

## NOTAS SOBRE LA CANCIÓN POPULAR SALMANTINA

### Evolución hacia formas musicales menos diferenciadas

• Pilar MAGADAN CHAO

nació en Meira (Lugo) el 17-XI-1930. Residente en Salamanca desde 1942, estudió solfeo, armonía y piano en los Conservatorios de Salamanca y Madrid. Bajo la dirección del musicólogo salmantino Aníbal Sánchez Fraile profundizó en el estudio de la obra de Francisco de Salinas y de los Cancioneros Salmantinos de Dámaso Ledesma y del propio Sánchez Fraile. Es miembro de número del Centro de Estudios Salmantinos. Desde 1971, publica en *El Adelanto* doce largos capítulos de su trabajo *La canción popular salmantina*, base de un libro en prensa titulado *Notas sobre la canción popular salmantina*. Creadora del grupo "Voces Blancas Salmantinas", con el que desde 1971 (mediante conferencias, conciertos y mesas redondas) lleva a cabo la divulgación de los Cancioneros salmantinos y de su propia investigación. Con este fin ha grabado cinco discos, con libretos que desarrollan su contenido: *Salamanca - Música Popular* (I, II, IV), *Por Tierras Salmantinas* (III), *Villancicos de Salamanca* (V). Colaboraciones en *Reseña*, *Ronsel*, *Artisanal*, *La Espiga* y *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* del C.S.I.C. Ha sido directora de la Escuela de Tamborileros de la Diputación Provincial, desde su fundación en diciembre de 1974 y en la que inició el funcionamiento de la misma y desarrolló una metodología para el aprendizaje de los instrumentos populares salmantinos, con resultados favorables inmediatos. Dimitió de este cargo en agosto de 1978. Ha intervenido individualmente y con su grupo, en trabajos para las siguientes televisiones: "TVE", "Televisa" (mexicana) y "Teleac" (holandesa). Es Perito Mercantil, desde 1948, y Profesor Mercantil, desde 1956, por la Escuela Superior de Comercio de Salamanca. Es funcionario público, actualmente destinada en la Dirección Provincial del Ministerio de Trabajo de Salamanca.

Creo necesario agradecer al ilustre compositor y musicólogo Miguel Alonso su trabajo *Profundidad del cancionero charro*<sup>1</sup>, ya que el contenido del mismo prueba una vez más que las transcripciones

1. ALONSO, Miguel: *Ciudad-Rodrigo, Carnaval - 1981* (Ciudad-Rodrigo, 1981), pp. 287-9.

que aparecen en nuestros dos Cancioneros Populares Salmantinos, editados en 1907 y 1943, marcan, en gran parte de los casos, unos cánones importantes para la identificación de esa *constante* que «personaliza nuestros cantos haciéndolos diferentes de otros folklores, incluso muy cercanos a nosotros. Es un algo que les imprime carácter, que les confiere un sello tan privativo y peculiar de inconfundible originalidad y que siempre he intentado identificar y descubrir...».

Estas frases que entrecomillo y otras, no menos importantes, que me ayudarán, sin duda, en el desarrollo de lo que intento exponer, corresponden al impagable trabajo citado, en el que Miguel Alonso declara su personalísimo intento de analizar algunas melodías populares transcritas por él mismo, tras el primordial estudio y análisis de las recogidas en el *Cancionero Salmantino* del profesor Dámaso Ledesma (1907) y en el *Nuevo Cancionero Salmantino* del profesor Aníbal Sánchez Fraile (1943).

Como consecuencia de sus observaciones, nos comunica lo que para él está clarísimo —consecuencia que comparto plenamente—: «...la organización armónica de una sintaxis admirable y original que corresponde a resonancias ancestrales y profundas...; módulos armónicos perfectamente organizados (¡qué difícil resulta para el que está ajeno a esta problemática, descubrir estos valores tan característicos y personales!)».

Para ilustrar estas y otras afirmaciones encerradas en la sugerente lección, el musicólogo Miguel Alonso —en una elegante actitud— no intenta deslumbrarnos con la transcripción personal de alguna canción popular recogida por él mismo, pese a que podría aportar magistrales transcripciones. Para él, sí parece que cuentan la antigüedad de las recopilaciones y el criterio de selección con que las ordenó el profesor Ledesma, ya que Miguel Alonso, para ilustrar su trabajo, eligió una transcripción de la Sección Primera del Cancionero de Ledesma, dentro de las tonadas de primer orden o de sabor regional más puro, como acertadamente las consideraba D. Dámaso Ledesma su recopilador y transcriptor.

Se trata de *La Charrascona*, en su variante de Carpio de Azaba<sup>2</sup>, por la que confiesa haberse visto siempre sorprendido, gracias a

2. LEDESMA, D.: *Cancionero Salmantino* (Salamanca, 1907) 36.

«la majestad de su arco melódico y al juego de sus variantes cromáticas que en este caso superan la simple función decorativa, para desempeñar un mecanismo ambivalente desde el punto de vista armónico»<sup>3</sup>.

El hecho de que al compositor Miguel Alonso le impresione con tanta fuerza la estructura armónica de *La Charrascona*, estimula mi deseo de iniciar un trabajo sobre la evolución de algunas formas musicales populares salmantinas, a través del tiempo y de los elementos contaminantes, que, por supuesto, hay que aceptar. No podemos considerar como positivos todos los factores que contribuían al total aislamiento de nuestras gentes del medio rural, ni negativos son siempre los efectos que producen en estas personas los diversos medios de comunicación social que ahora están a su alcance. Pero esta aceptación de la realidad nos ayuda a comprobar el fenómeno de la transformación de nuestra canción popular desde sus variantes primitivas, hacia una especie casi indiferenciada. Por todo ello, intento demostrar la urgente necesidad de estudiar los Cancioneros Populares Salmantinos y familiarizarnos con nuestras primitivas formas musicales populares, dotadas de esa *constante* que identificó a la canción popular salmantina y que con tanta claridad han detectado Miguel Alonso, Manuel García-Matos, Eduardo Martínez Torner, especialistas que han realizado estudios sobre nuestra música popular, basados en demostraciones escritas y razonadas sobre el pentagrama y el trabajo comparativo. Los tres realizaron también trabajo de campo y, sin embargo, la mayoría de las demostraciones que apoyan sus obras publicadas se verifican sobre ejemplos del Cancionero del profesor Ledesma. Miguel Alonso, Manuel García Matos y Eduardo Martínez Torner parecen estar de acuerdo —dada la actitud seguida en sus investigaciones— en que las transcripciones realizadas por nuestros ilustres musicólogos salmantinos ofrecen garantías de fiabilidad.

El estudio de dichas transcripciones nos prepara mejor para el trabajo de campo, ya que colabora a una observación meditada, serena y rigurosa que ayuda a descubrir *esa constante de identidad* en las versiones que nos ofrecen nuestros informadores actuales y, cuando esa *constante de identidad* aparece, podemos valorar con

3. ALONSO, M.: *Art. cit.*

toda justicia y también con gozoso orgullo la honradez y la sabiduría musical de los dos maestros salmantinos, Ledesma y Sánchez Fraile.

Con respecto al primero, puedo aportar un documento valioso que refrenda además la minuciosidad con que el profesor Ledesma intentaba reflejar el *clima* que rodeaba al informador; para lograrlo, evitaba ser visto por el mismo y esta circunstancia favorecía la espontaneidad de la interpretación, que se traducían en una transcripción inapreciable. Da fe de ello la carta autógrafa que el escritor salmantino Manuel Fulgencio Martín García (*Agacir*) dejó en mis manos poco antes de morir.

Transcribo esta carta a continuación, haciendo constar desde estas páginas mi homenaje al amigo que se fue<sup>4</sup>.

4. Manuel Fulgencio Martín García (*Agacir*). Salamanca, 1883-1976. Miembro del Centro de Estudios Salmantinos. Escritor y poeta, dedica a Salamanca toda su obra literaria recogida en varios libros y en numerosos artículos aparecidos en el diario *El Adelanto*. Principales libros publicados: *Mies al viento* (1955), *Salamanca de ayer* (1956), *Rama de Roble* (1957), *Calor de llama* (1959), *En la Ribera del Tormes* (1967), *Por el aire claro, Salamanca: Horas de Ausencia* (1973), *Elegía* (1975).

Dirigida talada a V. muy afines en  
atm. de la y Caplle  
+ Dimens Jidemas  
Sáb. 27-III-25

Fr. D. Aguirre  
Madrid

Muy respetable amigo:  
Con mucho placer contesto a  
su at- y agradezco las buenas  
amenias que de mi han  
vos.

De los cantos presentados al  
Encuentro del "Liceo de Salamanca"  
hay cuatro o cinco que no están

publicados. Otros si lo están, pero sin acompaña<sup>to</sup> alguno de piezas o's o tres. Los tomos de mi con-ciencia, como habrían tomado, seguramente, otros concurren<sup>tes</sup>; pero los dos o tres son arreglados y armonizados en forma mas adecuada; esto es, ateniéndome a las condiciones del concurso de modo exemplar. Además, llevan, como son tan cortitos) pequeños preludios tomados de lo que tengo recogido y no publicado. Todo ello es sencillísimo; pero puro; tomado directamente de los cantores del campo y tamborileros y en la

misimo lugar donde se cantan y bailan; y muchos transcritos sin que se trajan ellos dadas cuenta, y para estas transcripciones, influy mucho el que sean como ellos los cantan o con alguna variacion q- pudiera influir mucho en su verdadera fuerza.

Llevar tambien algunas notas sobre ellos y el nombre y pueblo del cantor o tamborilero q- me dictó. Si á tiempo hubiera sido el llamamiento á este congreso, podia haber presentado tres ó cuatro colecciones de lo que tengo que nadie conoce.

Ahora, por complacer á un amigo, me ocupó en poner música

a' una faruella de arinto exclusiva-  
mente charro. En ella, no hay  
mas que Causiones Charras, Charras  
das, fandangos, epitalamios, alboradas,  
rovadas; una Causion de Cusa y  
un Antigo romance que alude  
a Pepe - Botella, muy gracioso. De

Como no tiene Fox, ni Complot, ni  
vales y los mugeres salen vestidas,  
espero q' no podra estranarse y si se  
estrana, el pates sera seguro. Como  
esto ya lo se, no me presumpa; ahora  
si, la D<sup>ta</sup> es netamente charra y los  
cantos charro charro y por ellos foy por  
bien empleando el tiempo, la jungan o  
no y tenga o no tenga esito. Son unos  
20 o mas, n.<sup>o</sup> de musica; todo algo largueto.

Ya ve v. como le doy cuenta de mis  
cosas, ya q' v. tanto interes siente por mi  
querida tierra. No haqn uno directo de mi Zoro-  
ruela; ¡a la Crivocerañ v. antes si puede ir a Ma-



El contenido de esta carta es rico en matices y sugerencias de diversa índole que merecen una atención y un comentario detenidos. Pero en este momento es preciso fijar la atención en un párrafo que nos abre camino para llegar a las consecuencias que intentamos sugerir: «...todo ello es sencillísimo, pero puro; tomado directamente de los cantores del campo y tamborileros y en el mismo lugar donde se cantan y bailan; y muchos transcritos sin que se hayan ellos dado cuenta, que para esta transcripción, influye mucho el que sea como ellos los cantan o con alguna variación que pudiera influir mucho en su verdadera pureza».

Demostrada una vez más la autenticidad con que el profesor Ledesma realizaba sus transcripciones, pasemos al estudio de las que, a mi entender, son variantes de *La Charrasca*<sup>5</sup>, elegida por Miguel Alonso para el trabajo a que nos estamos refiriendo<sup>6</sup>.

Dicha variante es arcaica; encierra, en efecto, *resonancias ancestrales y profundas*; sin embargo, la informadora del profesor Ledesma en Carpio de Azaba estaba ya musicalmente más evolucionada (tal vez poseía también mejores dotes interpretativas) que el informador de Robleda, transmisor de la versión antecedente de nuestra conocidísima *Charrasca*.

Transcribo a continuación una primitiva *Charrasca*, recogida en Robleda<sup>7</sup>, que considero pre-existente a la variante de Carpio de Azaba.

Fundamento la suposición de esta pre-existencia en que el ambiente modal, tan acusado en ella, y la simplicidad de su ámbito melódico hacen suponer la poca familiaridad que el oído del informador de Robleda había establecido con las tonalidades modernas.

Pienso que también el profesor Ledesma debió considerar esta versión como de mayor antigüedad, puesto que —según su criterio de clasificación— la incluye en el Cancionero con anterioridad a la variante recogida en Carpio de Azaba.

Según la opinión del musicólogo y compositor Miguel Alonso, tanto esta versión de Robleda, como las otras variantes que mostraremos a continuación, se desenvuelven en un claro tercer modo

5. ALONSO, M.: *Art. cit.*

6. *Ibid.*

7. LEDESMA, D.: *O. cit.*

gregoriano al que los cantores populares le añaden cromatismos, ateniéndose únicamente a su inspiración y a la pericia interpretativa y es, a su juicio, «el juego de sus variantes cromáticas que superan la simple función decorativa, lo que desempeña un mecanismo ambivalente desde el punto de vista armónico. Todo está supeditado a una corriente subterránea que va impulsando y motivando la sucesión de las frases melódicas y obedece a los dictados de esa armonía que impulsó la creatividad de aquellos artistas anónimos y dio vida a tantas y tan bellas páginas musicales<sup>8</sup>».

**La Charrascona.**

La dicto Isidoro Samaniego, de Robledo (C. Rodríguez)

*Del Ledesma  
Págs. 23-4.*

16. (M-36)

La Char-ras-co-na es la mi-la no es por falta de a-li-mien-to....  
La mu-ger es u-na his-to-ria que tie-nen mu-cho pa-pel.....

ESTRIBILLO.

que a la ca-be-ce-ra tie-ne mil ar-robas de pi-mien-to que au-de  
des-gra-cia-do de aquel bou-bro que no ta-r-pa le-er.... que an-da

la Char-ras-co-na es tá mi-la que vuelve la Char-ras-co-na se mue-re.....  
la Char-ras-co-na es tá mi-la que vuelve la Char-ras-co-na se mue-re.....

Si nos atenemos a las teorías del profesor García Matos<sup>9</sup>, la versión de *La Charrascona* recogida en Robledo por el profesor Dámaso Ledesma se construye melódicamente sobre la escala de *mi* con doble tercera (*mi, fa, sol, sol sostenido, la, si, do, re, mi*) ya que el *sol* se usa natural y sostenido, indistintamente. La sucesión melódica se apoya varias veces en el *mi* (su tónica) para, al

8. ALONSO, M.: *Art. cit.*

9. GARCÍA MATOS, M.: *Antología del Folklore Musical de España, interpretado por el pueblo español*. Primera selección antológica (Madrid, 1960) HH 10107/8/9/10.

final, encontrar en ella casi siempre el reposo natural con el que concluye. Esta conclusión sería también válida si se efectuase sobre la tercera o sobre su quinta, siempre en sentido descendente en forma gradual. En el ejemplo que nos ocupa, la sucesión melódica se apoya definitivamente en el *mi*, como puede observarse.

Para el profesor García-Matos esta escala de *mi* con tercera dúplice supone un ejemplo de la modalidad propia de los sistemas orientales que, al parecer, usaban los árabes con predilección. Frecuentemente se atribuye a éstos la introducción en España de esta modalidad musical; sin embargo, compartiendo la opinión, creo que definitiva, del profesor García-Matos, es probable que «*aunque los árabes tomasen sus primeros conocimientos musicales de Bizancio y Persia*»<sup>10</sup> y sea posible que los españoles «*heredásemos de los árabes este sistema musical oriental preferido por ellos, no existen todavía pruebas decisivas que garanticen la atribución de esta herencia*»<sup>11</sup>.

Si se observa que la escala que nos ocupa, en la versión que prescinde de la tercera natural, «*es propia de la música de los pueblos que se encuentran situados desde la India asiática y a través de todo el norte africano, hasta Marruecos occidental*»<sup>12</sup>, se llegará a la conclusión de que son muchos y distintos pueblos los que poseen dicha modalidad musical, por lo que tienen que existir serias razones históricas que podrían aportar los especialistas para poner en tela de juicio la afirmación de que tal o cual pueblo (en este caso el árabe) fuese el trasmisor de esta antiquísima escala modal que no deberemos confundir con la de un modo diatónico actual que se resuelve sobre su quinto grado, sino que *mi* es la tónica bien característica.

Los ejemplos de canción popular construida sobre esta escala son muy frecuentes en casi todas las regiones de España. A través de la obra del profesor García Matos<sup>13</sup>, aparecen ejemplos vivos en Galicia, Islas Canarias, León, Andalucía, Extremadura, Valencia, Islas Baleares, Murcia.

10. GARCÍA MATOS, M.: *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, ed. s. l., s. f.

11. GARCÍA MATOS, M.: *Antología del Folklore*.

12. GARCÍA MATOS, M.: *Antología del Folklore*.

13. GARCÍA MATOS, M.: *Antología del Folklore*.

Felipe Pedrell reconoce este modo oriental<sup>14</sup> como «*elemento vivo en la canción popular de las comarcas por él investigadas, en Tarra-gona, Lérida e Islas Baleares*».

En los Cancioneros Salmantinos se encuentra con frecuencia la escala que nos ocupa y en mi trabajo de campo he podido escuchar ejemplos interesantes. Sin embargo, en nuestra provincia, al igual que ocurre en el resto de las provincias españolas donde aparece tal escala, su construcción ha ido evolucionando poco a poco con infiltraciones de marcado sabor moderno que la van desviando hacia la tonalidad menor.

Este proceso evolutivo es estudiado por Eduardo Martínez Torner<sup>15</sup>, que lo considera como un encuentro de la escala andaluza (para nosotros oriental) con la europea o diatónica. Entre los ejemplos que emplea Martínez Torner en la demostración, señala como fenómeno curioso de evolución en este sentido, el canto número 35 del Cancionero del profesor Ledesma *A la valerosa*. Con anterioridad a él, presenta un ejemplo de canto andaluz «*de tradición antigua, para ver cómo se va transformando en otras comarcas españolas y aun dentro de la misma Andalucía*». Su intención no es la de encontrar en cada una de ellas exactitud formal, sino una analogía evolutiva en lo que se refiere a la transformación tonal y a esta finalidad intento llegar, a través de los ejemplos que integran este trabajo.

Veamos cómo estudia el profesor García Matos el proceso evolutivo de la escala construida sobre *mi* con tercera dúplice a través de esta obra<sup>16</sup>, donde todavía la denomina arábigo-andaluza o modo arábigo:

«*Hay ahora una más crecida porción de canciones de esta clase, en que apreciamos ya verificarse, como una infiltración de giros y cadencias de marcado sabor moderno, que no responden a la técnica pura tradicional. Son canciones que evolucionan y llegan, inclusive,*

14. PEDRELL, F.: *Cancionero Musical Popular Español*. Tomo I (Barcelona, 1958).

15. MARTÍNEZ TORNER, E.: *Folklore y costumbres de España*. Tomo II (Barcelona, 1934). MARTÍNEZ TORNER, E.: *Ensayo y clasificación de las melodías de romance*, en Homenaje a Menéndez Pidal, Tomo II (Madrid, 1926).

16. GARCÍA MATOS, M.: *Lírica Poular*.



uso del cromatismo completo de la escala, con tal gusto y propiedad, que muy bien puede servir de muestra aleccionadora, por lo sabiamente que son manejados los diversos elementos colorísticos: he aquí el tema que tal vez no han advertido muchos (transportámosle a la tesitura propia de la escala, pues en su Cancionero aparece una cuarta más alto)».

32 M. GARCIA MATOS

*Jadictos Juantraucidos, de Cantriello de Azaba.*

yo le fa- / ju: ni: no fueron - - - a - la fis - ta. Villo - ri - no -  
 Le lecho lo que de: in - tento - - - en cemedi - de: ca -  
 mi - no - - - huer - ta - la - de - para que - llo: vi - llo: nos -  
 - - - cuarta fa - de - ma: catura que llo: ta nos -

He aquí un ejemplo de proceso evolutivo, no idéntico (por no haber alcanzado el nuestro el ingreso definitivo en el tonor menor), pero sí semejante al de *La Charrascona* en la variante de Carpio de Azaba que incluiremos a continuación, transportada también a la tesitura propia de la escala que nos ocupa y en la que se presentaba su versión-antecedente de Robleda (pentagrama número 1).

*La Charrascona (variante) de dicto J. Linares - Guzmán, de Carpio de Azaba. Como número de un Cancionero. Pag. 36. n.º 44*

La cha nos le nos / y le de del Cha nos /  
 Cha nos le na le mi / pun da de mi se /  
 de Cha nos le nos ta ma la, que nos el / la cha nos le na le nos se -

El proceso evolutivo de esta variante está más cercano al ambiente modal y más alejado del modo menor moderno que en el caso del ejemplo aportado por el profesor García Matos. Pero sí me parece dicho proceso mucho más avanzado con respecto a la versión de *La Charrascona* recogida en Robleda y que nos ha servido como primer ejemplo o punto de partida.

Es interesante la observación de la proximidad geográfica de todos estos ejemplos: Robleda, Campillo de Azaba, Carpio de Azaba. Agallas no está demasiado alejada de todos ellos. Y esta variante de Agallas recogida por el profesor Ledesma en la página 36 de su Cancionero —justamente a continuación de *La Charrascona* de Carpio de Azaba— es muy valiosa para nuestro análisis evolutivo: Melódicamente, sigue el mismo proceso que la anterior; mantiene, a mi entender, el ambiente modal. Pero el ritmo es aquí anacrúsico y nos prepara para una posterior variante de Sobradillo, más moderna, pero no menos interesante:



La versión de Sobradillo que ofrezco a continuación ha sido recogida y transcrita por José González Méndez<sup>17</sup> en septiembre de 1952. Es también anacrúsica y el estribillo se resuelve en compás de 3/8, con lo que pierde un poco de solemnidad, aunque gane en viveza. Sin embargo, la primera parte conserva esa majestad del arco melódico común a las versiones anteriores.

17. González Méndez, José: Natural de Sobradillo. Estudió en el Seminario de Ciudad-Rodrigo. Colaboró, durante la década de los 50, con el profesor Sánchez Fraile, publicando ya interesantes transcripciones de Canción Popular Salmantina en las *Hojas Folklóricas* del Centro de Estudios Salmantinos. Estudios superiores de Piano, Armonía y Composición en los Conservatorios de Madrid y Sevilla.

Es ésta una versión muy interesante que pervive, pese a la antigüedad comprobada por el recopilador y transcriptor, que al enviármela en agosto de 1973, adjunta una carta donde dice lo siguiente: «Como ves, te adjunto un villancico, llamémosle romance, que me ha traído bastante de cabeza por su ritmo algo enrevesado en la primera parte, hasta que di con el que creo punto exacto y fiel en su transcripción. Los cuatro primeros versos, de los ocho que consta cada pasaje, los cantaba un o una solista, a quien contestaba el grupo, ya en ritmo ternario. La dificultad estriba en los tiempos fuertes de la primera parte y en unas pequeñas síncopas —llamémoslas así— que le dan un matiz especial y que pueden hacer caer en la trampa del 5/8. Tiene que ser muy antiguo, porque mi bisabuela se lo cantaba a mi madre cuando ésta era una niña. Podemos calcularle que su transmisión oral en la familia, se remonta a 140 años, dada la edad de mi madre».

Al igual que en las tres variantes anteriores, transcribo ésta, transportada a la tesitura propia de la escala de *mi*. Transcribo solamente la primera parte del villancico<sup>18</sup>, por ser suficiente para este estudio y porque al tratarse de una versión inédita muy interesante y magistralmente transcrita, incluyo la versión original —letra y música— al final de este trabajo.

Se cantaba en loha de Olo (Jolauauis).  
 No. 1952  
 (M.P.) 6/8  
 (Coro): Una transcripción original, al final de este trabajo.

A través de este proceso moduladorio, nuestra canción popular se ha enriquecido. No cabe duda de que el ámbito melódico de la

18. Existe una grabación bastante fiel a esta partitura: *Villancicos Populares*, disco a 45 r.p.m. interpretado por los Coros Parroquiales de Hinojosa de Duero y de Lumbrales, bajo la dirección de Teresa Galante y de Felisa Galache, respectivamente. Edita PAX N 3069 (Madrid, 1965). Cara A. Banda 2 "Resuenen, resuenen".



primera versión de *La Carrascona* —Robleda— es más reducido que el de su luminosa variante de Carpio de Azaba, y no llega tampoco al que presentan las variantes de Agallas y Sobradillo.

Es precisamente a través del enriquecimiento cromático donde se me plantea la duda del posible origen del mismo:

¿La evolución cromática parte instintivamente del cantor popular que añade cromatismos a los viejos modos gregorianos, o buscamos la razón de esos elementos cromáticos en la vieja escala de origen oriental, *mi, fa, sol, sol sostenido, la, si, do, re, mi*?

No me es posible, ni mucho menos conveniente, hacer afirmaciones rotundas. Más bien creo que pueden darse ambos casos. Y será muy laborioso, pero enormemente interesante, el intento de descubrir el verdadero origen de este tipo de evolución en cada una de nuestras más interesantes canciones populares, porque lo que sí veo claro es lo siguiente:

Cuando el cantor popular se inspira en las melodías gregorianas que oyó y cantó de niño, por supuesto que las transforma, enriqueciéndolas con cromatismos: esto lo hemos vivido en nuestra provincia las personas mayores de cuarenta y cinco años, sin ir más lejos. Baste recordar alguna variante de la misa *de Angelis* re-creada por alguno de los viejos sacristanes de nuestra provincia. El *Miserere* que en Mogarraz entonó hasta el año 1976 el inolvidable Sr. Gerardo Martín Barés es otro ejemplo de lo que antecede.

Pero no es menos cierto que los compositores del viejo canto eclesiástico se inspiraron muchas veces en las formas musicales populares que, por transmisión oral, han podido perdurar a través de innumerables generaciones.

En alguna de esas formas musicales arcaicas, bien podría subyacer esa tendencia a la tercera dúplice propia de la escala oriental de *mi*, que —en mi opinión— predispone a la introducción de otros cromatismos y aún a la interpretación del cuarto de tono.

Para Monseñor Higinio Anglés no estaba claro cuáles de estas melodías fueron las originales: «*las gregorianas o las tonadas folk*»<sup>19</sup> «... la mayor proporción de canciones semejantes a las melodías del

19. ANGLÉS, H.: *Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant*, en "Journal of the International Folk Music Council" 16 (1964) 54-56.

*folklore tradicional, se encuentra en el repertorio del Ordinario de la Misa o Kiries. Esto es lógico, dado que la congregación se acostumbró a oír las melodías litúrgicas cada domingo en la iglesia... En los Dramas Sagrados y Misterios religiosos de la Edad Media, siempre se cantaban tonadas de Himnos Litúrgicos, aplicados a textos en lengua vernácula de Cataluña o de Castilla.*

*Entre los numerosos problemas que este estudio plantea, hay uno que merece especial atención: El problema es descubrir cuáles de estas melodías fueron las originales: las gregorianas o las tonadas folk. Hay casos en los que podemos asegurar que una melodía popular procede directamente de una gregoriana; pero hay, ciertamente casos en los cuales el compositor de una melodía gregoriana obtuvo su inspiración de una melodía tradicional».*

#### FORMAS MUSICALES MENOS DIFERENCIADAS

De la evolución que, a través de las variantes transcritas hemos podido observar, se desprende que las versiones recogidas en Carpio de Azaba, Agallas y Sobradillo, se desenvuelven en un módulo armónico menos arcaico que el de la versión antecedente de Robleda, pero —tal vez— no menos característico y representativo de nuestra expresión popular musical. Durante este proceso moduladorio nuestra canción salmantina se ha enriquecido en efectos cromáticos, que le confieren un cierto barroquismo, muy de acuerdo con otro tipo de expresiones artísticas del pueblo salmantino. Es decir, que la modernización de la escala sobre la que se construyó la canción primitiva no ha supuesto pérdida de identidad, porque ha conservado fielmente otros elementos musicales esencialmente diferenciadores: velocidad aproximada, de la que se deriva una interpretación solemne y majestuosa que se comprueba hasta en la más moderna de las transcripciones, la verificada por José González Méndez en Sobradillo, con un aire largo (bien declamado). Esta interpretación, sin concesiones a la prisa y que se resuelve en notas prolongadas *ad libitum* al final de cada frase, permite al cantante realizar correctamente las sílabas melismáticas, sin que ello suponga pérdida de ritmo ni cambio de velocidad.

La corriente uniformadora que se detecta, principalmente en me-



*cantos para danzar, pueden ser desplazados en su belleza primitiva, a golpe de tanto ritmo mal interpretado, o «golpeteo» de guitarra o no saber darle el matiz genuino».*

Creo que, de todo lo expuesto, bien puede sacarse la conclusión de que existen razones poderosas que invitan a no perder de vista las variantes heredadas de nuestros maestros de la música popular salmantina. No se trata de variantes *muertas*, como algunos autores llaman a las versiones de los Cancioneros.

Concretamente, la versión de *La Charrascona* recogida por el profesor Ledesma en Carpio de Azaba se interpreta con fidelidad al Cancionero por el 82 % de las 75 personas a las que rogué me la cantasen, durante los tres últimos meses de 1981 y el primer semestre del año 1982. Se trata de personas mayores de 45 años y menores de 85, nacidas en Fuenteguinaldo, Robleda, El Payo, Lumbrales, Sobradillo, Ciudad Rodrigo, Buenamadre y Salamanca. De ellas, un 20 % ha residido siempre en sus lugares de origen; un 25 %, aproximadamente, ha emigrado durante varios años y ha vuelto. El resto ha vivido siempre en Salamanca.

*Pilar MAGADAN CHAO*

APENDICE

M.M.  $\text{♩} = 69$  - LARGO (Bien declamado.)

(Sobrio) En el nom-bre de Je-sús — — y de

la Vir-gen Ma-ri-a — Ven a cantar es-tas

Go-zas — con con-fer-to-ri-ya-le-ri-a:

M.M.  $\text{♩} = 69$  con viveza  
(trill) AN-GE-LES DEL CIE-LO, DAD-NOS VES-TRA

VOZ, PA-RA QUE PO-DA-MOS A-La-zar

trill  
Dios

Se acompaña con tamboril o pandero y triángulo o almirez

Registrado a R.P.I.-

© 2 de Agosto 1973

Tm K. K. K.

VILLANCICO - ROMANCE

(Se cantaba en Sobradillo, Salamanca).  
Recogido por JOSÉ GONZÁLEZ MÉNDEZ,  
en septiembre de 1952. Las variantes  
que van a pie de página recogen otro  
dictado.

En el nombre de Jesús  
y de la Virgen María,  
vengo a cantar estos gozos  
con contento y alegría.

Angeles del cielo  
dadnos vuestra voz  
para que podamos  
alabar a Dios.

Nos dicen las profecías  
que, cumplidas las edades,  
en el portal de Belén  
una virgen será madre.

Leyendo la virgen  
estas profecías  
suplica a los cielos  
que llegue este día.

Se presenta San Gabriel  
en una humilde morada,  
en donde estaba la virgen  
muy piadosa y recatada.

"Dios te salve, virgen",  
le dice a María,  
"de tu misma sangre  
nacerá el Mesías".

"¿Cómo tengo que ser madre  
si no conozco varón?  
¡No es posible que yo acepte  
con mi voto dado a Dios!".

"Jamás tu pureza  
quebranto tendrá;  
que el Amor Divino  
tan sólo obrará".

Con el "sí" que dio la Virgen  
respondiendo a la embajada,  
se hizo la Madre de Dios,\*  
y del mundo venerada.

Y en aquel instante  
en aquel momento  
el Amor Divino  
obró tal portento.

San José, que no sabía  
tan soberano misterio,  
viendo a su esposa en tal suerte,  
se llenó de sentimiento.

"¿Qué es esto que veo?  
mi Dios ¡Ay de mí!  
¡Mi esposa está encinta!  
¡Yo quiero morir!"...

Trató el santo de ausentarse,  
por no sufrir tal deshonra.  
Se retiró a descansar,  
y ha recogido su ropa.

Se quedó traspuesto  
y un ángel le dice:  
"De Dios es la obra,  
tu esposa está virgen".

Te pondrás luego en camino  
a la ciudad de Belén  
con María, virgen madre,  
que allí<sup>1</sup> Dios ha de nacer.

San José apareja  
una humilde borrica,  
para que María  
no<sup>2</sup> tenga fatiga.

\* Del Verbo.

1. El niño.

2. No sufra fatigas.

Emprendieron el viaje  
la Virgen y San José  
según<sup>3</sup> costumbre tenían  
de empadronarse en Belén<sup>4</sup>.

La Virgen encinta,  
larga la jornada;  
¡Vamos a ayudarle,  
que va ya cansada!

Entre amigos y parientes  
los dos posada buscaban;  
como los veían tan pobres  
a la calle los echaban.

La Virgen le dice:  
"No busques posada,  
que todas las puertas  
nos están cerradas".

Llegó San José llorando  
a la puerta de un mesón  
y el mesonero inhumano  
"¿Quién me llama?" contestó.

"Son dos caminantes,  
que buscan posada,  
son un hombre anciano  
y una embarazada".

Tirano cual ningún hombre  
le contesta el mesonero:  
"Que huéspedes en mi casa  
no los quiero sin dinero".

Nadie los conoce;  
ninguno los quiere;  
y llenos de pena  
al camino vuelven.

3. Según estaba mandado
4. Por un edicto cruel



Salieron de la ciudad  
y hacia el campo se marcharon,  
y en un albergue de bestias  
allí los dos se arrimaron.

Con mucha alegría<sup>5</sup>  
barren el portal  
San José y María  
para descansar.

A eso de la media noche,<sup>6</sup>  
San José prepara leña  
para calentar la Virgen,  
porque de frío se hiela.

Cuando San José  
fue a encender la luz,  
se encontró nacido  
al Niño Jesús.

Los ángeles por el aire  
se van cantando la "Gloria",  
hacia el portal de Belén,  
porque ya llegó la hora.

Ya llegó la hora,  
ya ha llegado el día  
en que se han cumplido  
antiguas profecías<sup>7</sup>.

Los pastores no sabían  
tan señalado "misterio";  
un ángel les anunció  
que ha nacido el Rey del Cielo.

"Recoged tomillos  
por aquestos montes  
que el niño ha nacido  
al tocar las doce".

5. Con mucha paciencia  
limpian el portal.
6. A las doce menos cuarto.
7. Estas profecías.

Los pastores y pastoras  
todos juntos van a ver  
al Niño Dios que ha nacido  
en el portal de Belén.

Llevaban corderos,  
queso, leche y miel  
con gran agasajo  
al Niño Manuel.

Las trompetas y el clarín,  
las zambombas y el timbal  
anuncian el nacimiento  
de nuestro Rey celestial<sup>8</sup>.

Resuenen, resuenen,  
porque ya nació  
entre inmundas pajas<sup>9</sup>  
el Hijo de Dios.

8. Dios.

9. Humildes.