tírale por la ventana,
 si se mata que se mate.

Allá va la despedida,
 la que echó Cristo en el Soto,
 la que no tenga marido
 que se venga con nosotros.

7.4. MARZAS

La última noche de febrero –a partir de las doce horas-, entrando ya en marzo, los mozos se agrupaban en cuadrillas y transitaban las calles del pueblo entonando cantos rondeños cuyos desarrollos literarios contenían textos alusivos a las marzas y otras temáticas como el amor, la juventud y la vida en los pueblos. Los mozos marzantes se dividían en dos grupos y se situaban en dos ubicaciones diferentes en el propio núcleo rural –en ocasiones con una hoguera como luminaria en cada espacio- de tal manera que cada agrupación iba cantando alternativamente una estrofa. Al terminar el desarrollo estrófico de los textos que formaban parte del corpus de las marzas se interpretaban otras coplas petitorias a fin de recaudar aguinaldos que concedían los vecinos y poder celebrar una merienda. Las marzas completas se podían reinterpretar hasta ocho o diez veces porque se cantaban en todas las esquinas del pueblo.

El motivo de la celebración de este ritual y sus orígenes no parecen estar muy claros pero coincidimos con la visión de Alonso Ponga quien sostiene que “es como si los marzantes fuesen devotos de una antigua religión que procesionalmente por la noche cantan las excelencias del año y desean bienes materiales a todos los vecinos, los cuales corresponden con sus regalos”⁴⁴⁰.

Las dádivas que los mozos pedían en sus cantos eran huevos, longanizas, chorizos, torreznos y, en general, productos de la matanza del cerdo, que era lo que se apreciaba en todos los hogares.

De esta antigua costumbre ya se hizo eco Federico Olmeda a finales del siglo XIX, como lo refleja en la introducción al correspondiente apartado de la siguiente manera: “Sí, también en la provincia de Burgos y en Castilla se cantan las Marzas. Y debo agregar que en el carácter que presentan no se ven señales de importación: ni en la música ni en la letra; sin embargo, se observa que estas canciones no alcanzaron aquí gran desarrollo a no ser que la tradición venga abandonada de muy atrás”⁴⁴¹.

En la actualidad se está viviendo un resurgimiento de estos cantos de marzas en muchos núcleos rurales donde había caído en el olvido. De hecho, hasta en algunas capitales de provincia –donde nunca se cantaron- se organiza un festival de marzas en el horario establecido invitando a todas aquellas personas que quieran conocer o recordar las tradiciones rurales con las que vivieron sus antepasados. Este es un caso de lo que Josep Martí denomina *folklorismo*⁴⁴² fundamentado en el interés que la sociedad actual tiene por la denominada cultura popular o tradicional. En este caso el interés se manifiesta de un modo pasivo, como meros espectadores de una representación costumbrista celebrada fuera del contexto original de espacio, tiempo y función.

De la demarcación geográfica donde se llevó a cabo el trabajo de campo se recogieron testimonios que confirmaban su cantada en Burgos, concretamente en los pueblos de Cascajares, Cebrecos, Hinojar del Rey, Mahamud, Mecerreyes, Población de Arriba, Puentedura, Salas de los Infantes y Soncillo; en los núcleos rurales palentinos de Aguilar,

⁴⁴⁰ Alonso Ponga, J.L. (1984). *Tradiciones y costumbres de Castilla y León*. Valladolid: Castilla, p. 41.

⁴⁴¹ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.*, p.70.

⁴⁴² Martí, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

Mataporquera, San Martín de los Herreros, Tremaya y Vallespinoso de Cervera; en la localidad soriana de Fuentearmegil y por la zona vallisoletana de Pesquera de Duero, pero sólo se compilaron canciones en Puentevedra, Cebrecos, Soncillo, Población de Arriba, Salas de los Infantes, Hinojar del Rey y Fuentearmegil.

“El canto de las marzas consta de cinco episodios (...): la invitación al canto de las marzas, la llegada de marzo y secuencia de los meses del año, el romance del prisionero, que seguramente a causa de su comienzo *Mes de mayo, mes de mayo...*, interrumpe la secuencia que se reanuda después, el retrato, canción que aparece por todas partes y en cientos de textos y versiones musicales, y un final petitorio”⁴⁴³. Lo normal era que se contara con dos melodías diferentes para su interpretación sirviéndose de la primera para cantar la presentación y el retrato y de la segunda para entonar los tres episodios restantes. Debemos a su vez especificar que la estructura protomelódica es la más utilizada como ambientación sonora de ambas músicas. Estas líneas melódicas, a su vez, llevan implícitas diferentes mensuras poéticas en cuanto al desarrollo estrófico de tal manera que la primera musicaliza versos dobles hexasílabos y la segunda octosílabos también dobles.

Con la finalidad aclaratoria de cómo se quedaba conformada la estructura del canto de las marzas, añadimos una tabla adjunta que muestra los episodios principales del corpus y su correspondencia melódica:

INVITACIÓN o PRESENTACIÓN	SECUENCIA DE LOS MESES DEL AÑO	ROMANCE DEL PRISIONERO	EL RETRATO	CANTO PETITORIO
(melodía I)	(melodía II)	(melodía II)	(melodía I)	(melodía II)

Ilustración 36. Desarrollo de los episodios principales que conforman las marzas. Elaboración propia.

Tras el análisis de las tonadas compiladas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián se puede observar que en algunas localidades cantaron más de una pieza de las que forman parte del corpus expuesto y en otras una sola. Tras esta observación vamos a ordenar los documentos primando aquellos cantos en los que se desarrollan más de un episodio y finalizando con los que sólo manifiestan uno de ellos.

- Las marzas en Puentevedra⁴⁴⁴ (número 625).

⁴⁴³ Manzano, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León, selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León, p.633.

⁴⁴⁴ Hemos de señalar que además de la tonada expuesta -que pertenece al grupo de piezas inéditas y se registra como [BU/ined./03/28]- se grabó otra interpretación -recogida en la colección *La música tradicional en Castilla y León*, Vol. 7, pista 27- que es exactamente igual desde el punto de vista melódico que la seleccionada para este estudio. Nos hemos decantado por la recogida en los fondos inéditos debido a que su desarrollo estructural y la presentación de los episodios son mucho más completos que la grabada en los discos compactos donde, por necesidades temporales, se va perdiendo el audio sin finalizar la intervención completa de los cantores.

Estos cantos integran el corpus más completo que hemos encontrado de entre todos los grabados por los recopiladores. En ellos se desarrollan la presentación, la llegada de marzo y los meses del año, el romance del prisionero, la llamada de atención anterior a las peticiones y agradecimientos, el retrato, las peticiones finales y la despedida.

- Las marzas en Cebrecos (número 626)

En este caso se canta la presentación, la llegada de marzo y los meses del año y el romance del prisionero.

- Las marzas en Soncillo (número 627)

Los cantores de Soncillo sólo interpretaron la llegada de marzo.

- Las marzas en Población de Arreba (número 628)

También en este caso sólo entonaron los vecinos de Población de Arreba el canto correspondiente a la llegada de marzo.

- Las marzas en Salas de los Infantes (números 629 y 632)

Su corpus recogido integra la llegada de marzo y el canto petitorio final.

- Las marzas en Hinojar del Rey (número 630)

De nuevo es la llegada de marzo lo que recordaron los marzantes de Hinojar del Rey y aunque parece que van a comenzar el desarrollo de los meses del año, derivan a otra cosa y paran de cantar.

- Las marzas en Fuentearmegil (número 631)

En este último caso también se quedan sólo en la interpretación de la llegada de marzo.

Tras comprobar los episodios entonados en cada una de las localidades expuestas vamos a ir describiendo las peculiaridades que conllevan cada uno de ellos centrándonos en los cantos compilados objeto de estudio.

Invitación o presentación

En este canto introductorio los intérpretes manifiestan su decisión de cantar y piden licencia para llevarlo a cabo a personas relevantes del pueblo como el señor alcalde o a los vecinos en general:

A esta casa honrada,	señores, llegamos,	A este barrio honrado	señores, llegamos,
a cantar las marzas,	licencia tenemos	pa' cantar las marzas	licencia tenemos
del señor alcalde	y de todo el pueblo.	del señor alcalde	y de todo el pueblo,
¿Si las cantaremos,	o las dejaremos?	si las cantaremos	o las dejaremos.
Con licencia de ellos	cantarlas queremos.		(número 626)

(número 625)

En otras ocasiones los marzantes manifiestan una petición anticipada de los aguinaldos requeridos:

¡Oh, dichoso marzo	seas bienvenido!,	Traemos un burro	cargado de almejas,
traemos un burro	cargado de nada,	y lleno de piojos	hasta las orejas
que no come trigo,	tampoco cebada	Traemos un burro	cargado de aceite
que come chorizos	y buenas tajadas	pa' freir los huevos	que nos dé la gente.
que le dan las damas.	(número 627)		(número 628)

Como ya se dejó dicho con anterioridad, estos cantos se fundamentan en una estructura en estilo protomelódico muy repetitiva y se basan en una ambigüedad sonora entre el modo de La y el de Re en las dos primeras (números 625 y 626) y un modo de Mi diatónico en las últimas (números 627 y 628) perteneciendo al mismo tipo melódico los cuatro casos, por lo que les consideramos variantes. La mensura poética –también especificada previamente- se formaliza con la sucesión de dobles versos hexasílabos.

Llegada de marzo y los meses del año

Son cinco las piezas que contienen este segundo episodio estructural y todas coinciden en el encabezamiento de la entrada de marzo pero curiosamente cambian los tiempos verbales porque se canta “Esta noche entrará marzo, entraba marzo o entra marzo” dependiendo del momento del día en el que se llevaban a cabo las marzas en cada localidad. Tras una alabanza al Ángel de la Guarda para que les libre, les defienda, les de salud y gracia o les ampare las almas –⁴⁴⁵- se van enumerando los meses restantes del año y su vinculación con el ciclo natural.

Este es el modo de desarrollo más representativo de este episodio pero en la tradición también encontramos variantes textuales como la interpretada en Hinojar del Rey (número 630) donde se insertan versos rondeños que tildan “pulidita la vi venir / por las calles de Madrid” o la cantada en Fuentearmegil (número 631) que su desarrollo poético se centra en desear tener un buen año como presentación de la entrada de marzo.

Para una mejor comprensión de lo expuesto añadimos los textos recogidos en la compilación objeto de estudio que se cantan en esta segunda secuencia del canto de las marzas.

Esta noche entrará marzo	de la media noche abajo;
Esta noche también entra	el bendito Ángel de Guarda,
que nos libres y nos defienda	y nos ampare las almas;
tras de marzo entra abril,	con las flores relucir;
tras de abril entrará mayo	con las flores relumbrando;
tras de mayo entrará junio,	con las hoces en el puño;
tras de junio entrará julio,	segando más a menudo;
tras de julio entrará agosto	el que lo remata todo;
tras de agosto entra septiembre,	¡oh, qué lindo mes es este,
que se coge pan y vino,	si durara para siempre!
Si para siempre durara,	pan y vino no faltara,
ni la harina en los molinos	ni las rejas en la fragua.

(número 625)

Esta noche entraba marzo	desde media noche abajo;
desde marzo entra abril,	con las flores relucir;
desde abril entraba mayo,	con las flores relumbrando;
desde mayo entra San Juan	cuando grana bien el pan,
desde San Juan entra junio	con las hoces en el puño,
desde junio entra julio	segando muy a menudo,
desde julio entra agosto	cuando se remata todo,

⁴⁴⁵ Esto sólo se manifiesta en dos de las tonadas numeradas como 625 y 629 incluso, en esta última se advoca también a San Rosendo para que les libre de las penas del infierno.

desde agosto entra septiembre ¡oh, qué lindo mes es este!
que se coge pan y vino ¡si durara para siempre!
si para siempre durara pan y vino no faltara,
si para siempre durara pan y vino no faltara,
harina en cada molino y las rejas en las fragua.

(número 626)

Esta noche entra marzo de la medianoche abajo.
con el Ángel de la Guarda que nos libre y nos defienda
y nos dé salud y gracia.
Esta noche también entra el bendito San Rosendo,
que nos libre y nos defienda de las penas del infierno.

(número 629)

Esta noche entra marzo de medianoche pa' abajo.
Sale marzo y entra abril, la pulidita la vi venir,
por las calles de Madrid.

(número 630)

Esta noche, esta noche entra marzo,
entraremos en buen año
y de media noche arriba
entraremos en buen día
y de media noche abajo
entraremos en buen año.

(número 631)

Centrándonos ahora en el aspecto musical de las mismas debemos especificar que de las cinco melodías transcritas las cuatro primeras (números 625, 626, 629 y 630) son variantes del mismo tipo melódico y la que cierra el bloque (número 631) es una versión de las previas. En las variantes se muestra una variabilidad sonora porque la compilada en Salas de los Infantes (número 629) lleva implícita una modalidad sobre Mi y las recogidas en Puentedura, Cebrecos e Hinojar del Rey (números 625, 626 y 630) se desenvuelven en una ambigüedad entre el modo de La y el modo de Re. Lo que sí comparten es el ámbito estrecho de quinta que vuelve a insertarlas en un estilo protomelódico parecido al descrito en las tonadas de presentación del canto ya analizadas. El canto de Fuentearmegil (número 631) se desarrolla con una melodía tonal mayor y un ámbito de octava que no se asemeja en nada a las descritas.

Desde el punto de vista textual todas se fundamentan en el recurso estructural de formarse sobre dobles versos octosílabos.

Romance del prisionero

Es muy extraño que un romance con la temática del que se cantaba como episodio de las marzas forme parte de una manifestación festiva. Cabe la posibilidad de que en un momento dado se encontrara esta “forzosa” vinculación por el encabezamiento textual del romance del prisionero que comienza “mes de mayo, mes de mayo” y por palabras emparentadas con aquellas que ya habían hecho su asomo en el descriptivo de los meses del año como “las cebadas granan” o las “flores”.

Como en los análisis previos mostramos aquí el desarrollo textual de las dos canciones que insertan este romance en el desarrollo de sus marzas.

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los buey's están gordos, los caballos corredores,
cuando las cebadas granan, los linos están en flores.
Cuando los enamorados andan en busca de amores;
unos regalan con rosas, otros con rosas y flores,
unos con naranjas dulces y otros con agrios limones,
otros con gallinas pintas y otros con gallos capones,
otros con buenas palabras que roban los corazones,
otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.
¡Oh, triste de mis cuidados, metido en tantas prisiones,
sin saber cuándo es de día y apenas cuándo es de noche,
sino por tres pajarillos que me cantan mis amores;
el uno es la tortolita y el otro el ruiseñor,
el otro es un pajarillo que canta al salir el sol.
¡Malhaya sea la escopeta, malhaya sea el cazador,
de tres aves que tenía me han matado la mejor!
Si lo hacía por la carne, no pesaba un cuarterón,
si lo hacía por la pluma, mejor se la daba yo.
(número 625)

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores
de que las cebadas granan, los trigos andan en flores,
de que los bueyes tan gordos, los caballos corredores,
de que los enamorados andan en busca de amores;
unos se sirven de rosas, otros de rosas y flores
otros con palabras dulces que roban los corazones,
unos con naranjas dulces y otros con agrios limones,
otros con buenos dineros a que estos son los mejores.
Ay, de mí, triste cuidado metido en tantas prisiones
sin saber cuándo es de día y menos cuando es de noche
sino por tres pajarillos que me cantan sus amores;
el uno es la tortolilla, el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarillo de las aves, la mejor.
me lo ha dado un caballero en la raya de Aragón,
si le pillo al caballero yo le diera galardón,
si lo hacía por la pluma, ya se lo hubiera dao yo,
si lo hacía por la carne no pesaba un cuarterón,
el domingo sin camisa y la Pascua sin jubón.
(número 626)

Desde el punto de vista musical debemos acudir a lo expuesto en el episodio previo ya que usan las mismas líneas melódicas variando exclusivamente el desarrollo literario.

El retrato

Este descriptivo de la mujer se encuentra muchas veces integrado en los cantos de ronda a la mujer amada. Parece ser que la polifuncionalidad de ciertas canciones vuelve a manifestarse en este caso, pero la justificación de su uso como canto de marzas no está tan clara como en lo expuesto para el romance del prisionero.

El único caso donde se cantó este romance fue en las marzas recogidas en la localidad burgalesa de Puenteadura (número 625) y el texto completo es el que adjuntamos a continuación:

(Melodía I)

Esa tu cabeza, aunque pequeñita,
en ella se forma una palomita.
Esos tus cabellos que son de oro fino,
donde yo me enredo cuando te imagino.
Esa la tu frente es campo de guerra
donde el rey guerrero forma su bandera.
Estas tus orejas con tus dos pendientes,
que adornan tu cara y tu linda frente.
Esos tus carrillos, perlas de Aragón,
yo las comería si fuera en sazón.
Esos tus dos ojos son claros luceros
que de noche alumbran a los marineros.
Esa tu nariz es filo de espada
que a mi corazón el sentir le para.
Esa la tu boca amorosa en habla,
el diente menudo, la lengua encarnada.
Esa tu garganta tan clara y risueña,
el agua que bebes toda la clarea.
Esos tus dos brazos son dos picaportes
que se cierran y abren sin sentir los golpes.
Esos tus diez dedos con tus diez anillos,
que para mí son cadenas y grillos.
Esos tus dos pechos son dos fuentes claras
donde yo bebiera si tú me dejaras.
Esa tu cintura tan acinturada
es un mimbres de oro cortado en la playa.

(Melodía II)

De la cintura pa' bajo yo no puedo comprender:
¿Cómo quieres que comprenda lo que mis ojos no ven?

(Melodía I)

Eso que te tapas con el delantal,
dos columnas fuertes, el palacio real.
Esos tus dos muslos son de oro macizo,
donde se sostiene toda la artimaña.
Esos tus dos pies que van al compás,
que todos te siguen los pasos que das.

Se puede observar que el canto queda fraccionado por la inserción de dos dísticos octosilábicos que tuvieron que ser cantados con la segunda melodía, ya que es la que se adapta a este tipo de mensura poética. Por lo demás, volvemos a señalar que los aspectos musicales ya han sido expuestos en los dos primeros episodios porque son las mismas que las que se emplean en este retrato de la dama.

Peticiones

La petición de dones a los vecinos era algo que los mozos siempre entonaban pero en las grabaciones de campo sólo se recogieron dos cantos de marzas que las contemplasen.

La primera de ellas es la que se compiló en Puentedura (número 625) que no sólo inserta los cantos petitorios al final del corpus sino que durante el desarrollo de otros episodios ya se empieza a demandar las dádivas. De esta manera, tras una *llamada de atención* para que estén atentos los vecinos de lo que van a seguir entonando empieza la primera petición cambiando de melodía según se usen versos hexasilábicos u octosilábicos:

Llamada de atención (Melodía I)

Al oído, oído, damas y doncellas:
levantaros, damas de esas blandas camas,
abriréis los cofres, nos daréis dinero,
a medio doblón o doblón entero.

Petición (Melodía II)

Y vosotras, las mujeres que tenéis camisa buena,
nos daréis un huevecito de la gallinita negra,
y vosotras, las mujeres que tenéis camisa guapa,
nos daréis un huevecito de la gallinita blanca;
y vosotras, las mujeres que tenéis camisa limpia,
nos daréis un huevecito de la gallinita pinta,
de la que está junto al gallo, de la más coloradita.

Sigue la petición (Melodía I)

Si nos dierais, dierais con el vino peras;
si nos dieseis, dieseis con el vino nueces;
si nos dais morcilla, no la deis canida;
si nos dais chorizo, no lo deis podrido;
si nos dais torreznos, no os cortéis los dedos;
si nos dais un huevo no nos lo deis huero;
si nos dais dinero para echar un trago,
porque la garganta se nos va secando.

También incluyen alabanzas de agradecimiento que las cantan antes del desarrollo del retrato de la siguiente manera:

Alabanzas de agradecimiento (Melodía II) antes del retrato

Aquí vive y aquí mora, aquí vive la pastora.
aquí vive un caballero, caballero muy honrado,
sabemos que tiene vino: bájenos a dar un trago.
a los amos de esta casa Dios les dé salud y gracia.
a los señores de este pueblo, Dios les dé salud y cielo.
a los señores de esta villa Dios les dé salud y vida.
y vosotras, las mocitas, no lo echaréis en olvido,
que también los mozos quieren cuatro partos pa' un cuartillo.

Por último, como canto final, vuelven a usar un canto petitorio que concluye con la despedida del canto de las marzas:

Peticiones y despedida (Melodía II)

A la mocita de arriba ya la mandan levantar
a poner un par de huevos para mañana almorzar.
Esta noche un par de huevos y mañana tres y dos,
ya con esto me despido, y con esto adiós, adiós.

El último caso de canto petitorio recolectado se adjunta como colofón de la presentación de marzo de las marzas de Salas de los Infantes (número 629).

Manda, manda levantar
a tu mujer, la morena,
que nos dé un huevecillo
de la gallinita negra

La melodía con la que se entona se mueve en un modo de Mi con un amplio ámbito de octava no característico de esta sonoridad modal.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE MARZAS

Las marzas [BU/ined./03/28]

Puentedura

MELODÍA I

$\text{♩} = 104$

Aes-ta ca - sahon - ra - da, se - ño - res, lle - ga - mos, se - ño - res, lle - ga - mos.

MELODÍA II

Es - ta no - cheen - tra - ra mar - zo de la me - dia no - chea - ba - jo, de la me - dia no - chea - ba - jo.

Presentación (Melodía I)

A esta casa honrada, señores, llegamos,
 a cantar las marzas, licencia tenemos
 del señor alcalde y de todo el pueblo.
 ¿Si las cantaremos, o las dejaremos?
 Con licencia de ellos cantarlas queremos.

Llegada de marzo y los meses del año (Melodía II)

Esta noche entrará marzo	de la media noche abajo;
Esta noche también entra	el bendito Ángel de Guarda,
que nos libres y nos defienda	y nos ampare las almas;
tras de marzo entra abril,	con las flores relucir;
tras de abril entrará mayo	con las flores relumbrando;
tras de mayo entrará junio,	con las hoces en el puño;
tras de junio entrará julio,	segando más a menudo;
tras de julio entrará agosto	el que lo remata todo;
tras de agosto entra septiembre,	¡oh, qué lindo mes es este,
que se coge pan y vino,	si durara para siempre!
Si para siempre durara,	pan y vino no faltara,
ni la harina en los molinos	ni las rejas en la fragua.

Romance del prisionero (Melodía II)

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los bueis están gordos, los caballos corredores,
cuando las cebadas granan, los linos están en flores.
Cuando los enamorados andan en busca de amores;
unos regalan con rosas, otros con rosas y flores,
unos con naranjas dulces y otros con agrios limones,
otros con gallinas pintas y otros con gallos capones,
otros con buenas palabras que roban los corazones,
otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.
¡Oh, triste de mis cuidados, metido en tantas prisiones,
sin saber cuándo es de día y apenas cuándo es de noche,
sino por tres pajarillos que me cantan mis amores;
el uno es la tortolita y el otro el ruiseñor,
el otro es un pajarillo que canta al salir el sol.
¡Malhaya sea la escopeta, malhaya sea el cazador,
de tres aves que tenía me han matado la mejor!
Si lo hacía por la carne, no pesaba un cuarterón,
si lo hacía por la pluma, mejor se la daba yo.

Llamada de atención (Melodía I)

Al oído, oído, damas y doncellas:
levantaros, damas de esas blandas camas,
abriréis los cofres, nos daréis dinero,
a medio doblón o doblón entero.

Petición (Melodía II)

Y vosotras, las mujeres que tenéis camisa buena,
nos daréis un huevecito de la gallinita negra,
y vosotras, las mujeres que tenéis camisa guapa,
nos daréis un huevecito de la gallinita blanca;
y vosotras, las mujeres que tenéis camisa limpia,
nos daréis un huevecito de la gallinita pinta,
de la que está junto al gallo, de la más coloradita.

Sigue la petición (Melodía I)

Si nos dierais, dierais con el vino peras;
si nos dieseis, dieseis con el vino nueces;
si nos dais morcilla, no la deis canida;
si nos dais chorizo, no lo deis podrido;
si nos dais torreznos, no os cortéis los dedos;
si nos dais un huevo no nos lo deis huero;
si nos dais dinero para echar un trago,
porque la garganta se nos va secando.

Alabanzas de agradecimiento (Melodía II)

Aquí vive y aquí mora, aquí vive la pastora.

aquí vive un caballero, caballero muy honrado,
sabemos que tiene vino: bájenos a dar un trago.
a los amos de esta casa Dios les dé salud y gracia.
a los señores de este pueblo, Dios les dé salud y cielo.
a los señores de esta villa Dios les dé salud y vida.
y vosotras, las mocitas, no lo echaréis en olvido,
que también los mozos quieren cuatro partos pa' un cuartillo.

El retrato de la dama (Melodía II)

Esa tu cabeza, aunque pequeñita,
en ella se forma una palomita.
Esos tus cabellos que son de oro fino,
donde yo me enredo cuando te imagino.
Esa la tu frente es campo de guerra
donde el rey guerrero forma su bandera.
Estas tus orejas con tus dos pendientes,
que adornan tu cara y tu linda frente.
Esos tus carrillos, perlas de Aragón,
yo las comería si fuera en sazón.
Esos tus dos ojos son claros luceros
que de noche alumbran a los marineros.
Esa tu nariz es filo de espada
que a mi corazón el sentir le para.
Esa la tu boca amorosa en habla,
el diente menudo, la lengua encarnada.
Esa tu garganta tan clara y risueña,
el agua que bebes toda la clarea.
Esos tus dos brazos son dos picaportes
que se cierran y abren sin sentir los golpes.
Esos tus diez dedos con tus diez anillos,
que para mí son cadenas y grillos.
Esos tus dos pechos son dos fuentes claras
donde yo bebiera si tú me dejaras.
Esa tu cintura tan acinturada
es un mimbres de oro cortado en la playa.

(Melodía II)

De la cintura pa' bajo yo no puedo comprender:
¿Cómo quieres que comprenda lo que mis ojos no ven?

(Melodía I)

Eso que te tapas con el delantal,
dos columnas fuertes, el palacio real.
Esos tus dos muslos son de oro macizo,
donde se sostiene toda la artimaña.
Esos tus dos pies que van al compás,
que todos te siguen los pasos que das.

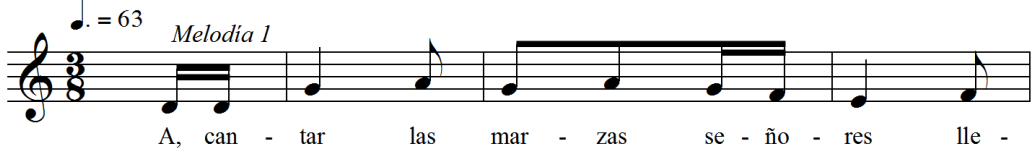
Peticiones y despedida (Melodía II)


A la mocita de arriba ya la mandan levantar
a poner un par de huevos para mañana almorzar.
Esta noche un par de huevos y mañana tres y dos,

ya con esto me despido, y con esto adiós, adiós.

Las marzas [BU/ined./04/14]

Cebrecos

Melodía 1
 ♩ = 63

 A, can - tar las mar - zas se - ño - res lle -
 ga - mos, se - ño - res, lle - ga - mos. _____

Melodía 2
 ♩ = 98

 Es - ta no - che en - tra - ba mar - zo des - de me - dia no - chea -
 ba - jo, des - de me - dia no - chea - ba - jo. _____

PRESENTACIÓN (melodía I)

A este barrio honrado señores, llegamos,
 pa' cantar las marzas licencia tenemos
 del señor alcalde y de todo el pueblo,
 si las cantaremos o las dejaremos.

LLEGADA DE MARZO Y LOS MESES DEL AÑO (melodía II)

Esta noche entraba marzo desde media noche abajo;
 desde marzo entra abril, con las flores relucir;
 desde abril entraba mayo, con las flores relumbrando;
 desde mayo entra San Juan cuando grana bien el pan,
 desde San Juan entra junio con las hoces en el puño,
 desde junio entra julio segando muy a menudo,
 desde julio entra agosto cuando se remata todo,
 desde agosto entra septiembre ¡oh, qué lindo mes es este!
 que se coge pan y vino ¡si durara para siempre!
 si para siempre durara pan y vino no faltara,
 si para siempre durara pan y vino no faltara,
 harina en cada molino y las rejas en las fragua.


ROMANCE DEL PRISIONERO (melodía II)

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores
de que las cebadas granan, los trigos andan en flores,
de que los bueyes tan gordos, los caballos corredores,
de que los enamorados andan en busca de amores;
unos se sirven de rosas, otros de rosas y flores
otros con palabras dulces que roban los corazones,
unos con naranjas dulces y otros con agrios limones,
otros con buenos dineros a que estos son los mejores.
Ay, de mí, triste cuidado metido en tantas prisiones
sin saber cuándo es de día y menos cuando es de noche
sino por tres pajarillos que me cantan sus amores;
el uno es la tortolilla, el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarillo de las aves, la mejor.
me lo ha dado un caballero en la raya de Aragón,
si le pilló al caballero yo le diera galardón,
si lo hacía por la pluma, ya se lo hubiera dao yo,
si lo hacía por la carne no pesaba un cuarterón,
el domingo sin camisa y la Pascua sin jubón.


Marzas [BU/ined./04/13]

Soncillo

♩. = 80



¡Oh di - cho - so mar - zo se - as bien - ve - ni - do se - as bien - ve -



ni - do. _____

¡Oh, dichoso marzo seas bienvenido!,
 traemos un burro cargado de nada,
 que no come trigo, tampoco cebada
 que come chorizos y buenas tajadas
 que le dan las damas.

022 Marzas [BU/ined./04/22B]

Población de Arreba

♩. = 48

B

Tra - e - mos un bu - rro car-ga - do deal - me - jas car-ga -

do dear - be - jas. _____

Traemos un burro	cargado de almejas,
y lleno de piojos	hasta las orejas
Traemos un burro	cargado de aceite
pa' freir los huevos	que nos dé la gente.

Las marzas [BU/MTCL/05/11]

Salas de los Infantes

$\text{♩} = 126$

Es-ta no-che en-tra mar-zo de la me-dia no-chea-ba-jo, de la
me-dia no-chea - ba-jo.

Esta noche entra marzo de la medianoche abajo.
con el Ángel de la Guarda que nos libre y nos defienda*
y nos dé salud y gracia.

Esta noche también entra el bendito San Rosendo,
que nos libre y nos defienda de las penas del infierno.

*No se repite este verso, se canta el siguiente

CANTO PETITORIO FINAL

$\text{♩} = 126$

Man-da man-da le- van - tar a tu mu- jer la mo- re-na a tu
mu- jer la mo - re-na que nos dé un hue- ve - ci- llo de la
ga - lli - ni - ta ne - gra de la ga - lli - ni - ta ne - gra.

Manda, manda levantar
a tu mujer, la morena,
que nos dé un huevecillo
de la gallinita negra.

La marzas [BU/ined./02/20]

Hinojar del Rey

$\text{♩} = 88$ *CORO 1*

Es-ta no-cheen-tra mar-zo de me - dia no-che pa'a - ba - jo de me - dia no-che pa'a-

CORO 2

ba - jo. Sa-le mar - zo yen-traa - bril___ la pu-li - di - ta la vi ve - nir___ pu-li-

di - ta la vi ve - nir___ por las ca-lles de Ma - drid. ___

Esta noche entra marzo de medianoche pa' abajo.
 Sale marzo y entra abril, la pulidita la vi venir*,
 por las calles de Madrid.

*No se repite este verso, se canta el siguiente

Las marzas [SO/ined./01/20A]

Fuentearmegil

♩ = 138

A

Es-ta no-chees-ta no-cheen-tra mar-zo en-tra - re-mos en buen a - ño y de

me-dia no-chea - rri - ba en - tra - re-mos en buen dí - a y de me-dia no-chea - ba - jo en - tra -

re-mos en buen a - ño.

Esta noche, esta noche entra marzo,
 entraremos en buen año
 y de media noche arriba
 entraremos en buen día
 y de media noche abajo
 entraremos en buen año.

7.5. MAYOS

Esta antigua costumbre ritual todavía se mantiene viva en muchos núcleos rurales castellano-leoneses aunque en otros muchos se han perdido, sobre todo por la falta de juventud en los pueblos. Para comprobar cómo se celebraba esta fiesta antes de la compilación objeto de estudio debemos de volver a recurrir a los descriptivos que tan al detalle dejó recogidos Olmeda en su cancionero de Burgos sobre las tradiciones más populares de Castilla a finales del siglo XIX.

“Pocos días antes de terminar abril las mozas y los mozos eligen un pino recto, el más derecho y alto que encuentran, y le arrancan con cautela para que no se estropee. Si no hallan pinos muy altos empalman cuidadosamente dos de ellos. Después de haberle limpiado de la corteza y de haberle puesto reluciente adornan esmeradamente su copa, único ramaje que se conserva del pino, con cintas, huevos (aunque antes los hayan vaciado) y otras cosas vistosas, que hagan de la copa algo ideal, fantástico é ilusorio. Al fin y al cabo, mayo es el mes más sonriente del año.

Cuando ya lo tienen preparado lo empinan en la plaza mayor, generalmente el día primero del mes, y á continuación le saludan los jóvenes con grande alegría bailándole por un largo rato y haciéndole muchos *relinchidos*⁴⁴⁶.

Casi cien años después la costumbre no había cambiado tanto en tierras castellano-leonesas. Para comprobar esta aseveración adjuntamos el testimonio que otorgaron los vecinos de Velilla del Río Carrión a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián:

“En mayo se “pinaba” el mayo. Los mozos, por la mañana, iban al pinar y cortaban un pino, que les daba el Ayuntamiento, lo más gordo posible y siempre de más de veinte metros. Iban la víspera del primer domingo de mayo a cortarlo. Además del mayo, para poner en la plaza –que se le quedaba el Ayuntamiento-, cortaban dos o tres pinos más para sacar dinero vendiéndolos como astillas y poder correrse una juerga comiendo y bebiendo.

A por el mayo se iba con un carro tirado por vacas o bueyes engalanados con cencerros y demás. Las mozas les esperaban a la entrada del pueblo, con una bandera que hacían con mucho colorido. Cuando llegaban los mozos las mozas colocaban la bandera en la punta del mayo, bajaban todos juntos e iban cantando las tonadas del “Mayo” hasta que se “pinaba” en la plaza. Al día siguiente los mozos volvían al monte y bajaban la madera que tenían escondida, la vendían y con eso tenían para juerga. El mayo se vendía al terminar las fiestas.

Para pingar el mayo, se ataba con sogas, mientras las mozas cantaban. Un señor mayor del pueblo, que era el que más sabía de pinar, iba dando voces con las instrucciones para que todos tirasen acompasadamente y poder “pinar” bien el “mayo”. El mayo es un símbolo de que llegan las flores, que ya llega el buen tiempo. Arriba del mayo se ponía un sobre con algo de dinero y el que llegaba trepando hasta arriba se lo

⁴⁴⁶ Olmeda, F. (1903). *Op. Cit.*, p.71.

quedaba, por eso pelaban las ramas del mayo y sólo dejaban un poquito de copa arriba⁴⁴⁷

Esta información detalla el desarrollo más común que se llevaba a cabo en la mayoría de las localidades objeto de estudio, pero se añaden otros detalles complementarios como que en la copa del pino o “pingocha”⁴⁴⁸ se añadían otros tipos de adornos como roscas u otras cosas de comer, tal y como Olmeda ya se hizo eco de ello casi cien años antes. En otros pueblos también colocaban en la punta una bandera o un pañuelo colorado, que era lo que tenían que conseguir atrapar los mozos.

Este papel que asumían los hombres en el mayo se intercambiaba en la localidad de Neila por el de las mujeres porque “casi todos los hombres estaban en Extremadura trabajando y de allí regresaban a últimos de mayo y volvían a irse en octubre”, por lo que “eran las mozas las que iban a buscar el pino”⁴⁴⁹.

Estamos viendo que el símbolo del mayo es el árbol pero contamos con un núcleo rural donde esta simbología se ve permutada. Se trata de la localidad de Velilla de la Reina, donde el mayo “son dos muñecos de paja vestidos de hombre y de mujer que se cuelgan de un poste con cuerdas –aunque antiguamente era un solo muñeca- y ahora las llaman el mayo y la maya”⁴⁵⁰. Este cambio conceptual del mayo puede deberse a su relación con la ubicación otorgada en el pueblo porque, aunque Olmeda visionó la pingada del mayo en la plaza mayor, en otras localidades se situaba delante de la casa de la “Maya”, que era una moza elegida por su belleza de entre el vecindario.

Pero además de su relación con las fuerzas vegetativas el mayo también asumía un papel de momento de encuentro entre chicos y chicas de la localidad. Crivillé i Bargalló referenció una costumbre muy asentada en las zonas rurales que consistía en el sorteo de las mozas entre los mozos para emparejarse en estas celebraciones festivas y lo describió de la siguiente manera: “Mediante sorteo o diferentes tipos de elección los mozos se aparejaban con las mozas de la localidad e iban a buscar a éstas mediante cantos de ronda de mayo y otros de diferente índole”⁴⁵¹.

El mes de mayo, por lo tanto, era una continuación del despertar primaveral que comenzaba en marzo. Sus costumbres y rituales estaban muy relacionados con los que se celebraban en marzo, incluso, aunque lo común era “pingar” o “plantar” el mayo el primer día del mes al mediodía, también podía celebrarse por la tarde e incluso la última noche del mes de abril al nacer el primer día de mayo, como ya ocurría en las marzas, de ahí que los cantos vinculantes a mayo se asemejen mucho a los de las marzas ya vistas en el punto anterior, pero de la tradición cantora de los mayos fueron compiladas muchas menos piezas musicales. Sólo

⁴⁴⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla del Río Carrión (Palencia) el 16 de octubre de 1991.

⁴⁴⁸ Término usado en la localidad soriana de Rejas de San Esteban.

⁴⁴⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Neila (Burgos) el 8 de mayo de 1986.

⁴⁵⁰ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla de la Reina (León) el 22 de mayo de 1991.

⁴⁵¹ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit*, p.164.

contamos con cinco documentos que pueden ejemplificar algunos de los momentos más representativos del ritual de los mayos.

- “Aquí estamos en espera” (número 632)

Esta tonada la cantaban un grupo de mozas mientras los mozos llegaban con el Mayo engalanado, lo alzaban y lo clavaban en el lugar escogido. En sus contenidos poéticos encontramos coplas donde se expone ese tiempo de aguardo:

Aquí estamos en espera
las del valor escogido
por ver si vienen los mozos
con el su Mayo florido.

También las felicitaciones a los mozos que cortan el mayo y al que consigue colocar la bandera en la punta:

El galán que cortó el mayo
y el que puso la bandera,
merecía un obispado
y una dama bien dispuesta.

Pero a su vez se recogen otras estrofas donde las mozas no dudan de mofarse de los mozos ante sus pretensiones:

Barrena mozo, barrena,
procura barrenar bien,
coloca bien la bandera
no se te vaya a caer.

Echad mocitos las hojas,
echadlas bien repartidas,
no vaya a caerse el Mayo
en medio de esta cuadrilla.

Desde el punto de vista melódico esta tonada se desarrolla en un modo de La con el tercer grado inestable y el séptimo cromatizado y sobre un ámbito de séptima. Mensuralmente hablando se emplea la cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares como fórmula poética.

- “Los mayos” (número 633)

El corpus integrante de los mayos de Neila se forma bajo la sucesión alternativa y continua de tres tonadas. La primera es una pieza bailable –concretamente un agudillo- que bajo el ritmo binario que le corresponde se cantan las coplas de “Al villano, al villano” que no presentan ninguna relación con la fiesta ni la celebración de los mayos.

Se continúa con “Vitores, mayo”, que es una versión de la numerada como 634 aunque ambas comparten la misma sonoridad de modo de La con el séptimo grado cromatizado y el ámbito de quinta. Sobre esta canción relataba la octogenaria Guadalupe González a nuestros

recopiladores que “cuando se cantaba se daba un salto para que las “mayas”⁴⁵² luciesen bien las cintas que llevaban encima”, porque desde mediados de abril las mozas de Neila iban a buscar cintas para las “mayas”, las cuales podían llegar a llevar hasta sesenta o setenta que había que devolver a sus dueñas cuando acababa la festividad y siempre se establecía una especie de competición para ver quién tenía más cintas. Además de las cintas se las reconocía porque todas portaban una “moña” o moño “de picaporte”, que era una trenza de cinco hebras que se enrollaba de un modo especial y se adornaba con una cinta⁴⁵³.

El texto adscrito a esta tradición es el siguiente:

Vítores, mayo,
vítores, mayo,
hacia la puerta y calle
de don Fernando.

Vítor, aprisa,
vítor, aprisa,
hacia la puerta y calle
de doña Elisa.

La última pieza musical “Para qué me decías”, tampoco se puede vincular con el momento festivo en el que nos encontramos. Son estrofas de ronda donde se menciona el mes de mayo en la segunda, pero bajo el concepto rondeño especificado:

¿Para qué me decías
que ibas a venir?
en el quicio de la puerta
me has hecho dormir.

¿Para qué me decías
que ibas a venir
a primeros de mayo
y a últimos de abril?

Si analizamos el comportamiento musical de las tres tonadas podemos comprobar que el agudillo “Al villano, al villano” se fundamenta en la modalidad de Mi y las dos siguientes sobre un modo de La con el séptimo grado cromatizado que los delimita en la frontera de la tonalidad menor. Fueron cantadas por un grupo de mujeres que se hacían acompañar por una pandereta.

- “Víttores a mayo” (número 634)

En esta canción se refleja a la perfección el descriptivo expuesto sobre la fiesta y era cantada – junto a otras coplas- por las mozas cuando se terminaba de plantar el mayo. En el estribillo se aclama y se alaba al “mayo”, que ya fue pingado o “empinado” como dicen en Monteagudo de

⁴⁵² Se llamaban “mayas” a las mozas encargadas de pingar el mayo, que ya hemos descrito en la introducción de este apartado de mayos.

⁴⁵³ Información obtenida de la grabación realizada en Neila (Burgos) el 8 de mayo de 1986.

las Vicarías, pero se insiste en que los mozos necesitaron ayuda de los casados para poderlo subir.

*Vitores a mayo
que te empinaron
pero fue con la ayuda
de los casados.*

De nuevo las mozas no dejan de mofarse de los mozos. Por otro lado se percibe un mensaje de enhorabuena al mozalbete que consiguió llegar hasta la cima del mayo de la siguiente manera:

Mozo ya llegaste arriba
descansa un poco sereno
que las roscas de estas mozas
ya las puedes dar un muerdo.

El contexto musical que acompaña a los textos expuestos se desarrolla con un estrecho ámbito de quinta y en una sonoridad modal sobre La con el séptimo grado cromatizado.

- “Arriba, galán, arriba” (número 635)

En esta pieza compilada en la localidad palentina de Velilla del Río Carrión se percibe la vinculación con los mayos en su tercera estrofa y donde la burla o chanza de las mozas vuelve a hacer acto de presencia:

La copa de vuestro mayo
la del valor escogido,
la arrolló un chivo hortelano
de buen cuidao que’is tenido.

Si atendemos al aspecto musical de la canción se comprueba que la línea melódica -formada por la repetición de los dos primeros incisos- muestra ciertos rasgos arcaicos aseverados por la sonoridad modal sobre Do y el ámbito de sexta como desarrollo.

- “El mayo” (número 636)

Aparentemente un texto que comienza “mes de mayo, mes de mayo” es lógico que pertenezca al corpus de los cantos que se interpretaban en esa fecha pero si comparamos esta copla -entonada en Fuentearmegil- con el inicio del romance del prisionero de Puentevedra (número 625) podemos comprobar que el contenido literario es el mismo:

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los buey’s están gordos, los caballos corredores...
(número 625)

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los fuertes calores
cuando los buey’s están gordos, los caballos corredores.
(número 636)

Está claro que en esta localidad soriana algún vecino comenzó a entonar el romance del prisionero perteneciente a las marzas y tras cantar “mes de mayo, mes de mayo” lo derivó a

formar parte del corpus de cantos de mayos, pero podemos ver que no es la ubicación adecuada.

Desde el punto de vista musical nos encontramos con otra pieza desarrollada en el modo de Do y con un ámbito de sexta.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS DE MAYOS

Aquí estamos en espera [PA/MTCL/04/27]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 50$

A - quies-ta - mos en es - pe - ra las del va - lor es - co -
gi - do por ver si vie - nen los mo - zos con
el su Ma - yo flo - ri - do.

Aquí estamos en espera
las del valor escogido
por ver si vienen los mozos
con el su Mayo florido.

El galán que cortó el mayo
y el que puso la bandera,
merecía un obispado
y una dama bien dispuesta.

Barrena mozo, barrena,
procura barrenar bien,
coloca bien la bandera
no se te vaya a caer

Dainos mocitos la bota,
majos de cuerpo pulido,
queremos echar un trago
que bien lo hemos merecido.

Echad mocitos las hojas,
echadlas bien repartidas,
no vaya a caerse el Mayo
en medio de esta cuadrilla.

Los mayos [BU/MTCL/05/17]

I.- AGUDILLO

Neila

♩ = 120

Al vi - lla no al vi - lla - no aē - no - jaē - no - ja, al vi - lla - no al vi -
 lla - no aē - no - jaē - no - ja, pa - sa la mi mo - re - na por Za - ra - go -
 za, a - rri - ba, re - sa - la - da, por Za - ra - go - za. _____

II.- VÍTORES, MAYO

♩ = 63

Ví - to - res, ma - yo, ví - to - res, ma - yo ha - cia la puertay
 ca - lle de don Fer - nan - do, de don Fer - nan - do. _____

III.- PARA QUÉ ME DECÍAS

♩ = 56

¿Pa - ra qué me de - cí - as quej - bas a ve - nir, quej - bas a ve -
 nir? En el qui - cio la puer - ta me has he - cho dor - mir, me has he - cho dor - mir. _____

Con la melodía I:

Al villano, al villano,
 a enoja, a enoja,
 pasa la mi morena,
 por Zaragoza
arriba resalada
 por Zaragoza.

Ya vienen los pastores
por el robledo,
lugar tienen las mozas,
péinate el pelo.

Con la melodía II:

Vítores, mayo,
vítores, mayo,
hacia la puerta y calle
de don Fernando.

Vítor, aprisa,
vítor, aprisa,
hacia la puerta y calle
de doña Elisa.

Con la melodía I:

Ya vienen los pastores,
ya viene el rumbo,
ya viene la alegría
por todo el mundo.

Cuando el señor alcalde
coge la vara,
parece clavelina
recién cortada.

Con la melodía III:

¿Para qué me decías
que ibas a venir?
en el quicio de la puerta
me has hecho dormir.

¿Para qué me decías
que ibas a venir
a primeros de mayo
y a últimos de abril?

Vítoreas a mayo [SO/MTCL/10/05]

Monteagudo de las Vicarías

$\text{♩} = 104$

Mo-zo ya lle-gas-tea - rri - ba ___ des-can-saun po-co se - re - no ___
 que las ros-cas dees-tas mo - zas ___ ya las pue-des dar un muer-do. ___ *Vi-to-res a*
ma - yo ___ que teem-pi - na - ron ___ pe-ro fue con laq - yu - da ___ delos ca - sa - dos. ___

OTRO ESTRIBILLO

Vi - to - res a ma - yo que teem - pi - na - ron ___ pe - ro fue con laq -
 yu - da ___ de los ca - sa - dos. ___

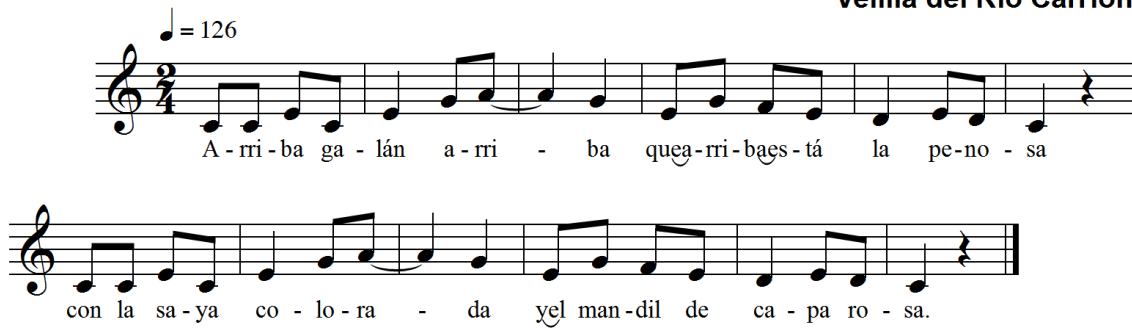
Mozo ya llegaste arriba
 descansa un poco sereno
 que las roscas de estas mozas
 ya las puedes dar un muerdo.

*Vítoreas a mayo
 que te empinaron
 pero fue con la ayuda
 de los casados.*

Arriba, galán, arriba [PA/MTCL/02/04]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 126$



A - rri - ba ga - lán a - rri - ba quea - rri - baes - tá la pe - no - sa
con la sa - ya co - lo - ra - da yel man - dil de ca - pa ro - sa.

Arriba, galán, arriba
que arriba está la penosa
con la saya colorada
y el mandil de capa rosa.

Arriba, galán, arriba,
mira dónde estás parado,
si así se quedara el mundo
ya quedaras apañado.

La copa de vuestro mayo
la del valor escogido,
la arrolló un chivo hortelano
de buen cuidao que'is tenido.

El mayo [SO/ined./01/20B]

Fuentearmegil

$\text{♩} = 126$

B

Mes de ma - yo mes de ma - yo cuan - do los fuer - tes ca -
 lo - res cuan - do los bueys es - tán gor - dos los ca - ba - llos co - rre -
 do - res.

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los fuertes calores
 cuando los buey's están gordos, los caballos corredores.

7.6. SAN JUAN

La fiesta de San Juan se celebra el día 24 de junio pero su celebración comienza la noche previa a la festividad. Al coincidir con el solsticio de verano es lógico que en esta fecha proliferen las prácticas alrededor del fuego como elemento adscrito al sol, y siempre bajo la perspectiva mágica de la purificación. Pero estas prácticas rituales también servían para “propiciar buenos augurios y para aumentar la eficacia de las fuerzas de la naturaleza”⁴⁵⁴. No en vano, es el momento del año en el que se produce un cambio de faenas agrícolas y se realizan labores de siega y de trilla.

En los años en los que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián realizaron el trabajo de campo Crivillé i Bargalló dictaminó lo siguiente: “La costumbrística actual⁴⁵⁵ mantiene viva aún la tradición de que los niños y jóvenes organicen una colecta de objetos combustibles los días anteriores a la víspera sanjuanera. Alrededor de la hoguera que se dispone en la noche anterior a la fiesta del Santo brotan las canciones, los corros y las algarabías (...)”⁴⁵⁶. De nuevo volvemos a encontrarnos con elementos ya utilizados en otros momentos festivos como la petición de aguinaldo o el uso del fuego como centro grupal.

Estas veladas nocturnas alrededor de una hoguera –que tan ancestrales le parecían a Crivillé i Bargalló- siguen manteniéndose en la actualidad por tierras castellano-leonesas -aunque en la mayoría de los casos ya han perdido su espíritu primigenio-, incluso se siguen llevando a cabo vetustas costumbres como la de la localidad soriana de San Pedro Manrique. Allí se hace una hoguera con madera de roble⁴⁵⁷ y con las brasas se diseña una alfombra de tres o cuatro metros de largo y los mozos y vecinos en general deben pasarlo descalzos⁴⁵⁸. Como consejos para salir ilesos del ritual declaran que “lo mejor es llevar peso encima y estar un buen rato antes andando descalzos para tener los pies frescos y secos dado que al entrar en el ascua es importante que los pies estén bien secos para que no se peguen las brasas y no encoger los dedos, porque entonces se incrustan las brasas entre ellos”. También advierten que “para pasar la hoguera hay que tener corazón y creer o encomendarse a la Virgen de la Peña y además, por tradición, hay que ser de San Pedro Manrique”. Aseguran que “los forasteros se queman” y confirman que “las mujeres también pasan descalzas en estos años, en los que ya no vale lo de las durezas y los callos”⁴⁵⁹.

Otro de los elementos mágicos vinculados a la noche de San Juan es el agua porque “existe la creencia en los númenes de las fuentes, en unos seres míticos que las defienden y les dan propiedades excepcionales”⁴⁶⁰. Las aguas de esta noche, por lo tanto, adquieren poderes

⁴⁵⁴ Alonso Ponga, J.L. (1984). *Op. Cit.*, p.79.

⁴⁵⁵ Hablamos de los años previos a 1988, que es cuando publica su libro dedicado al folclore de España.

⁴⁵⁶ Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Op. Cit.*, p.172.

⁴⁵⁷ Hoy en día se hace con madera de pino.

⁴⁵⁸ Se necesitaban de ocho a nueve pasos para atravesar la alfombra.

⁴⁵⁹ Información obtenida de la grabación realizada en San Pedro Manrique (Soria) el 14 de julio de 1991.

⁴⁶⁰ Alonso Ponga, J.L. (1984). *Op. Cit.*, p.82.

especiales y se ven reflejados en algunos de los testimonios recogidos en el trabajo de campo de los recopiladores. Uno de ellos se produce en el municipio soriano de Monteagudo de las Vicarías, donde “las mozas cogían agua de la fuente y se iban –antes de salir el sol- al Cerro de las Hermosas donde está la ermita de la Virgen de Bienvenida y se lavaban la cara para estar guapas durante todo el año⁴⁶¹. También cantaban coplas como la siguiente:

La mañana de San Juan
antes que el sol arbolara
todas las jóvenes van
a lavar sus blancas manos
y también su blanca cara.

También en Nuez de Aliste la noche de San Juan -después de las hogueras y de concluir el baile- “todo el mundo se iba a lavar en siete fuentes, porque así decían que se quitaban las pecas, se conservaba el cutis fino y no se estropeaba la piel de la cara”⁴⁶².

Esa noche igualmente era propicia para curar enfermedades como la hernia. En Monteagudo de las Vicarías también testimoniaron el ritual practicado para la curación de esta enfermedad:

“Cuando había un niño herniado, en San Juan, un Juan y una María tenían que ir bajo un manzano, rompían una de sus ramas y se pasaban al niño diciendo:

- Buenos días Juan
- Buenos días María. Aquí te entrego este niño quebrado⁴⁶³ para que al año que viene me lo des curado.

Se lo pasaban entre ellos tres veces y después ataban la rama desgajada al manzano. Si agarraba, el niño se curaba y si la rama se secaba, el niño no se curaba”⁴⁶⁴.

Por último, hay que señalar que en la festividad de San Juan y en los días que median entre esta fiesta y la de San Pedro se hacían enramadas. Los mozos solían coger las ramas de los cerezos o de otros árboles y adornaban los tejados de las casas de sus novias. El testimonio recogido en el pueblo de Nestar el rabelista Donato Muñoz Gutiérrez describió un componente petitorio añadido al contexto propio de la enramada, del siguiente modo: “en las enramadas que se hacían en San Juan y San Pedro se cantaba a las mozas y éstas bajaban leche y cuajada a los mozos. A la moza que no les daba nada le dedicaban la siguiente copla:

Enramada te cantamos
pero no como a las otras
con un ramito de roble
lechona, como abellotas⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ Información obtenida de la grabación realizada en Monteagudo de las Vicarías (Soria) el 26 de junio de 1991.

⁴⁶² Información obtenida de la grabación realizada en Nuez de Aliste (Zamora) el 11 de enero de 1994.

⁴⁶³ Felicidad Martínez Utrilla especifica que quebrado es “cuando se les rompe una telita de un testículo, sobre todo por llorar y se les hace una hernia” y comenta que un hijo suyo fue pasado por un manzano.

⁴⁶⁴ Información obtenida de la grabación realizada en Monteagudo de las Vicarías (Soria) el 26 de junio de 1991.

Precisamente enramadas y canciones que se interpretaban en San Juan son las dos manifestaciones recogidas por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en su trabajo de campo.

Canciones de enramada

- “Ya viene San Juan, ya viene” (número 637)

En el texto de esta tonada de enramada compilada en el pueblo de Villaviudas ya se detalla la funcionalidad que lleva implícita:

Ya viene San Juan, ya viene
y dirá que nos avisen
a cortar la enramada
del árbol del Paraíso.

Esta copla se forma con una mensura poética de cuarteta octosilábica y la música que acompaña al desarrollo melódico se fija en un modo de Do y con una sexta como ámbito sonoro.

- “De San Juan a San Pedro” (número 638)

Todas las estrofas contienen elementos adscritos a la festividad sanjuanera. Se comienza describiendo la temporalidad del llamado “ciclo de San Juan”⁴⁶⁶ y en la segunda estrofa se ubica el día de la festividad antes de la celebración de la fiesta de San Pelayo, que es el día 26 de junio. Las tres coplas siguientes muestran el ritual de la enramada -en esta localidad los mozos se subían a los tejados para enramar⁴⁶⁷, de ahí el sentido de la tercera estrofa cuando se canta “me rompiste más tejas que el ramo vale”- y en las dos que cierran el canto se contemplan aspectos de la maduración de las cerezas, que en Nuez de Aliste empezaban a madurar por esas fechas.

De San Juan a San Pedro
van cinco días,
cinco mil pesadumbres
serán las mías.

Me pusistes el Ramo
de verde olivo
y yo, como soy pobre,
me han de negrillo.

De San Juanico vengo,
a San Pelayo voy,
dile a mi gente
que yo bueno estoy.

Las guindas colorean
a San Juan vienen,
busque mi amo un criado
si no lo tiene.

⁴⁶⁵ Información obtenida de la grabación realizada en Nestar (Palencia) el 30 de septiembre de 1992.

⁴⁶⁶ Concepto usado por Alonso Ponga (1984), *Op. Cit.*, p.79, quien lo define del siguiente modo: “Más que hablar de la noche de San Juan como una sola noche preferimos hablar del ciclo de San Juan porque todos los fenómenos que aquí se comentan se dan indistintamente en San Juan y en San Pedro (...)”.

⁴⁶⁷ Información obtenida de la grabación realizada en Nuez de Aliste (Zamora) el 11 de enero de 1994.

Me pusistes el Ramo,
¡Dios te lo pague!,
me rompiste más tejas
que el Ramo vale.

Las guindas colorean
ya viene San Juan,
busque mi amo un criado
que no coma pan.

Me pusistes el Ramo
de verde guindal
y yo, como soy pobre,
me han de manzanal.

La tonada se entona en una ambigüedad sonora entre el modo de Sol y el de Do y con una amplitud melódica de séptima. Su mensura poética es una seguidilla y las estrofas se interpretan seguidas, sin ningún estribillo repetitivo entre ellas por lo que se formalmente hablamos de una estructura simple.

Canciones de San Juan

- “Qué linda eres, qué guapa vas” (número 639)

De nuevo nos situamos en el pueblo de Villaviudas donde también se hacía fiesta la víspera de San Juan. “Por la mañana se comía chocolate, por la tarde se celebraba una merienda y por la noche había baile donde se juntaban mozos y mozas y se hacían parejas entre ellos. El mismo día de la festividad de San Juan se iba de merienda al río, montados en burros y cada uno con su pareja”⁴⁶⁸. Es en este ambiente festivo y desenfadado cuando se cantaban canciones como “Qué linda eres, qué guapa vas”.

Su relación con el día festivo se refleja en el desarrollo literario del propio canto, pero utilizan “San Juan” como excusa para interpretar una copla de diversión y pasatiempo y un estribillo rondeño:

San Juan y la Magdalena
fueron juntos a Melones,
y en el medio del camino
San Juan perdió los calzones.

*Qué linda eres,
qué guapa vas,
la escarapela
y el delantal,
San Juan, San Juan.*

Podemos observar que la canción se forma siguiendo una estructura compuesta con la quarteta octosilábica como mensura poética de la estrofa y su base musical se centraliza en la modalidad de La –con el tercer grado inestable- y un ámbito melódico de sexta.

⁴⁶⁸ Información obtenida de la grabación realizada en Villaviudas (Palencia) el 15 de enero de 1993.

- “A coger el trébole” (número 640)

Esta canción es la más conocida y la que más se interpreta en las fiestas sanjuaneras de toda la geografía española. Se la conoce popularmente como “El trébole” y es una pieza multifuncional que se puede usar también como alboreada o como ronda. Su adscripción a la festividad de San Juan se refleja en el texto del estribillo que tilda así:

*A coger el trébole,
el trébole, el trébole,
a coger el trébole
la noche de San Juan.
A coger el trébole,
el trébole, el trébole,
a coger el trébole
que más amores van.*

Esta versión recogida en Rabanal del Camino se cantó como titos o corrido pero hemos priorizado la función específica como canción de San Juan para situarla dentro de toda la compilación. De hecho, Alonso Ponga expone que en la localidad palentina de Magaz de Cerrato esta tonada se vinculaba a la recolección del trébol, planta que “usaban las muchachas solteras para ver si iban a hacer un buen casamiento o no”, buscando afanosamente el de cuatro hojas porque daba buena suerte y traía la felicidad”⁴⁶⁹.

Ya hemos hecho referencia a su estribillo, con lo que podemos afirmar que se trata de una estructura compuesta en la que la copla se formula poéticamente con la sucesión de versos de siete y cinco sílabas, es decir, en seguidilla. La tonalidad mayor es la sonoridad sobre la que se desarrolla y su amplitud melódica abarca una séptima.

⁴⁶⁹ Alonso Ponga, J.L. (1984). *Op. Cit.*, p.91.

DOCUMENTOS MUSICALES DE CANTOS EN LA FIESTA DE
SAN JUAN.

Ya viene San Juan, ya viene [PA/ined./03/37]

Villaviudas

$\text{♩} = 144$

Ya-vie - ne San Juan ya vie - ne y di - rá que nos a - vi - sen a cor-

tar la en - ra - ma - da del ár - bol del Pa - ra - í - so.

Ya viene San Juan, ya viene
y dirá que nos avisen
a cortar la enramada
del árbol del Paraíso.

De San Juan a San Pedro [ZA/ined./06/12]

Nuez de Aliste

$\text{♩} = 69$

De San Juan a San Pe-dro van cin-co dí - as cin - co mil pe - sa-

dum-bres se - rán las mí - as.

De San Juan a San Pedro
van cinco días,
cinco mil pesadumbres
serán las mías.

De San Juanico vengo,
a San Pelayo voy,
dile a mi gente
que yo bueno estoy.

Me pusistes el Ramo,
¡Dios te lo pague!,
me rompiste más tejas
que el ramo vale.

Me pusistes el ramo
de verde guindal
y yo, como soy pobre,
me dan de manzanal.

Me pusistes el ramo
de verde olivo
y yo, como soy pobre,
me dan de negrillo.

Las guindas colorean
a San Juan vienen,
busque mi amo un criado
si no lo tiene.

Las guindas colorean
ya viene San Juan,
busque mi amo un criado
que no coma pan.

Qué linda eres, qué guapa vas [PA/ined./03/42]

Villaviudas

$\text{♩} = 60$

San Juan y la Mag - da - le - na ³ fue - ron jun - tos a Me -

lo - nes y en el me - dio del ca - mi - no ³ San

Juan per - dió los cal - zo - nes. *Qué lin - da e - res qué*

gua - pa vas laes - ca - ra - pe - la yel de - lan - tal San

Juan, San Juan.

San Juan y la Magdalena
fueron juntos a Melones,
y en el medio del camino
San Juan perdió los calzones.

*Qué linda eres,
qué guapa vas,
la escarpela
y el delantal,
San Juan, San Juan.*

A coger el trébole [LE/ined./04/02]

Rabanal del Camino

$\text{♩} = 138$

A co-ger el tré-bo-le, el tré-bo-le, el tré-bo - le a co-ger el tré-bo-le la

no-che de San Juan. A co-ger el tré-bo-le, el tré-bo-le, el tré-bo - le

a co-ger el tré-bo-le que más a-mo-res van. Si quie-res que te

quie-ra da - me dea-que - llo quea - no-che me lo dis-te yes - ta - ba bue - no.

*A coger el trébole,
el trébole, el trébole,
a coger el trébole
la noche de San Juan.
A coger el trébole,
el trébole, el trébole,
a coger el trébole
que más amores van.*

Si quieres que te quiera,
dame de aquello
que anoche me lo diste
y estaba bueno.

7.7. ÁNIMAS

Finalizamos el ciclo de anual con la festividad de los santos y de los difuntos, que en el calendario se sitúan en el 1 y 2 de noviembre respectivamente. Eran momentos de recogimiento, de encuentro vecinal, de recordatorio por los allegados difuntos, de petición por el descanso de las ánimas, de toques “a muerto” en los campanarios, de velatorios, etc.

En Castilla y León no hay muchas localidades en las que se mantenga esta costumbre de cantar a los difuntos⁴⁷⁰ -gracias a las recopilaciones de Ángel Carril sabemos de la pervivencia de esta tradición en La Alberca, en la provincia de Salamanca- pero Pérez Trascasa y Marijuán Adrián consiguieron rescatar dos piezas de esta tradición prácticamente desaparecida.

- “La muerte de Felipe III” (número 641)

Para contextualizar el ambiente que se vivía en estas fechas en Codesal debemos exponer el testimonio que transmitió Argimiro Crespo - , que fue el intérprete que cantó la ronda de Ánimas “La muerte de Felipe III”- a Pérez Trascasa y Marijuán Adrián. Declaró que en la víspera del día 1 de noviembre los vecinos de Codesal contaban leyendas de muertos y apariciones como preparación para aquellas fechas que, “allí, despertaban gran devoción”.

“El mismo día de los Santos, después de ir al cementerio, se hacía la ronda de Ánimas en la que no había “rejujú”⁴⁷¹ ni música ni tamboril. Sin embargo, aunque en las demás rondas no dejaban encender luces, en esta sí. Se abría el postigo o cuarterón y allí ponían una luz para estar en contacto con las ánimas.

Los jóvenes se reunían a la puerta de la iglesia al oír el sonido de las campanas que llamaban al toque de difuntos: “ven...ven...tú...ven...ven...tú...”. Se tapaban con esas mantas de color pardo e iban con antorchas de paja encendidas. Constituían una escalofriante imagen que Argimiro vio de chico, a la puerta de su casa. Despertado por su abuela pudo ver a los mozos, bajo un castaño, cantando la ronda de ánimas “La muerte de Felipe III”.

Durante toda la noche, por una peseta y con un cuartillo de aguardiente, uno tocaba las campanas. Era un trabajo disputado que había que pedir con antelación. Todas las campanas con el mismo sonido (“ven...tú...”), que no se sabe si llamaban al muerto o llamaban a los vivos. Era una cosa muy fúnebre”⁴⁷².

Este canto de Ánimas –que el propio Argimiro Crespo ambientaba previo a su entonación diciendo “el viento ese propio de otoño que daba sobre las candongas y sobre las chimeneas y los aleros, entonces los mozos cantaban...”- conseguía atemorizar a todos aquellos que velaban en esa noche fantasmal. De hecho, su contenido textual es terrorífico al relatar el encuentro de la muerte –personificada como mujer- y Felipe III.

⁴⁷⁰ Esta tradición se mantiene muy arraigada en localidades de Cáceres, Murcia y, sobre todo, en Gran Canaria donde los Ranchos de Ánimas siguen pidiendo por las ánimas del purgatorio.

⁴⁷¹ En Codesal se llama “rejujú” a una llamada a los mozos.

⁴⁷² Información obtenida de la grabación realizada en Codesal (Zamora) el 12 de octubre de 1985.

En casa del rey Felipe, del rey Felipe tercero,
entró una mujer cansada pidiéndole alojamiento.
- ¿Cómo has entrado, mujer en mi sala y aposento?
que sólo en verte la cara me estoy muriendo de miedo.
- Aunque te parezco fea aunque fea te parezco,
ninguno irá a ver a Dios sin a ver a mi primero,
* que con licencia de Dios a todos los hombres vengo
con esta corva gadaña le voy cortando el pescuezo.
Yo soy la muerte, Felipe, la muerte que por ti vengo.
- Por Dios te lo pido, muerte, por Dios te pido y te ruego
que me des de alarga un año para castigar mi cuerpo.
- Un año no puedo darte, que darte un año no puedo,
de alarga te doy tres horas, que más licencia no tengo.

La sonoridad modal sobre Mi y el ámbito de quinta utilizados ayudaban a crear el ambiente sonoro apropiado para la funcionalidad del canto. También las muletillas finales “ven, ven tú” como recordatorio de los toques “a muerto” de las campanas ayudan a fomentar la atmósfera buscada.

- “Las ánimas a tu puerta” (número 642)

El segundo canto de Ánimas fue grabado en Velilla del Río Carrión a Venancia Ibáñez. Como en la tonada predecesora, debemos conocer el contexto de interpretación del canto, por lo que acudimos a la información otorgada por la cantora.

Señalaba que el día de Difuntos los mozos tocaban las campanas turnándose toda la noche, de tal manera que cada media hora las tañían dos mozos. El toque era el de muerto. También se encendían hogueras y se mantenían vivas hasta la salida del sol. En Velilla del Río Carrión y en Otero de Guardo se empezaban a tocar las campanas después del Rosario. Es precisamente la salida del Rosario el momento en el que se cantaba “Las ánimas a tu puerta”, función que asumían las mujeres mientras caminaban calle abajo⁴⁷³. Pérez Trascasa escribió al respecto -en el libreto del volumen cuarto de *La música tradicional en Castilla y León*- que este canto es “capaz de excitar la sensibilidad de jóvenes y mayores y de provocar escalofríos al imaginar a los difuntos “penando por sus pecados”⁴⁷⁴. Este es el sentido que se aprecia en el desarrollo textual del canto, que comienza con una petición y finaliza con un ruego “por las ánimas benditas”.

Las ánimas a tu puerta suspiran, claman y lloran,
dicen que las favorezcas con tus benditas limosnas.
Y si limosna no tienes ofrécete el corazón
que es el más rico tesoro para los ojos de Dios.
El primo llama a la prima, el pariente a la parienta
y el marido a su mujer la dice de esta manera:

⁴⁷³ Información obtenida de la grabación realizada en Velilla del Río Carrión (Palencia) el 16 de octubre de 1991.

⁴⁷⁴ Pérez, G. y Marijuán, R. (1995). *La música tradicional en Castilla y León*. [CD 4]. Madrid: RTVE Música, p. 12 del libreto.

- Esposa mía del alma, cómo de mí no te acuerdas,
cómo no rezas a Dios que me saque de estas penas.
Al toque de la oración, rosario y misa a rezar,
las ánimas en el cielo no saben por dónde entrar.
Entran por debajo tierra y en medio de ese lugar
hay un león y una fiera y allí las van a penar.
Unos penan de los brazos, otros de pies a cabeza
y otros en hoyos de nieve que son diferentes penas.
¡Ay! Quién fuera San Francisco para poder explicar
lo que las ánimas pasan en medio de este lugar.
Por las ánimas benditas todos debemos rogar
Que Dios las saque de penas y las lleve a descansar.

El sistema modal sobre La –con el séptimo grado cromatizado- en el que se canta esta pieza también favorece la ambientación sonora para el desarrollo de esta canción de Ánimas.

DOCUMENTOS MUSICALES DE ÁNIMAS

La muerte de Felipe III [ZA/MTCL/02/33]

Codesal

$\text{♩} = 96$

En ca - sa del Rey Fe - li - pe del Rey Fe - li - pe ter -
 cer - ro en-tróu-na mu-jer can - sa - da en-tróu-na mu-jer can-
 sa-da pi-dien - do - lea-lo - ja - mien-to. Ven ven tú.

En casa del rey Felipe,	del rey Felipe tercero,
entró una mujer cansada	pidiéndole alojamiento.
- ¿Cómo has entrado, mujer	en mi sala y aposento?
que sólo en verte la cara	me estoy muriendo de miedo.
- Aunque te parezco fea	aunque fea te parezco,
ninguno irá a ver a Dios	sin a ver a mi primero,
* que con licencia de Dios	a todos los hombres vengo
con esta corva gadaña	le voy cortando el pescuezo.
Yo soy la muerte, Felipe,	la muerte que por ti vengo.
- Por Dios te lo pido, muerte,	por Dios te pido y te ruego
que me des de alarga un año	para castigar mi cuerpo.
- Un año no puedo darte,	que darte un año no puedo,
de alarga te doy tres horas,	que más licencia no tengo.

* Con la misma música que los dos incisos anteriores.

Las ánimas a tu puerta [PA/MTCL/04/26]

Velilla del Río Carrión

$\text{♩} = 76$

Las á - ni - mas a tu puer - ta _____ sus - pi - ran cla - man y llo - ran _____

di - cen que las fa - vo - rez - cas _____ con tus ben - di - tas li - mos - nas. _____

Las ánimas a tu puerta	suspiran, claman y lloran,
dicen que las favorezcas	con tus benditas limosnas.
Y si limosna no tienes	ofrécele el corazón
que es el más rico tesoro	para los ojos de Dios.
El primo llama a la prima,	el pariente a la parienta
y el marido a su mujer	la dice de esta manera:
- Esposa mía del alma,	cómo de mí no te acuerdas,
cómo no rezas a Dios	que me saque de estas penas.
Al toque de la oración,	rosario y misa a rezar,
las ánimas en el cielo	no saben por dónde entrar.
Entran por debajo tierra	y en medio de ese lugar
hay un león y una fiera	y allí las van a penar.
Unos penan de los brazos,	otros de pies a cabeza
y otros en hoyos de nieve	que son diferentes penas.
¡Ay! Quién fuera San Francisco	para poder explicar
lo que las ánimas pasan	en medio de este lugar.
Por las ánimas benditas	todos debemos rogar
que Dios las saque de penas	y las lleve a descansar.

7.8. TORERAS

En Castilla y León siempre ha habido mucha afición a los toros y hoy en día sigue estando en auge en el ámbito popular, a pesar de las polémicas con los detractores de las fiestas taurinas.

Las toreras o canciones de toros se interpretaban desde la víspera de los festejos taurinos y todo el día festivo donde no faltaban los encierros, las capeas y las corridas. Con ellas se creaba un ambiente de fiesta cuyo protagonista era la figura del toro.

No podemos ubicarlas en un momento concreto del ciclo anual porque normalmente coincidían sus celebraciones con las festividades locales, de ahí que ocupen el último lugar de la rueda del año.

Tras el análisis de las recopilaciones castellano-leonesas se puede comprobar que en esta comunidad autónoma se han cantado mucho, sobre todo en Ávila, pero también se tiene conocimiento de sus manifestaciones populares en Soria y Valladolid. Esto demuestra que la fiesta nacional no echó profundas raíces en los núcleos rurales de las tierras de Burgos, Segovia, Palencia, León, Zamora y Salamanca. De la compilación que realizaron Pérez Trascasa y Marijuán Adrián contamos con seis toreras de las cuales cinco se recogieron en Ávila y sólo una en Soria, y todas ellas conllevan textos vinculados a los toros.

- “De la corredera salen” (número 643)

En este primer ejemplo de torera el desarrollo literario asume vocablos relacionados con algunos momentos de la fiesta taurina como “las funciones”, “el tablado”, “los toreros y toreras” y “las banderilleras”. Debemos atender también a la palabra “corredera” porque se puede pensar que es la puerta por donde salen los toros pero en este caso es una plaza –del barrio de Lourdes- de la localidad de Arenas de San Pedro donde fue compilada la tonada.

Todas las coplas se forman con cuartetas octosilábicas como mensura poética y en todas ellas se entona una muletilla anexionada al primer verso que dice “ay, ay, ay, ay”. El uso de versos encadenados también está presente entre la primera y la segunda estrofa aunque luego se cesa su uso.

De la Corredera salen,
los mocitos fanfarrones
los que dejan a las novias
cuando llegan las funciones.

Cuando llegan las funciones
por no pagarla el tablado
se dicen unos a otros:
yo a mi novia la he dejao.

De la Corredera salen
los toreros y toreras
y del barrio San Juan alto
salen las banderilleras.

Desde el punto de vista musical el modo de Mi diatónico es su base melódica, algo muy común en las toreras abulenses, como ya indicó Miguel Ángel Palacios al aseverar que las canciones

de toros de Ávila “son interesantes desde el punto de vista musical, ya que la mayoría de ellas se basa en la escala andaluza”⁴⁷⁵.

- “Yo tengo un novio torero” (número 644)

Segundo canto recogido en Ávila, concretamente en la localidad de Canceleda. En este caso, si atendemos a contenido textual de las estrofas podemos ver que sólo en la primera nombra al “torero”, pero sólo como el oficio del novio de la chica que canta. Las demás coplas contienen desarrollos rondeños de cortejo, totalmente desvinculados de las festividades taurinas.

La mensura poética utilizada es, de nuevo, la cuarteta octosilábica y, como en la tonada previa, el uso de los versos encadenados forma parte de su estructura aunque fallando en el enlace entre la primera y la segunda estrofa. Si añadimos a esta observación la falta de rima en las coplas finales y la mezcla de componentes literarios podemos percibir que la memoria del intérprete tuvo algún lapsus en el momento del canto.

Yo tengo un novio torero
que de mí se ha enamorado,
de mi talle y mi salero
pero no se ha declarado.

Las observaciones musicales prefijadas en la pieza previa se pueden aplicar exactamente igual en esta torera dado que la modalidad sobre Mi es la sonoridad vigente.

- “El toro tenía seis meses” (número 645)

Seguimos en la sierra de Gredos, concretamente en la localidad abulense de Serranillos, lugar donde fueron recogidas las toreras “El toro tenía seis meses” (número 645) y “Ya viene el toro Piñorro” (número 646). En esta primera se recurre a un texto metafórico entre la serrana y el toro y se usan cuartetas octosilábicas para su desarrollo poético.

El toro tenía seis meses,
le criaba una serrana,
con la leche de su pecho
el alimento le daba.

El alimento le daba
y el alimento le dio,
el toro tenía seis meses
y la serrana le crió.

Desde el punto de vista melódico seguimos embarcados en las palabras de Palacios Garoz porque nuevamente es el modo de Mi –con el segundo y tercer grados cromatizados- la base sonora de la torera.

- “Ya viene el toro Piñorro” (número 646)

⁴⁷⁵ Palacios Garoz, M.A. (1984). *Op. Cit.*, p.68.

Esta torera comparte ubicación geográfica con la precedente y en ella se describen los momentos previos a los encierros, cuando los toros eran llevados por los mozos desde el campo –en este caso los pinares que rodean el pueblo- hasta las calles por donde se celebraban esas tradiciones taurinas. Algunas de las personas que vigilaban que todo se desarrollara con normalidad debían llevar un arma de fuego como prevención a que el toro se escapara o que atacara a alguno de los mozos.

La fórmula poética de la única estrofa que se cantó se sucede mediante la agrupación de cuatro versos octosílabos a los que se les anexiona una jitanjáfora -“ay, *tralala*, y ay, *tralalala*, y ay, *tralalala*, *tralala*, *tralala*”- como conclusión.

Ya viene el toro Piñorro
por la barrera el pinar
y nosotros le esperamos
con la escopeta cargá.

Esta pieza se cantaba seguida y sin pausa de “El toro tenía seis meses” recurriendo a la entonación de la muletilla expuesta como enlace entre ambas canciones. Como sistema melódico se repite el uso del modo de Mi como en las tonadas precedentes aunque, en este caso, éste se presenta con inestabilidades sobre el segundo, el tercero y el séptimo grados. En la modalidad de Mi no es propio que este séptimo sonido de su escala natural se manifieste alterado por lo que afirmamos que está en un proceso evolutivo donde ya empiezan a asomar ciertos rasgos característicos del sistema modal de La, hacia donde deriva esta transformación.

▪ “Dicen los toreros” (número 647)

A esta tonada abulense la podríamos denominar “torera rondeña de oficio”⁴⁷⁶ por los siguientes motivos. En primer lugar, si atendemos al desarrollo literario comprobamos que en sus textos sólo se alude a las personas que ejercen los trabajos vinculados a los toros -como la vaquera, el vaquero y los toreros- por lo que encaja perfectamente en el perfil de canción de trabajo del grupo que denominábamos “de oficio” y, por otro lado, estos oficios están inmersos en contextos poéticos rondeños.

Vaquerilla, vaquerilla
de las yeguas lozanas,
mira que se va a los fríos
la novilla trujillana.

*Dicen los toreros,
vaya una vaquera
con ondas de plata
de atrás y alonsera.*

Ahí la tienes a la Flora
casada con el vaquero,
teniendo siete colchones
está durmiendo en el suelo.

Dicen los toreros...

La vaquera escribe cartas
a su tío, que es alcalde
pidiéndole por favor
que no la saquen cantares.

Dicen los toreros...

La vaquera escribe cartas
al cura de Serranillos
pidiéndole por favor
que la bautice al chiquillo.

*Y el cura la dice
ni puedo ni quiero
que a mí los torillos
me dan mucho miedo.*

⁴⁷⁶

Nomenclatura propia.

Esta es la única torera de la provincia de Ávila que deja la sonoridad modal sobre Mi para asentarse en la de La con el tercer grado inestable y el séptimo cromatizado, encontrándose, de esta manera, en el camino hacia la tonalidad menor tonal.

- “Salta Isidoro” (número 648)

La canción que cierra todo el bloque de compilaciones vocales profanas se interpretaba para el “viernes de toros” dentro de la festividad de San Juan de Soria⁴⁷⁷. Los cinco días que duraban las fiestas sanjuaneras tenían una nomenclatura propia, así el miércoles previo era el “día de la compra”, en el que se sorteaban los toros, uno por cada barrio⁴⁷⁸; seguía el “jueves de resaca” donde todo el mundo iba a caballo; en el “viernes de toros” se celebraban dos corridas, una a las diez de la mañana y otra a las cuatro de la tarde; el “sábado de Agés” era el día en el que se subastaban las partes de los toros, y en el “domingo de calderas” todo el mundo estrenaba su mejor ropa⁴⁷⁹.

Como se puede comprobar el contexto textual de la estrofa está plenamente vinculado al momento de las corridas de las vaquillas o de las corridas de toros.

Salta Isidoro que viene el toro,
búscate un sitio en el callejón
que este torazo te va a hacer pedazos
te hace pedazos el pantalón.

La melodía de esta torera está tomada en préstamo del repertorio jotero de hecho, al terminar de cantar la pieza en la grabación se interpreta la misma con dulzaina, de ahí el hecho de que el estribillo se tararee. Su tonalidad mayor y el ámbito de onceava que abarca nos hace plantearnos si no sería una pieza instrumental a la que han adaptado un texto como recuerdo melódico, tal y como ocurre en las danzas de paloteo que se bailan en muchísimas localidades castellano-leonesas.

⁴⁷⁷ No ha sido adscrita dentro del grupo de las canciones de San Juan porque se ha priorizado su funcionalidad como torera al momento festivo de la celebración.

⁴⁷⁸ En Soria había doce barrios y en cada uno se formaban un “jurado” y cuatro “cuartos” encargados de preparar pan, queso, bacalao y vino que en conjunto lo denominaban el “catapán”.

⁴⁷⁹ Información obtenida de la grabación realizada en Soria el 20 de mayo de 1986.

DOCUMENTOS MUSICALES DE TORERAS

De la Corredera salen [AV/MTCL/06/13]

Arenas de San Pedro

$\text{♩} = 46$

De la Co - rre - de - ra sa - len ay, ay, ay, ay _____

los mo-ci - tos fan - fá - rro - nes los que de - jan_ a las

no - vias cuan-do lle - gan las fun - cio-nes.

De la Corredera salen, **ay, ay, ay, ay,**
 los mocitos fanfarrones
 los que dejan a las novias
 cuando llegan las funciones.

Cuando llegan las funciones
 por no pagarla el tablao
 se dicen unos a otros:
 yo a mi novia la he dejao.

De la Corredera salen
 los toreros y toreras
 y del barrio San Juan alto
 salen las banderilleras.

Yo tengo un novio torero [AV/ined./02/10]

Candeleda

Yo ten-goun no-vio to-re-ro que de mí sehae-na-mo-ra-do

de mi ta-lley mi sa-le-ro pe-ro no seha de-cla-ra-do.

Yo tengo un novio torero
que de mí se ha enamorado,
de mi talle y mi salero
pero no se ha declarado.

El día que se declare
le voy a dar calabazas
porque mis padres no quieren
un chico de tanta guasa.

A un chico de tanta guasa
y tantos aliscaderos,
dame un beso de tus labios,
mira que me estoy muriendo.

Mira que me estoy muriendo,
mira que (...) morena
dame un beso de tus labios
que te lo vengo a pedir.

Que te lo vengo a pedir
y tú me lo quieres dar,
dame un beso de tus labios,
morenita resalada.

El toro tenía seis meses [AV/MTCL/09/09A]

Serranillos

A $\text{♩} = 152$

El to - to te - nía seis me - ses le crí - a - bau - na se -
 rra - na con la le - che de su pe - cho
 el a - li - men - to le da - ba.

El toro tenía seis meses,
 le criaba una serrana,
 con la leche de su pecho
 el alimento le daba.

El alimento le daba
 y el alimento le dio,
 el toro tenía seis meses
 y la serrana le crió.

Ya viene el toro Piñorro [AV/MTCL/09/09B]

Serranillos

$\text{♩} = 54$

B

Ya vie-neel to-ro Pi - ño - rro _____ por la ba-rre-rael pi - nar _____

y no-so-tros lees-pe - ra - mos _____ con laes - co - pe - ta car - gá. _____

Ay tra-la-la - la ygy tra-la-la - la ygy tra - la - la - la tra-la - la

tra - la - la. _____

Ya viene el toro Piñorro
 por la barrera el pinar
 y nosotros le esperamos
 con la escopeta cargá.

*Ay, tralala, y ay, tralalala,
 y ay, tralalala, tralala, tralala.*

Dicen los toreros [AV/MTCL/07/15]

Candeleda

Va-que - ri - lla va - que - ri - lla de las ye -
 guas lo - za - nas mi - ra que se vaa los frí - os
 la no - vi - lla tru - ji - lla - na. Di - cen los to - re - ros va -
 ya u - na va - que - ra con on - das de pla - ta deg - irás
 ya lon se - ra.

Vaquerilla, vaquerilla
 de las yeguas lozanas,
 mira que se va a los fríos
 la novilla trujillana.

*Dicen los toreros,
 vaya una vaquera
 con ondas de plata
 de atrás y alonsera.*

Ahí la tienes a la Flora
 casada con el vaquero,
 teniendo siete colchones
 está durmiendo en el suelo.

Dicen los toreros...

La vaquera escribe cartas
 a su tío, que es alcalde
 pidiéndole por favor
 que no la saquen cantares.

Dicen los toreros...

La vaquera escribe cartas
 al cura de Serranillos
 pidiéndole por favor
 que la bautice al chiquillo.

*Y el cura la dice
 ni puedo ni quiero
 que a mí los torillos
 me dan mucho miedo.*

Salta Isidoro [SO/ined./01/03]

Soria

$\text{♩} = 72$

Sal-taI - si - do - ro que vie-neel to - ro búsc-a-teun si-tiogen el ca - lle -
 jón quees-te to - ra - zo te vaha-cer pe - da-zos teha-ce pe - da-zos el pan - ta -
 lón. La la ra la la ra la ra la la ra la ra la la ra la ra la la la ra la la ra la ra
 la la ra la ra la la ra la ra la. _____

Salta Isidoro que viene el toro,
 búscate un sitio en el callejón
 que este torazo te va a hacer pedazos
 te hace pedazos el pantalón.

Lalarala
laralarala
laralarala
laralarala
lalarala...

Conclusiones.

Con este trabajo he pretendido preservar la información etnográfica contenida en los programas *Raíces* y *El Candil*, sobre todo, los fondos musicales que tan generosamente me fueron otorgados por Pérez Trascasa y darlos a conocer para engrandecer el Patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León, dado que la mayoría de ellos eran inéditos y estaban destinados a desaparecer. Como ya dejé reflejado y justificada su casuística en la Introducción, de todo el repertorio compilado seleccioné el correspondiente a la música vocal profana como objeto de estudio, abarcando un corpus total de seiscientos cuarenta y ocho piezas.

La realización de un trabajo de campo enfocado al objetivo de grabar un programa radiofónico era algo novedoso en España⁴⁸⁰. Gracias a que RNE apoya la idea de Pérez Trascasa de mostrar a los castellano-leoneses la cultura popular regional mediante un medio de comunicación de masas tan potente como lo era la radio en la época de compilación, este jefe de Administración de la emisora de Burgos pudo conseguir el equipo de trabajo perfecto, con técnicos especializados y los mejores aparatos de grabación del momento. Como consecuencia de lo expuesto debo destacar la calidad sonora de los programas objeto de estudio y de los fondos musicales que no fueron insertados en los mismos.

Con estas líneas queda confirmado el objetivo general de mi tesis doctoral que suscribe así: “aportar al conocimiento de la cultura musical y, en concreto, al Patrimonio cultural inmaterial el repertorio vocal profano recogido en trabajo de campo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en el contexto histórico, social y cultural de los años 1985 a 1994 en Castilla y León” y “valorar y validar las actuaciones llevadas a cabo para la elaboración de los programas” ya que he conseguido transcribir y estudiar la totalidad de las piezas vocales compiladas y he validado adecuadamente el trabajo de campo, la relación con los intérpretes y con el medio rural, el mantenimiento de los fondos sonoros registrados, su transmisión y difusión radiofónica, etc. Todo ello forma parte del grueso de este trabajo de investigación y se cumple el objetivo tras el desarrollo global del mismo.

Desglosando cada objetivo específico, en el capítulo 1 se ha desarrollado “cómo nacen y se desarrollan los programas de RNE *Raíces* y *El Candil*”. A la par, y conociendo los antecedentes de los compiladores -cuya vinculación con la música tradicional he dejado patente en el mismo capítulo- debo dejar constancia que no fallaron en la elección de aquellas personas que les pusieron en contacto con los intérpretes. Además, como eran y son personas afines al mundo rural, supieron tratar adecuadamente a los informantes y prefirieron desplazarse a las casas de los mismos –en vez de llevarlos al estudio de grabación de la emisora- para crear un ambiente propicio para los registros sonoros.

El objetivo 2 pretendía “realizar una contextualización de los músicos tradicionales e informantes a través del análisis de los elementos musicales interpretados y los extramusicales expuestos en las entrevistas de campo” y ha sido resuelto en el capítulo 2 de esta investigación.

Por otro lado, el enfoque metodológico para “identificar, clasificar y ordenar el repertorio musical vocal profano recopilado a través del análisis etnomusicológico de la documentación

⁴⁸⁰ Debo recordar que Alan Lomax también persiguió el mismo fin en 1952 pero el ámbito geográfico era todo el país y la emisora que le encarga llevar a cabo una compilación de la música tradicional española era inglesa, concretamente la BBC.

obtenida en estos trabajos de campo” (objetivo 3) y “elaborar una nueva clasificación del repertorio más acorde con los géneros de música de tradición oral recopilados en función del ciclo vital y anual, de la temática, de la funcionalidad y de nuevos aspectos acaecidos” (objetivo 4) se ha podido llevar a cabo gracias a mi formación musicológica y a mi perfil etnomusicológico tanto como investigadora como docente en este ámbito, ya que ocupé el puesto de Catedrática de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Castilla y León desde hace quince años. Toda esta labor de identificación, clasificación y ordenación de la totalidad de tonadas compiladas pertenecientes a los géneros y especies vocales profanos más representativos de la tradición musical española se ve reflejada en el capítulo 3 de esta tesis doctoral.

Finalmente, los dos últimos propósitos, “considerar y debatir el proceso de transformación textual y musical de ciertas tonadas donde la variabilidad entre algunas es plausible” (objetivo 5) y “presentar el repertorio vivo en esos años gracias al trabajo de campo de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián” (objetivo 6) se han ido desarrollando conjuntamente en los capítulos 4, 5, 6 y 7 de esta investigación.

Tras el planteamiento de objetivos, y dada mi experiencia investigadora en materias vinculadas al ámbito de la música de tradición oral, me surgieron una serie de cuestiones que planteé en la Introducción de esta tesis doctoral. Estas hipótesis ahora las voy a exponer en tres bloques que presentan las conclusiones de una manera que ayuda a presentar los aspectos más novedosos de la investigación de una manera contextualizada.

1º Bloque: Aportación al Patrimonio inmaterial cultural

Dado que “el patrimonio musical español es sin duda una de las mayores riquezas culturales del país” y teniendo en cuenta que “los bienes que constituyen dicho patrimonio son abundantes y variados” (Gembero, 2005: 135-181) me veo en la obligación de aportar a la cultura castellano-leonesa -con este trabajo de investigación- parte de los bienes culturales que recogieron Pérez Trascasa y Marijuán Adrián porque, al fin y al cabo, forman parte de nuestra propia memoria histórica.

Los años en los que estos recopiladores llevaron a cabo su trabajo de campo por fue un momento clave en la recopilación. Aunque ya señalé en la Introducción que Federico Olmeda indicaba que el folklore se moría a finales del siglo XIX y he comprobado que no se ha cumplido su predicción casi cien años después, debo exponer que se debe a que en los años 80 todavía pudieron recoger repertorio que se interpretaba antes de la Guerra Civil porque, aunque he apuntado en el grueso del trabajo algún testimonio que aseguraba que después de esta conflagración todo volvió a ser como antes, lo normal es que los habitantes castellano-leoneses tardaran en volver a recuperar aquellos cantos y bailes que animaban sus quehaceres diarios. Realmente los años 50 y 60 son el momento de mayor esplendor en la pervivencia del repertorio que se interpretaba antes de la guerra pero, teniendo en cuenta que la mayoría de los informantes adscritos al trabajo de campo objeto de estudio tienen una edad avanzada en el momento de la compilación, todavía recuerdan aquellas tonadas de su niñez y juventud. Hoy en día esta viabilidad recolectora se ve muy mermada debido a que si se pretende recoger los documentos musicales tradicionales y los datos circunstanciales etnográficos adscritos a una determinada colectividad tendríamos que acudir a informantes que tengan una memoria

de antes de la guerra, con lo que hablamos de personas cuyas edades superen los noventa años. Por lo tanto, puedo concretar que la mayoría de los informantes formaron parte de una generación muy específica que vivió en una época muy problemática porque la propia guerra les provocó un corte sustancial en su juventud.

Luego, teóricamente, también experimentaron una represión -aunque ellos no lo manifestaran así específicamente⁴⁸¹- que se percibe en cuestiones concretas testimoniales como los textos censurados o el hecho de no poder bailar “agarraos”, pero este hecho no se ha apreciado en la propia recopilación, donde los intérpretes no dudaron en entonar ciertas jotas y tonadas “censurables” que conllevan un lenguaje tosco y soez, muchas veces subido de tono, y que ya ha sido descrito de un modo detallado en el grueso del trabajo.

Todo el Patrimonio cultural del que son partícipes se ve peligrar, en ocasiones, debido a que alguno de sus hijos no respetan la sabiduría de sus padres. En referencia a esto debo poner en valor el trabajo de campo de nuestros recopiladores porque se han encontrado con vástagos que no se fiaban de la intencionalidad de que sus madres fueran a cantar “cosas de viejos” y eso que contaban con RNE como aval, coincidiendo con la idea que remarcaba Bartók sobre que los viejos ya no cantaban tanto “porque tenían las burlas de los jóvenes, que despreciaban todo lo “anticuado”” (Bartók, 1979:107). En cambio, hoy en día estas ideas juveniles están modificándose porque contamos con una nueva generación que vuelve a apreciar y valorar las tradiciones y los momentos culturales del pasado por lo que si no se hubiera compilado y/o transcrito, se hubiera perdido a causa de parte de esa generación anterior que estaba en contra de las recopilaciones.

Por todo lo expuesto puedo corroborar –siempre basándome en los testimonios de los informantes y en el repertorio compilado- que en el los años de compilación no existe la censura y que tampoco se percibe una influencia constante de Sección Femenina en esos años⁴⁸².

El siguiente aspecto que debo constatar es la elección de informantes que podemos denominar “estrella”, sin los cuales no hubiera podido aportar todos los datos etnográficos y todos los documentos musicales que conllevan esta tesis doctoral. Una parte considerable de los intérpretes seleccionados fueron, si no músicos “profesionales”, sí músicos de cierto “oficio”, comenzando por los dulzaineros, tamborileros y gaiteros que obtuvieron alguna recompensa económica en sus tiempos por ejercer este trabajo a tiempo parcial, y continuando por pandereteras, rondallas y personas “afamadas” en su entorno, que si bien no recibían estipendio, sí eran requeridas para bailes o rondas por su calidad o memoria como intérpretes en su tiempo. Algunos de ellos han sido grabados por muchos investigadores, pero, a diferencia de otras compilaciones, en ésta no se utiliza una encuesta direccionada hacia un aspecto o aspectos muy concretos sino que, dentro de que el equipo de trabajo lleva preguntas consensuadas, otorgan total libertad a los intérpretes para expresar y cantar lo que quieran, con lo que su aportación al Patrimonio inmaterial se ve engrandecida. Todo esto se consigue gracias al clima de familiaridad, cordialidad y confianza que se produce entre

⁴⁸¹ En la encuesta de campo detallada en el capítulo 1 no figura ningún aspecto vinculante a la política por lo que sólo se pueden apreciar ciertos aspectos referentes si los propios informantes veían la necesidad de contar este tipo de detalles.

⁴⁸² Sólo se puede percibir esta relación en algunos cantos infantiles que forman parte de ese repertorio “nacional” que aprendieron las maestras y que transmitieron a los niños en las escuelas.

compiladores e intérpretes, de lo que ya he dejado constancia de ello en el capítulo primero de esta investigación.

Dentro de las funciones de estos músicos tradicionales tengo que destacar el papel activo de las mujeres pandereteras tanto en los bailes como en buena parte del repertorio vocal y el papel exclusivo de los hombres rabelistas. Como ya señalé en el capítulo 2 las mujeres eran las máximas depositarias del repertorio vocal profano estudiado porque, además de sus funciones como instrumentistas, eran las cantoras protagonistas de infinidad de géneros musicales como la mayor parte de los bailes, las canciones infantiles, las nanas, los cantos de boda o las Águedas, entre otros. Los hombres, a su vez, asumían el papel de la mayoría de las tonadas de ronda, de quintos, de trabajo y de las canciones de diversión y entretenimiento entonadas en la bodega. Por lo tanto, he comprobado que existía un papel identitario en cuanto a género femenino o masculino.

A su vez, los idiomas locales se han respetado en todo momento, no teniendo problema en grabar en astur-leonés o en el peculiar modo de hablar de la localidad salmantina de Peñaparda. Esta actitud de respeto lingüístico de los recopiladores no ha sido consensuada por la inmensa mayoría de compiladores de esta zona castellano-leonesa.

Otro aspecto que debo reseñar en cuanto a la aportación al Patrimonio musical de Castilla y León es que la recopilación es incompleta en cuanto al número de tonadas agrupadas por géneros y especies derivado del objetivo con el que Pérez Trascasa y Marijuán Adrián compilan –elaborar un programa radiofónico- y respecto al número de localidades donde se llevó a cabo el trabajo de campo, que forman una pequeña representación de todos los núcleos rurales que conforman la comunidad autónoma de Castilla y León.

La propia finalidad expuesta justifica la ausencia de una pretensión recopilatoria enciclopédica, por eso seleccionan a los informantes y consiguen un repertorio “desequilibrado” en cuanto a diversidad genérica donde predominan los temas coreográficos y rondeños, tanto por ser expresión de la profesión o gusto de los intérpretes, como por ser los demandados por los compiladores, porque no podemos olvidar que fueron programas emitidos por una radio generalista y con resultados de audiencia considerables. También debo ratificar que todas las tonadas compiladas son originales desde el punto de vista de que no han pasado por el filtro de lo comercial sino que son materiales distintos. Este es un aspecto muy importante porque en la recopilación objeto de estudio no se buscan exclusivamente rasgos sonoros tonales que admitan un acompañamiento armónico, ni ritmos binarios y ternarios simples que puedan ser ejecutados por instrumentos de percusión, ni elementos propicios para un resultado atrayente encima de un escenario, sino que se busca la autenticidad identitaria del propio repertorio.

Respecto a la ubicación geográfica de la compilación estudiada puedo aseverar que si consideramos las lindes provinciales hay registrado un número mayor de localidades burgalesas por la cercanía a la sede de RNE desde donde parte el equipo de trabajo y por tener contactos más directos que en otras zonas. También he constatado la variabilidad numérica de tonadas dependiendo del tipo de repertorio –vocal o instrumental- representativo y característico de cada zona, pero tras el estudio analítico de la compilación asevero que no existen fronteras culturales. De hecho, en la herencia colectiva musical castellano-leonesa registrada se integran tonadas propias de Asturias, Castilla la Mancha y Aragón –zonas geográficas colindantes de la comunidad de Castilla y León-, pero los intérpretes siempre las cantan como algo propio por lo que el tema identitario se puede ver desde diferentes enfoques. Ocurre lo mismo con piezas que, a consecuencia de la inmigración en la diáspora de

los años 60 y 70, han sido aprendidas y traídas del repertorio de otros países y se asientan en la tradición musical castellano-leonesa de un modo natural.

2º Bloque: Aspectos musicales, formales y textuales importantes.

El primer aspecto musical destacable tras el análisis de las tonadas que componen esta compilación nos acerca al proceso de las variantes y versiones musicales. El musicólogo Lothar Siemens elabora un estudio sobre las canciones de trabajo de Gran Canaria en su tesis (Siemens, 2003: 76-77) y en el mismo desarrolla un descriptivo de las variaciones melódicas o textuales que se encontró a la hora de realizar trabajo de campo en las islas Canarias y plantea justificaciones coherentes a tales hechos musicales. Es muy razonable que estas concepciones de variantes y versiones melódicas se manifiesten cuando el objeto de estudio está muy focalizado -como procede Siemens que selecciona exclusivamente los cantos de trabajo y, en concreto, la pesca de morenas- pero no es el caso de la compilación que nos ocupa, por lo que su posibilidad de aparición se ve reducida. Aun así, dentro de que los recopiladores intentaron elegir un repertorio muy variado en cuanto a géneros musicales tradiciones, y siempre sin pretender realizar un trabajo comparativo de variantes y versiones con otras fuentes musicales ajenas a esta investigación, he encontrado algunas de ellas que han sido estudiadas en los apartados correspondientes. La causalidad de esta variabilidad en los tipos melódicos se debe a la recogida de materiales musicales por parte de Pérez Trascasa y Marijuán Adrián en localidades cercanas o, incluso, en el mismo pueblo pero a diferentes intérpretes, porque la mayor parte del fondo musical que se canta en un determinado núcleo rural forma parte de su propia herencia musical colectiva.

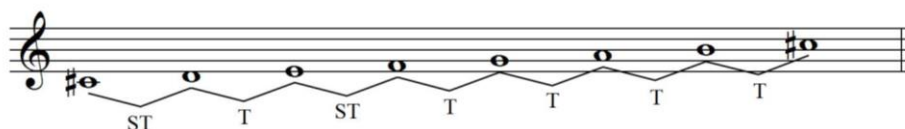
La segunda apreciación musical que he observado es la vigencia de la sonoridad modal en la compilación expuesta, predominando más en algunas especies genéricas que en otras. En los años en los que los recopiladores graban a los intérpretes ya existían agentes externos a la tradición –sobre todo los medios de comunicación de masas- que empezaban a asentarse en las vidas rurales difundiendo nuevos bailes, nuevos instrumentos, nuevas modas y nuevos ambientes sonoros, pero esta influencia no consiguió erradicar las tradiciones y sonoridades más arcaicas. Este es el motivo de la convivencia de tres ambientes sonoros en las tonadas objeto de estudio, donde he computado sonoridades modales diatónicas, modales cromatizadas o en evolución y tonales. En esta última sección cabe destacar algunas piezas que finalizan en el tercer grado del sistema y cuya justificación se deriva del uso de polifonías a dos voces -en terceras paralelas- que se dan como prácticas musicales en la zona investigada.

Focalizando la información planteada en los sistemas melódicos modales y partiendo de los modelos metodológicos de análisis comparativo que planteé en la introducción, debo concretar que los más representativos en este trabajo son el de Mi y el de La, quedando establecidos bajo diferentes fisonomías respecto a sus ambigüedades sonoras y cromatizaciones. El modo de Sol es el siguiente en cuanto a presencia sonora abarcando un ámbito de sexta como norma general, y el de Do también se reconoce en bastantes piezas, destacando sobre todo las melodías acompañadas por el rabel⁴⁸³. Los sistemas melódicos restantes -modos de Re, Fa y de Si- no se muestran en esta compilación porque, aunque estas

⁴⁸³ Estas rabeladas adquieren, generalmente, un ámbito melódico de cuarta o quinta debido a la hechura y ejecución del propio instrumento (posición del instrumento y movimiento de la mano en los trastes).

sonoridades sí se manifiestan en cancioneros españoles, no lo hacen en un ámbito numérico amplio porque no son representativos de la tradición musical de nuestro país, como se comprueba en los análisis expuestos.

Como remate final a este segundo aspecto musical debo comentar un elemento novedoso que se ha presentado en tres canciones compiladas⁴⁸⁴ y que he denominado modo de Do sostenido. Este sistema melódico se forma con una escala natural a partir de esa nota, quedando desarrollada la sucesión de grados con las siguientes distancias interválicas:



Ningún sistema melódico de los expuestos manifiesta esta correlación interválica por lo que se trata de otra nueva sonoridad. Tras los veinte años que llevo estudiando la música de tradición oral española sólo he podido encontrar esta coincidencia sonora en Burgos, Segovia, Teruel y Mallorca pero es la primera vez que se deja asomar en Zamora y Salamanca.

Esta nueva concepción musical ha servido de temática en diferentes entrevistas realizadas al etnomusicólogo Manzano Alonso quien opina que se trata de un modo de Sol sostenido porque en la mayoría de las compilaciones de las zonas detalladas finaliza en esta nota. Yo discrepo en su acepción porque en esos casos la nota Fa siempre aparece alterada ascendentemente, de tal manera que si transportamos esta sucesión melódica a una escala natural queda establecido el modo de Do sostenido propuesto. El resultado sonoro es el mismo pero se produce una disparidad en cuanto a la nomenclatura.

El tercer rasgo musical reseñable se fundamenta en los ritmos tan variados y originales que he podido transcribir de la compilación obtenida. Además de los binarios y ternarios -tan asentados en los bailes más característicos de la comunidad castellano-leonesa- se presentan múltiples combinaciones polirrítmicas sucesivas que cuando se ven asentadas en agrupaciones combinables binarias y ternarias continuas se producen ritmos “cojos” o “aksak” muy característicos de ciertos géneros, sobre todo bailables. Aunque algunos etnomusicólogos piensan que estas agrupaciones rítmicas sólo se desarrollan en África, en nuestro país, sobre todo en la zona castellano-leonesa objeto de estudio, es un aspecto manifiesto muy común. También debo dejar constancia de la presencia del ritmo libre, sobre todo en algunas tonadas de trabajo que se entonan con amplias vocalizaciones aflamencadas.

Otro distintivo rítmico peculiar son aquellas fórmulas de base regular que se agrupan de una manera irregular y que fueron expuestas en el último apartado del capítulo cuarto, donde describí los cantos bailables denominados “baile charro”, “charro” o “baile llano” en tierras zamoranas y “charro”, “charro verdadero” o “agechao” en las salmantinas. Todos se fundamentan en el desarrollo de una línea melódica cuaternaria regular que lleva un acompañamiento rítmico basado en una agrupación irregular de las ocho fracciones que lo conforman, dándose una sucesión de tres más dos más tres corcheas y con acentuación fuerte, a su vez, en la última corchea. Esta amalgama simultánea concede una originalidad especial

⁴⁸⁴ Son las rondas salmantinas “La palomita” (número 441) y “Padre nuestro” (número 442) y el canto de arada “Al saltar el arroyo” (número 511)

muy presente en las zonas descritas y prácticamente en desuso en el resto de territorio español.

Un quinto aspecto musical reseñable se vincula directamente con la funcionalidad del acompañamiento que acabo de destacar porque pocas son las tonadas vocales profanas que se cantan *a capela*. Normalmente este repertorio se suele acompañar, mayormente, con instrumentos de percusión y en una menor medida con otro tipo de instrumentación. Dentro de los idiófonos y membranófonos debo poner en valor a dos de ellos que son exclusivos de tierras salmantinas, concretamente de la comarca Ciudad Rodrigo. El pandero cuadrado ejecutado con porra en Peñaparda y la sartén en El Payo son instrumentos autóctonos de los que no se han recogido datos que apunten su uso en ninguna otra zona de la península. También quiero resaltar el empleo del rabel en Nestar, localidad palentina del noreste, como instrumento cordófono acompañante más propio de tierras cántabras que castellano-leonesas aunque, por otro lado, es natural su empleo debido a la zona fronteriza donde se ubica este núcleo rural.

La inmensa mayoría de las canciones expuestas son monódicas e individuales porque es el sistema más natural de cantar en el ámbito tradicional popular y, aunque las tonadas provengan de una memoria colectiva, siempre van a estar supeditadas a la interpretación personal de un cantor donde los factores internos y externos son proclives para su transmisión personal.

Sobre las estructuras musicales he verificado el uso generalizado de la estrófica o simple y la compuesta formada por la sucesión de coplas y estribillo. Debo añadir otro caso donde se vislumbra claramente la falta de adecuación entre la sintaxis melódica y la literaria y es la estructura de estribillo imbricado donde el espacio cadencial o de reposo de la estrofa ve acortada su duración a causa de la incorporación apresurada del estribillo. Este encabalgamiento entre texto y música es un recurso estético muy utilizado en música de tradición oral y, de hecho, aparece frecuentemente en las tonadas compiladas objeto de estudio.

En las dos últimas formas musicales lo común, sobre todo en los géneros bailables, es encontrar un contraste melódico entre la estrofa y el estribillo, también asentado por el cambio rítmico del acompañamiento de percusión que refuerza los diferentes pasos del baile pero, en alguna ocasión, he podido verificar la coincidencia musical exacta entre ambos⁴⁸⁵.

Además de las estructuras más características expuestas he verificado el uso de fórmulas circulares, responsoriales, litánicas y antifonales y un caso extraño que no me había encontrado en el tiempo que llevo estudiando la música popular de tradición oral y que se forma integrando el estribillo en la estrofa⁴⁸⁶.

Centrándome ahora en el aspecto literario y siguiendo la observación analítica debo corroborar que se confirma la aseveración de Miguel Manzano, quien plantea que “si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría a la siguiente conclusión aproximada: un setenta por ciento son cuartetos octosilábicos (...), un veinte por ciento seguidillas, y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas de las combinaciones más dispares” (Manzano, 2010: 416). Estos son los datos aproximados

⁴⁸⁵ Podemos apreciar esta coincidencia en el agarrao “Montañesa, montañesa” (número 214).

⁴⁸⁶ Esta estructura formal atípica se desarrolla en la jota “Debajo del puente” (número 138).

recogidos en la compilación estudiada respecto a las fórmulas poéticas utilizadas y, siempre recordando que me baso para su estudio en las estrofas, dado que los estribillos presentan una amplia variabilidad mensural debido a la creación específica de la música para los versos que lo integran, lo que he venido a denominar isorritmia o adecuación de la acentuación melódica y literaria. Por el contrario, en las coplas he reconocido muchas cuartetas octosilábicas y seguidillas intercambiables entre diversas tonadas -que he llamado textos de recambio- las cuales, en la mayor parte de las ocasiones, se ven expuestas a una falta de adecuación respecto a los acentos melódicos y que recibe el nombre de anisorritmia. Este hecho es algo tan típico que forma parte de la estética propia de estas músicas de tradición oral.

Respecto al emplazamiento de las tonadas que se desarrollan en versos irregulares debo confirmar que son las piezas más evolucionadas o las más “modernas” de la compilación y que seguramente los cantores las aprendieron por la radio, la televisión o el cine⁴⁸⁷.

A su vez, cabe destacar el uso de muletillas o jitanjáforas e, incluso, remoquetes que no tienen en cuenta para el cómputo de las sílabas de los versos porque son añadidos que no pertenecen a la fórmula estrófica establecida. Este tipo de elementos adscritos a mensuras poéticas establecidas no suelen ser estudiados por los músicos ni por investigadores de músicas tradicionales, hecho que se puede corroborar en el manual de folklore musical de Crivillé, por ejemplificar alguno.

También he podido comprobar ocasionalmente—y como tal queda reflejado en el grueso del estudio- la amplia versatilidad que tienen los intérpretes para adecuar algún verso emplazado fuera de la mensura propia de las formulaciones expuestas. Este hecho puede deberse a un fallo memorístico puntual del cantor o a la increíble adaptación literaria que ostentan cuando algo no encaja, justificada por la práctica cantora diaria y el recurso más empleado para su emplazamiento mensural es el cambio de la figuración rítmica de la línea melódica. El uso de versos encadenados —el último de una estrofa es el primero de la siguiente- y la repetición de incisos textuales para formar mensuras poéticas más amplias son otras peculiaridades observadas.

La última característica reseñable de las formulaciones poéticas utilizadas por los intérpretes se centraliza en las tonadas que se desarrollan bajo la misma estructuración que las denominadas jotas “de estilo”. Su mensura poética es una cuarteta octosilábica la cual, gracias a la repetición de algunos de sus versos, se asienta finalmente en el desarrollo de siete versos. La sucesión final queda establecida de la siguiente manera: b a b c d d a, y se produce sobre todo en piezas acompañadas de rondalla. Casualmente también he apuntado variabilidades a esta estructura “oficial” conseguidas mediante el cambio en el orden establecido o la reducción en el número de incisos textuales duplicados

Todos los aspectos musicales, formales y literarios descritos me llevan a confirmar la necesidad de investigar este Patrimonio inmaterial y de difundirlo, porque si no hubiera encontrado datos relevantes tampoco podría ratificar esta necesidad, es decir, justifica la investigación.

⁴⁸⁷ Para ejemplificar lo expuesto véanse los cuplés “Al llegar a París” (número 326) y “Gallo de Jalisco” (número 327).

3º Bloque: Nueva clasificación en torno a los géneros.

Con los documentos musicales compilados y los testimonios otorgados por los informantes he tenido que formular una nueva clasificación en torno a los géneros musicales. Al encontrarme con la transferencia de una misma tonada en diferentes secciones del ciclo vital o anual⁴⁸⁸ he tenido que plantearme una manera diferente de agrupar el repertorio que la que seguía o explicaba Crivillé con el Instituto Español de Musicología. El poder oír a todos los informantes en un contexto amplio también me ha llevado a trabajar este tema de la estructuración genérica desde una concepción muy alejada del registro de fichas y de las bases de datos muy utilizadas en el ámbito etnomusicológico porque no se corresponde con la realidad. La propuesta personal la he dejado expuesta en el capítulo 3 y lo desarrollo - siempre en el marco de un momento puntual del ciclo vital o anual- en los capítulos 4, 5, 6 y 7.

Asimismo, veo necesario detenerme en aspectos específicos del repertorio analizado para llegar a conclusiones que se apuntaban en las hipótesis como “Al usar la herramienta de campo de encuesta genérica se recopilan todos los géneros y especies característicos ya que los informantes recuerdan en la misma medida todas las tonadas propias del repertorio vocal profano”, por lo que voy a mostrar esos datos relevantes -siguiendo la organización planteada- para responder a la hipótesis propuesta.

Respecto a los bailes he comprobado que es el bloque más numeroso de todo el repertorio vocal compilado debido, posiblemente, a que se celebraba como mínimo una vez a la semana y era un momento de diversión y de acercamiento al otro sexo por lo que la importancia que ostentaban en el mundo rural era muy grande. Los que adquieren mayor presencia son las jotas y los “agarraos”, tan arraigados en esta zona castellano-leonesa y, aunque ya he especificado que los “agarraos” no eran un género propio de Castilla -posiblemente vino de otros países donde se denominaba pasodoble- enseguida adquirió su representatividad plena por su propia funcionalidad. Por un lado los vecinos rurales querían aprender esos nuevos estilos bailables y por otro lado, el acercamiento al otro sexo era lo que más les atraía de sus características.

A su vez, he podido corroborar que bailes como las seguidillas -también importados seguramente de las zonas fronterizas de Castilla la Mancha y Madrid dado que sólo se manifiestan en Segovia y Ávila- son los menos representados. Bajo la denominación “fandango” encontramos varias jotas en diversas comarcas salmantinas. Lo mismo sucede con el término “bolero”, al que no se hace referencia a la popular escuela bolera, sino a la jota en tierras leonesas.

El género narrativo ha sido dispuesto de la forma apropiada, es decir, como textos cantados⁴⁸⁹. Normalmente las compilaciones de romances suelen ser colecciones de inmensos desarrollos literarios pero pocas manifiestan la propia naturaleza de este género donde la música adquiriría la misma importancia que el propio texto, si bien es cierto que los estudiosos del mismo suelen ser los filólogos y lingüistas que no se pueden centrar en análisis musicales. Todas las tipologías narrativas se han manifestado en la compilación objeto de estudio aunque con

⁴⁸⁸ Por ejemplificar, los intérpretes cantan unas cuarentenas como un tipo de canción de Carnaval o una canción infantil como nana.

⁴⁸⁹ Ya señalaba Menéndez Pidal que eran poemas épico-líricos cantados pero él sólo se basó en el estudio literario de los mismos y no en el musical, como ya se ha indicado en el capítulo 4 dedicado a los cantos narrativos.

diferentes presencias. Era de suponer que la última época tipológica correspondiente a las tonadillas tardías popularizadas tendría más representación en los años de compilación debido a su transmisión por los medios de comunicación de masas pero, sorprendentemente son los tradicionales y los “vulgares” los más numerosos. A su vez, son muchos los testimonios que alegan la presencia de ciegos y copleiros que vendían sus pliegos por los núcleos rurales estudiados pero no quedaron retenidos en la memoria del mismo modo que los mencionados. Respecto a las coplas locales especificué que era un género muy extendido, sobre todo, en Salamanca y en el compendio musical sólo se recoge una pieza charra de estas características⁴⁹⁰ porque en esta provincia los recopiladores se centraron más en la grabación de tonadas instrumentales de flauta y tamboril y de aquellas que se acompañaban con pandero cuadrado y sartén. Por último debo añadir otro rasgo definitorio de algunas de estos cantos narrativos que he constatado, y es el hecho de que en ocasiones se transmiten bajo un cambio de funcionalidad entroncándose en el repertorio infantil o en las nanas.

Dentro de las secciones genéricas del ciclo vital, y encabezando el discurso con los cantos infantiles, debo afirmar que las especies más representativas forman parte de los juegos vinculados a las niñas como la comba, el corro y las canciones dramatizadas. En líneas generales también puedo constatar que abunda la tonalidad mayor y las estructuras simples cuya fórmula melódica se repite a cada estrofa aunque, en menor medida, también se cuenta con fórmulas compuestas. Desde el punto de vista mensural es un repertorio donde no se cumple la aseveración de que la cuarteta octosilábica y la seguidilla son las más utilizadas porque proliferan aquellas que conllevan una irregularidad mensural debido, posiblemente, al uso de melodías preconcebidas a las que los profesores añadían textos inventados para celebrar eventos como, por ejemplo, el día del árbol o por el empleo de melodías arquetípicas recitativas que servían de soporte al propio desarrollo literario.

Este repertorio ha estado muy vinculado a la transmisión popular por parte de la Sección Femenina gracias a sus maestros, y no es exclusivo de Castilla y León sino que aparece en igual medida y casi siempre idéntico o en forma de variantes, en todo el territorio español y en otros países hispanoparlantes.

En el género rondeño recopilado hay que destacar la vigencia de las canciones modales con respecto a las tonales, es decir, los intérpretes mantenían el asentamiento de aquellas sonoridades vetustas con las que cantaban en su época de juventud y madurez aunque también he podido vislumbrar que abundan los sistemas cromatizados que nos indican una evolución en el repertorio. Sólo se escapa a esta generalización las rondas que se entonan bajo un acompañamiento de rondalla y que se enmarcan geográficamente en las zonas de Ávila, Soria y Segovia.

Aunque es el segundo bloque más abundante en cuanto a número –tras los bailes– “la vitalidad de este género, y por tanto sus expectativas de conservación y desarrollo en un futuro inmediato, es nula” (Pérez Trascasa, 2001: 287).

Sobre las canciones vinculadas a los quintos debo señalar que, aunque en el momento de la compilación seguía vigente el servicio militar obligatorio⁴⁹¹, ya no se mantenían las mismas tradiciones cantoras debido a que el miedo a lo desconocido, la despedida de las madres y

⁴⁹⁰ Aparece bajo la numeración 316.

⁴⁹¹ El servicio militar obligatorio en España dejó de serlo en 2011.

novias, la lejanía de casa o las posibilidades de tener que embarcarse en una guerra –temáticas propias del género- ya no formaban parte de los acontecimientos relacionados con esta etapa vital dado que en los años de compilación la mili se realizaba casi siempre cerca de casa y no existía posibilidad de conflagración. Creo que esta “desaparición de las usanzas mismas” (Bartók, 1979: 109) es una de las causas del registro de sólo ocho tonadas relacionadas con esta etapa, aunque también considero que las situaciones dramáticas que se tendrían que vivir antaño con este hecho producirían tal desgarrón psicológico que el propio género quedó encubierto en el olvido⁴⁹².

Con el bloque de canciones ligadas a momentos de la celebración de los desposorios he quedado gratamente sorprendida por su nivel de mantenimiento en las memorias de los informantes de esta investigación de tal manera que, aunque en el momento del trabajo de campo el modo de festejo de las bodas ya había cambiado mucho respecto a la etapa en la que vivieron estas costumbres los intérpretes, ellos recuerdan plenamente el ritual, siendo recolectadas tonadas para todas las situaciones vinculadas al propio evento. La mayor parte de este repertorio es cantado por las amigas de la novia por lo que la mujer es quien recuerda todos estos cantos. Tras su lectura analítica también he podido comprobar que en este género han sobrevivido fórmulas melódicas arcaicas -los sistemas modales sobresalen sobre los tonales, de los que sólo recogen un ejemplo- y textos muy antiguos. La estructura simple es la predominante reservándose la compuesta para aquellas tonadas interpretadas después del convite donde todos los invitados participaban de su interpretación. A su vez, desde el punto de vista rítmico también se cantan muchas piezas que contienen polirritmos sucesivos de alternancia regular –no sujetos a la regularidad de los compases en uso-, signo de creación específica de esas músicas para esos cantos.

Siguiendo el ciclo de la vida, tras las bodas, llegan las canciones para dormir a los niños conocidas como nanas. Aunque hoy en día es un repertorio casi olvidado dado que hay múltiples posibilidades de conseguir el sueño de los recién nacidos sin necesidad de cantar, en la época en la que los informantes vivieron el momento de ser padres el canto de arrullo era el único modo que existía para conseguir este propósito. Hablo de padres pero me debo centrar en las madres dado que eran ellas las que adquirían la encomienda de atender a los hijos y, por lo tanto, sólo eran las mujeres las intérpretes de las canciones de cuna. Esta aseveración se comprueba en las tonadas compiladas por los recopiladores quienes grabaron siete nanas y todas fueron entonadas por mujeres. La causa de tan reducido número creo que se puede fundamentar en que no es muy propio que un repertorio tan íntimo y personal se cante espontáneamente en una recopilación de campo. Un último aspecto reseñable al respecto se centra en el cambio de funcionalidad de canciones pertenecientes a otros géneros y que se usan como nanas por la necesidad puntual de conseguir el objetivo de llevar al mundo de los sueños al pequeño⁴⁹³.

Las características musicales distintivas de este género, que se pueden entresacar del análisis de los cancioneros españoles, se centralizan en sonoridades arcaicas –normalmente modo de Mi-, ritmos binarios que asumen el balanceo propio de la función y las muletillas “ea” o “ro”

⁴⁹² De hecho, en las recopilaciones españolas a nivel general no se registran muchas canciones de quintos y en esta compilación destacan el pequeño número de canciones de quintos que se registran (en el nuestro 8),

⁴⁹³ Esta circunstancia se puede apreciar en la tonada número 510.

reiterativos para adormecer al niño. En las tonadas recogidas he comprobado que comparten todos los rasgos expuestos excepto el mundo sonoro, que se centra ya más en la tonalidad, posiblemente debido a la propia época de compilación en la que ya no era tan necesario recurrir a las nanas para el objetivo especificado.

En referencia a los cantos de trabajo he corroborado que ya casi no se recogen tonadas propias de trabajo en sí, sino que se muestran más melodías polifuncionales que se usan como entretenimiento en las largas horas que duraba la jornada laboral en los años previos a la compilación objeto de estudio. Aun así puedo aseverar que los cantos individuales de trabajo suelen estar muy adornados mostrándose con largas vocalizaciones melismáticas y aflamencadas mientras que en los cantos colectivos se presenta una regularidad rítmica más asentada. Todo este repertorio es modal excepto las dos últimas piezas que no forman parte de los cantos de trabajo en sí, sino que se utilizan como cantos de volver de la jornada laboral. Abundan también los ámbitos estrechos, las estructuras simples y los textos encadenados.

Como colofón de las canciones vinculadas al ciclo vital me centraré en los de diversión y pasatiempo. En esta agrupación no hay una estructuración sistemática respecto a la temática que suscriben las tonadas sino que la libertad argumental es el basamento principal. Cualquier canto puede servir como entretenimiento pero sólo se ha tenido en cuenta la funcionalidad otorgada por los propios informantes para su ubicación. De las piezas recogidas en trabajo de campo debo destacar aquellas que cantaban los hombres entre amigos en la bodega o en la taberna y que, en ocasiones, llevan predispuesta una connotación machista en sus desarrollos textuales.

Los cantos adscritos a la rueda del año han tenido menos presencia que los previos en la compilación objeto de estudio. Este gran bloque genérico se abre con las canciones de Navidad y Reyes donde, sobre todo, abundan los cantos petitorios. Estas dádivas que los chicos y chicas de los núcleos rurales demandaban a los vecinos se fundamentaban sobre todo en los productos de la matanza y el objetivo final de sus peticiones consistía en celebrar una merienda entre los solicitantes, con lo que se fomentaba el vínculo grupal entre los jóvenes del pueblo. Este mismo modo de actuación y de finalidad se puede ver también en las marzas – cantadas en la última noche de febrero- que fueron recogidas casi todas en la provincia de Burgos, zona donde aún hoy en día mantienen su vigencia, aunque más como una muestra turística que como la concepción propia original.

Respecto a las tonadas de Águedas debo puntualizar que sólo una pieza forma su repertorio ya que en los años compilados –y según los testimonios rescatados- las mujeres ya no manifestaban la celebración de su fiesta con canciones específicas sino que iban en todo momento con un instrumentista que amenizaba los bailes y les acompañaba transitando las calles. Por lo tanto, en esta celebración se produce un cambio de papel musical protagonista pasando de las mujeres a los instrumentistas tradicionales.

La celebración de los mayos tampoco tiene mucha representatividad en la compilación objeto de estudio pero, aun así, los recopiladores consiguieron grabar restos en Burgos, Soria y Palencia. Con los cantos para San Juan ocurre lo mismo, registrándose sólo una enramada y tres canciones vinculadas a la festividad.

En referencia a los cantos de ánimas que fueron registrados debo decir que esta tradición cantora es algo muy original y atípico en España. Los días uno y dos de noviembre destinados al recuerdo de los santos y de los difuntos, no era el momento propicio para el canto porque

en ellos prima el recogimiento y el encuentro familiar para rememorar a los allegados fallecidos pero, aun así, Pérez Trascasa y Marijuán Adrián consiguieron grabar dos tonadas que recrean un ambiente sonoro propicio a este momento del año.

Finalmente he de centrarme en el conjunto de tonadas relacionadas con la figura del toro. Aunque en Castilla y León siempre han tenido gran presencia las celebraciones taurinas, hay zonas que destacan más que otras en sus manifestaciones como pueden ser Salamanca, Ávila y Soria. Precisamente de las dos primeras provincias provienen las toreras recogidas en trabajo de campo por los recopiladores teniendo más presencia en Ávila.

Con los datos previos puedo aseverar que los géneros vocales profanos no se conservan en igual medida. Destacan las rondas y los bailes por encuadrarse como momentos lúdicos y de relación entre ambos sexos, es decir, los más practicados en la vida diaria. También he comprobado que las canciones vinculadas a las bodas seguían plenamente asentadas en las memorias de los informantes porque formaban parte de un momento vital muy especial. Por último, debo destacar a su vez la amplia variedad de cantos de trabajo compilados debido, posiblemente, al hecho de que en la etapa de recopilación estas tonadas se utilizaban a diario en el mundo rural.

En líneas generales podemos concluir que las canciones tradicionales son un todo relacionado entre sí como la propia vida. Han servido para expansionar el ánimo, como diversión y entretenimiento, han acompañado las etapas vitales, los momentos anuales, han permitido distraer la hambruna, y han alimentado por sí mismas el espíritu y el alma de las gentes castellano-leonesas que vivieron de una forma muy dispar a la actual. Los cantos compilados son sólo una pequeña muestra de lo que se entonaba en esos momentos porque, como ya ha quedado dicho, están en un proceso agónico si no han desaparecido ya. Tengamos en cuenta que representan el proceso vital de nuestros antepasados, que en definitiva forman parte de nosotros mismos y de nuestro proceso hereditario, así que disfrutemos cantando todas aquellas manifestaciones que, en definitiva, nos pertenecen.

Valga este trabajo de investigación como reconocimiento y agradecimiento a la inmensidad de intérpretes que participaron en la compilación llevada a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián y que hoy, en su mayoría, ya no se encuentran entre nosotros.

Bibliografía.

OBRAS DE REFERENCIA Y DISCOGRAFÍA

Carril, A. (1986). *Antología de la música tradicional salmantina* [4 CD's]. Salamanca: Diputación provincial.

Corripio, F. (1997). *Diccionario de ideas afines*. Brcelona: Herder.

García Matos (1992). *Magna Antología del folklore musical de España* [10 CD's]. Madrid: Hispavox.

Pérez, G. y Marijuán, R. (1995). *La música tradicional en Castilla y León* [10 CD's]. Madrid: RTVE Música.

Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.).

Yesca (2000). *Canciones de moda* [1 CD]. Burgos: Estudios Juan Palomo.

LIBROS Y CACIONEROS

Alonso Ponga, J.L. (1984). *Tradiciones y costumbres de Castilla y León*. Valladolid: Castilla.

Andrés, J., Fernández, S., Arroyo, S., Serrano, E. y Mezquita, J.M. (2011). *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos*. Ciudad Real: CIOFF España.

Arnaudas, M. (1981-1982). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Barriuso, J., García, F., Palacios, M. A. (1980). *Antonio José, músico de Castilla*. Madrid: Unión Musical Española.

Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

Barz, G. & Cooley, T. (1997). *Shadows in the field (New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology)*. Oxford: University Press.

Berdiales, G. (1943). *Nuevo ritmo de la poesía infantil*. Buenos Aires: Librería Hachette.

Calabuig Laguna, S. (1987). *Cancionero zamorano de Haedo*. Zamora: Diputación Provincial.

Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Carril, A. (1982). *Canciones y romances de Salamanca*. Salamanca: Librería Cervantes.

Carril, A. (1981). *Pliegos de Folklore*. Salamanca: Instituto de Investigaciones Científicas y Ecológicas.

Catalán, D. (dir.). (1982). *AIER: Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. Tomos I y II. Seminario Menéndez Pidal. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Gredos.

Córdova y Oña, S. (1980). *Cancionero infantil español*. Santander: Diputación Provincial.

Cortés Testillano, T. (1991). *Cancionero abulense*. Ávila: Caja de Ahorros.

- Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Historia de la música española: 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- Cruces, F. y otros (eds.) (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Díaz González, J., Delfín Val, J. y Díaz Viana, L. (1978-82). *Cancionero musical. Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, v. IV. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Díaz González, J. (1983). *Cancionero del Norte de Palencia*. Palencia: Diputación Provincial e Institución Tello Téllez de Meneses.
- Díaz Viana, L. (1984). *Rito y tradición oral en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito.
- Díaz Viana, L. (1988). *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Barcelona: Anthropos.
- Díaz Viana, L. y Manzano, M. (1989). *Cancionero popular de Castilla y León. Romances, canciones y danzas de tradición oral*, 2 v. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Díaz Viana, L. y Fernández Montes, M. (1997). *Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*. Madrid: C.S.I.C y Sendoa.
- Díaz Viana, L. (1999). *Los guardianes de la tradición*. Oiartzum: Sendoa.
- Eco, U. (1997). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández Núñez, M. (1980). *Folklore leonés*. León: Editorial Nebrija.
- Fornaro, M. y Olarte, M. (1998). *Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla y León y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- García Matos, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.
- García Matos, M. (1951). *Cancionero popular de la provincia de Madrid, Vol. I*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología.
- García Matos, M. y Sánchez Fraile, A. (1995). *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- García-Posada, M. (ed.) (1994). *F. García Lorca. Prosa, 1. Primeras prosas. Conferencias. Alocuciones. Homenajes. Varia. Vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones. Obras, VI*. Madrid: Akal.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hergueta, D. (1934). *Folklore burgalés*. Burgos: Diputación Provincial.
- Jackson, B. (1987). *Fieldwork*. Illinois: University Press.
- Juan González, A. de (1985). *El folklore de Hacinas*. Madrid: Coculsa.
- Ledesma, D. (1907). *Folklore o cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana.
- Ledesma, D. (2011). *Cancionero Salmantino, segunda parte*. Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses, Confederación Española de Centros de Estudios Locales y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano, M. (1993). *Cancionero leonés. Volumen I, Tomo II: Tonadas de baile*. León: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (1995). *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano, M. (2001a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo I: Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo II: Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2003a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo III. Cantos narrativos*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2003b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo IV: Canciones infantiles*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2003c). *Cancionero popular de Burgos. Tomo V: Canciones del ciclo vital y anual*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Manzano, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Manzano, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León, selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Marazuela, A. (1982). *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Martínez Palacios, A. J. (1980). *Colección de cantos populares españoles*. Madrid: Unión Musical Española.
- Martínez Reims, M. (1963). *Cancionero popular taurino*. Madrid-Roma: Taurus.
- Martínez Torner, E. (2005). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Masera, M. (2002). *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul.
- McAllester, D.P. (1954). *Enemy way music: a study of social and esthetic values as seen in Navaho music*. Cambridge: The Museum.
- Menéndez Pidal, R. (1984). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Munsó J. (1988). *Escrito en el aire*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores E.P.RTVE.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: Macmillan.
- Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora.

Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.

Orozco, J. (2009). *Radio Nacional de España. Nacida para ganar una guerra*. Madrid: Manuscritos.

Palacios Garoz, M. A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia.

Palacios Garoz, M. A. (2002). *En tinta roja. Cartas y otros escritos de Antonio José*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura.

Pedrell, F. (1958). *Cancionero musical popular español. Volumen I*. Barcelona: Boileau.

Pérez Rivera, L. (2004). *La música de dulzaina en Castilla y León. Compilación de toques tradicionales*. Burgos: Escuela Municipal de dulzaina e Instituto Municipal de Cultura.

Rey, E. (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical. Colección de Monografías nº 5.

Sánchez Fraile, A. (1943). *Nuevo cancionero salmantino*. Salamanca: Imprenta Provincial.

Sarmiento, J. (1993). *Cancionero popular*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.

Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

Siemens, L. (2003). *Las canciones de trabajo en Gran Canaria: estudio de una parcela de la Etnomusicología insular*. Zaragoza: Sociedad Española de Musicología y Proyecto RALS de Canarias.

Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la Musicología*. Oviedo: KRK.

CAPÍTULOS DE LIBROS

Arza, C. (2009). "El sistema español de pensiones en el contexto europeo: estructura institucional, reformas e impactos sociales". En: V. Navarro (ed.), *La situación Social en España*, volumen III, capítulo 4 (pp.163-212). Madrid: Biblioteca Nueva.

Cohen, J. (2010). "Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España en 1952". *Alan Lomax in Asturias. Noviembre 1952* (pp.157-162). Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies.

Lannoy, M. de. (1987). "De l'improvisation: le jeu des définitions", en *L'improvisation dans les musiques de tradition oral* (pp. 61-66). París: SELAF.

López Cano, R. (2004). "<<Favor de no tocar el género>>: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual* (pp.325-337). Actas del VII Congreso de la SIbE. Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Ministerio de Cultura.

Pérez Rivera, L. (2008). "Mantenimiento de la tradición bajo los auspicios de un concurso: Campaneros en la provincia de Burgos". *Música, ciudades, redes. Creación musical e*

interacción social (ISBN: 13 978-84-612-7141-2). Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología. Salamanca: SIBE.

Pérez Trascasa, G. (2009). "Tradición oral y transmisión oral: La Radio". *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI* (pp.107-120). IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Burgos: Instituto Municipal de Cultura y Turismo y Ayuntamiento de Burgos.

Pérez Trascasa, G. (2001). "Rondar, cortejar y cantar. Apuntes sobre usanzas y costumbres" en *Cancionero popular de Burgos. I. Rondas y canciones* (pp.281-294). Burgos: Diputación provincial.

Rice, T. (1997). "Towards a Mediation of Field Method and Field Experience in Ethnomusicology". *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp.101-120). New York, Oxford University Press.

ARTÍCULOS DE REVISTA

Afuera, A. (2009). "Los recursos musicales de la SER". *Boletín DM* de la Asociación Española de Documentación Musical. Año 13: 36-40.

Arce, J (2009). "El origen de la radio y los registros sonoros". *Boletín DM* de la Asociación Española de Documentación Musical. Año 13: 20-27.

Asensio Llamas, S. (1997) "Tradición oral e investigación. Reestudio de un trabajo de campo". *Anuario Musical* LVII: 257-86.

Cohen, J. (2003). "Alan Lomax en España: recopilación etnomusical en 1952". *El Filandar / O fiandeiro* 14: 28-31.

Crivillé i Bargalló, J. (1978-1980). "Ethnomusicologie d'un village catalan: Tivissa", en *Anuario Musical*, Vol. XXXIII-XXXV: 171-254.

Díaz González, J. (1984-85). "Melodías prototipo en el repertorio romancístico". *Anuario Musical* XXXIX-XL: 97-105.

Díaz González, J. (2001). "Restos de un componente bélico en la ronda tradicional", *Revista de Folklore*, 247: 33-36.

Esteve, V., Ferrer, I. y Quinquilla, A. (2009). "Los fondos sonoros de Catalunya Música". *Boletín DM* de la Asociación Española de Documentación Musical. Año 13: 41.

Fraile Gil, J.M. (1986). "Santa Águeda: descripción de una fiesta tradicional" en *Revista de Folklore*, 62: 43-48.

García Matos, M. (1960). "Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical". *Anuario Musical* XV: 101-121.

Gembero, M. (2005). "El patrimonio musical español y su gestión". *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 1: 135-181. (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004).

Guerrero, J. (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", en *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 16.

- Larrea, A. de. (1947). "Preliminares al estudio de la Jota Aragonesa", en *Anuario Musical*, vol. II: 175-190.
- Martín Sánchez, D. (2002). "Las canciones populares de quintos en los cancioneros de Castilla y León". *Revista de Folklore*, 264: 183-190.
- Olarte, M. & Díaz González, L. (2001). "Etnografía de la mujer y la música en Castilla y León. Papel y repertorio de la mujer en la tradición oral de casas, calles y conventos". *Estudios de etnología en Castilla y León (1992-1999)*: 265-267.
- Pedrosa, J.M. (1993). "Mayos y Cantamisas: de El Crotalón de Villalón a la tradición folklórica moderna". *Anuario Musical XLVIII*: 251-268.
- Pelinsky, R. (1988). "Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?". *Anuario Musical XLIII*: 257-268.
- Pérez Rivera, L. (2010). "Las canciones de cuna en el Cancionero de Federico Olmeda". *Etnofolk, Revista de Etnomusicología*, 16-17: 111-132.
- Peso Taranco, C. del (2003). "Aproximación a las rondas del sur de la provincia de Ávila. La ronda de Naval Moral de la Sierra". *Revista de Folklore* 265, 10-15.
- Porro, C., Jambrina, A., Madrid, P., Pérez Trascasa, G. y Marijuán, R. (2011). "Los registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Lacia y Laguna de Negrillos (León), octubre de 1952 (II)". *Revista de Folklore* 350: 11-25.
- Prat i Carós, J. (1993) "El Carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas". *Revista Temas de Antropología Aragonesa*, 4: 278-295.
- Preciado, D. (1984-85). "Veteranía de algunos ritmos 'askak' en la música antigua española". *Anuario Musical XXXIX-XL*: 189-215.
- Prieto, L. (2009), "El Archivo Sonoro de RNE: interés histórico y valor documental". *Boletín DM de la Asociación Española de Documentación Musical*. Año 13: 28-35.
- Pujol, F. (1946) "Clasificación de las canciones populares". *Anuario Musical I*: 19-30.
- Rey, E. (1989). "Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral". *Revista de Musicología XII/1*: 149.
- Tomas Pares, J. (1964) "Canciones populares de trabajo". *Anuario Musical XIX*: 225-239.

TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER

- Andrés Oliveira, J. (2014). El baile de la Carrasquilla. Director, Dr. Enrique Cámara de Landa. (Trabajo Fin de Máster inédito). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
- Blanco Rivas, E. (2011). La canción infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las nuevas tecnologías como recurso didáctico en la clase de música. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Salamanca. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, p.960. Disponible en <http://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/108943>.

Díaz-Emparanza, M. (2012). La digitalización de los soportes sonoros en archivos de Radio. Adaptación de las normativas internacionales a la recuperación de Patrimonio cultural de carácter local. Director, Dr. Enrique Cámara de Landa. (Tesis Doctoral inédita). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, p.176. Disponible en <http://www.uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1776/1/TESIS225-121115.pdf>.

PÁGINAS WEB

Jiménez, H. (20 de marzo de 2012). 75 años, Radio Nacional. *Diario de Burgos*. Recuperado de <http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZC4529253-B519-129D-A0355AB395DE8309/20120320/75/a%C3%B1os/radio/nacional>
<http://www.culturaequity.org/>
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/ballagas.htm>