

Nº 18

Año: 1974

Título genérico: TONADAS

Títulos individualizados: subtítulos y subnúmeros en el disco

- 18 (1) LA RUEDA
- 18 (2) CANCIÓN DE CUNA
- 18 (3) JOTA CASTELLANA
- 18 (4) BOLERO DE ALGODRE
- 18 (5) TORERA
- 18 (6) LA CENA DE LA NOVIA
- 18 (7) CORRIDO SANABRÉS
- 18 (8) CANCIÓN DE MUELOS
- 18 (9) LA VÍA 'FERRE' (RAMO VERDE)
- 18 (10) EL TÍO BABÚ
- 18 (11) RONDA
- 18 (12) BURLESCA

Género: Vocal: solistas, coro polifónico y conjunto orquestal

Melodías y textos recogidos por Miguel Manzano de la tradición popular

Arreglos armónicos y corales de **Miguel Manzano**

Arreglos instrumentales y dirección coral: Miguel Manzano

Interpretación vocal: Grupo Voces de la Tierra

Grabación: Estudios REGSON

Supervisión y asistencia en la grabación: **Carlos Montero**

Sello discográfico: Discos EP, 1102 FOLK (Ediciones Paulinas) 1974

Comentarios sobre textos y músicas

Mi intención y mi proyecto para este primer disco de canciones tradicionales de la tierra de Zamora fue dar una idea lo más completa y variada posible de los géneros y estilos de nuestro folklore musical. *Voces de la Tierra* había comenzado su actividad cantora un año y medio antes de que el disco *Tonadas* saliera a la venta, y en ese breve espacio el repertorio del Grupo ya se acercaba a las 30 canciones. Como yo, por entonces ya había recopilado unas 600 canciones, de todas las comarcas, ya tenía una idea bastante exacta de los principales géneros y de los diversos estilos de canto. Por ello pude ya escoger para este disco una muestra bastante representativa, aunque no exhaustiva.

La memoria del folklore musical de Zamora ya estaba casi completamente perdida y era muy fragmentaria. Antiguos cantores de la coral del maestro Haedo y otros reclutados por los que intentaron revitalizar su actividad recordaban con nostalgia restos de *El tío Babú*, *Moralina Moralina*, *Las Pardalas*, una *Ronda Sanabresa*... Los Coros y Danzas, ya en su declive, todavía bailaban de vez en cuando *El Bolero de Algodre* (sin letra), *La Rueda*, de Villanueva del Campo, *La Pajera*... casi siempre tocados por un dulzainero.

Y fue en este momento cuando irrumpió Voces de la Tierra con un repertorio casi totalmente desconocido y con un estilo de canto, por una parte respetuoso con las melodías y los textos, cantados como tal como yo los iba recogiendo de la tradición, con breves intervenciones polifónicas en los estribillos y con el apoyo de un discreto grupo instrumental que interpretaba

preludios e intermedios breves y acompañaba a las voces con una armonía cuidadosamente estudiada para ser servidora de la belleza de las melodías y de la fuerza de los ritmos. Este era el principal valor del Grupo, que la gente captó inmediatamente. Pero al mismo tiempo nuestra salida al público fue para las 'viejas glorias' de la música coral zamorana un momento difícil, lo cual es muy explicable. Hasta mí llegaron algunos comentarios de que en aquellos medios se venía a considerar nuestra aparición como una especie de falta de respeto a un pasado glorioso, como si hubiéramos tenido que pedir permiso para comenzar a actuar. Tengo un vago recuerdo de que el Magistral de Zamora, Manuel Hernández, escribió una nota en la prensa local, haciéndose eco de este malestar. No sería difícil dar con ella en la hemeroteca de El Correo de Zamora, y quizás mereciera la pena copiarla, como testimonio social.

La Rueda

Era una de las canciones que sobrevivían en el repertorio de los Coros y Danzas. El nombre le viene de la coreografía, pero como género musical La Rueda es una jota de ritmo afandangado, con texto excepcionalmente breve: una seguidilla, no una cuarteta octosilábica, que es el texto normal de una jota. A esta breve melodía, los Coros y Danzas añadieron, porque al parecer así se hacía en la tradición popular, la conocidísima murga reiterativa, presente en variantes muy cercanas en casi en toda España, y ya desde siglos atrás, con el nombre de *La jerigonza*, denominación tradicional de la danza, que aquí se convierte en un personaje: *La Jeringosa*, es decir, la bailadora que va tomando el turno en cada una de las estrofas. Danza para pequeños, mozalbetes y mayores, que siempre se valían de ella para intercambiarse en parejas que iban saliendo al medio del corro o de las filas, y aprovechaban los cambios, cómo no, para los empujones y roces físicos de este baile 'protoagarrao', pues el verdadero *baile agarrao* llegaba al ámbito rural por los años 40 del pasado siglo, y se difundió como incendio, avivado por las prohibiciones de un clero que, a pesar de la censura moral, nunca pudo suprimirlo completamente.

El ritmo brillante y cautivador del *fandango* (conviene recordar que Rimsky Korsakov incluyó este mismo ritmo en su *Capricho Español*) abre este disco, cantado por Voces de la Tierra con toda la fuerza que piden el texto y la música. Y en el mismo ritmo de las estrofas, aunque con un aire un poco más melódico, comienza la *jerigonza*, (la *Jeringosa*), que baila con el *chato chatudo* en que se ha convertido, por conveniencia del 'bien decir' el *fraile cornudo* del texto original, que va in crescendo hasta el final: "¡Que vamos a él!".

Canción de cuna

Todavía recuerdo el momento y lugar, una tarde veraniega en el patio-corril, limpiísimo, de su casa, en que me cantó esta tonada en Castronuevo de los Arcos Manuela Lorenzo, una de las memorias más fieles y pobladas de músicas, entre tantas como he conocido. A su casa me llevó su hijo Emilio Santiago, compañero en mis años de estudio, y el viaje no fue en balde, pues Manuela, con sus 83 años encima, cantó una veintena de canciones, animada por su hija Juanita, que añadió algunas más, también con muy buena voz y excelente memoria.

El título *canción de cuna* lo asigné a esta tonada porque la cantora explicaba que con ella dormía a su prole cuando se le acababan las canciones de cuna, pues 'el son' de 'la gracia' (=la melodía) de esta tonada tenía algo que hacía dormir a los niños en cuanto le añadía el *ro-ro* para rematarla. Evidentemente, no estamos ante una canción de cuna, sino ante una tonada

rondeña alta y profundamente lírica en texto en melodía. El *modo de Mi*, presente en toda nuestra tradición, luce aquí su encanto en una melodía que, caso raro, se extiende en la tesitura de una octava entera. Una obra maestra. El acompañamiento es todo lo discreto que debe ser: deja la melodía limpia en las estrofas, con lo que el coro dialoga el estribillo y el *ro-ró* a cuatro voces.

La sorpresa para mí fue comprobar cómo la canción lírica y el repertorio abundante no eran en Zamora patrimonio exclusivo de las comarcas del oeste, Sanabria y Aliste, que siempre fueron las que tuvieron mayor fama de cantoras. Un tópico caía por tierra.

Jota castellana

Al ordenar definitivamente las jotas que recogí por toda la provincia seguí la norma de denominarlas tomando como título las primeras palabras del estribillo o una frase que reflejara su sentido completo. Esta tonada, una de las primeras que recogí en Carbajales, lleva en el cancionero el nº 268 y como título *¿Quién te peina el pelo?*, expresión que aparece en el estribillo. Pero como el disco se publicó varios años antes que el cancionero, para esta escogí un título muy genérico y nada alusivo al texto: *Jota castellana*. Lo hice así porque con él quería yo reflejar la extraordinaria abundancia de ejemplares de jota que iba recogiendo por tierras de Zamora, que por entonces ya pasaban de un centenar. Al final de la recogida la sección de jotas del cancionero de Zamora acoge 168 tonadas diferentes (del nº 230 al 398), cada una con su estrofa, su estribillo y sus textos distintos. Y si a este número se añaden las 39 que forman parte de los 13 *bailes sanabreses*, más algunas otras que llevan otro sobrenombre por bailarse de otra forma, pasan de 200 las melodías de jota. Mi intención fue sugerir que, además de la jota aragonesa, considerada como la madre y origen de todas las jotas que en España han sido, hay un estilo y estructura de tonada de jota que tiene muy poco que ver con la forma que adquirió con el tiempo la jota de Aragón. En otras palabras, que por estas tierras que antaño se denominaban Castilla en un sentido amplio se cantaba la jota con otro aire, con otro ritmo, con otro estilo y con otra 'naturaleza musical' (es decir, con otra sonoridad) diferente de la que tiene por tierras de Aragón. Y en efecto, el sistema melódico de esta jota es el modo de Sol, es decir una escala cuya sonido básico es Sol, nota a la que se llega por un Fa natural, no sostenido.

Estaba yo en los comienzos de una recopilación que duró otros cuatro años más, y ya podía yo afirmar, sin miedo a equivocarme, que la abundancia de esta forma musical que denominamos jota por estas tierras de los valles del Duero era igual o mayor que la que hay en Aragón. De hecho no hay, o al menos yo no conozco ninguna recopilación de jotas que reúna tantas como el cancionero de Zamora, que desde luego no agota el tema. Los sucesivos cancioneros de León y de Burgos, que publiqué décadas después, volvieron a demostrar con creces lo que ya se adivinaba en el de Zamora.

Corto aquí el comentario, porque la jota es un tema reiterativo en mis trabajos, y a él tendré que volver con frecuencia. E invito al lector que escuche esta jota castellana en el audio correspondiente.

Bolero de Algodre

Siendo ésta la tonada más conocida de la tradición musical de Zamora (aunque no la más representativa de lo que es más característico de su música y baile), era casi obligatorio incluirla. La tonada se conocía en Zamora desde que por la década de 1940 fue recogida por la Sección Femenina, y llevada después como baile por todo el país y en algunas salidas al extranjero que llevaron a cabo los Coros y Danzas.

No es nada extraño que desde el momento en que fue conocida adquiriese la fama que merece esta bella melodía, de un hondo lirismo, a pesar de ser el soporte de una danza. Aunque al principio se debió de cantar a menudo, hubo un tiempo, por los años 60, en que ya se interpretaba con dulzaina más frecuentemente. Y como a mí no me cuadraba bien la estructura de la melodía que escuchaba, me interesé por buscar alguna interpretación fiable. Busqué y encontré: alguien me llevó a casa de una señora, Remedios Calleja, que, según me informaron y ella también me aseguró, formó parte del grupo de informantes que la cantaron para la Sección Femenina, y que la bailaron en el primer grupo que comenzó a recuperarla en el propio pueblo. Con la interpretación, totalmente fiable, que me hizo aquella señora, me quedó clara la estructura de la canción. El secreto de esta no es tal, pues consiste sencillamente en que, después de un comienzo aclaratorio: *'El que baile bolero tendrá cuidado'* formado por los dos primeros versos de una seguidilla de cuatro:

*El que baile bolero
tendrá cuidado:
a los tres cantarcitos
ser bien parado.*

A esta primera estrofa, obligada, se le añadían en Algodre otras tres, que siempre eran las mismas, pero que, ni son exclusivas de este pueblo, ni se aplican sólo a un bolero, sino a cualquier melodía construida sobre una seguidilla. Helas aquí, ordenadas:

<i>El amor enojado Es como un niño, que en haciéndole halagos vuelve al cariño.</i>	<i>Algún día ignoraba lo que ahora veo: las vueltas que da el mundo, ¡válgame el cielo!</i>	<i>Morenita, morena, barre la calle, que va a pasar por ella Cristo y su madre.</i>
---	---	---

Antes he hablado de secreto, pero no hay ningún secreto en las repeticiones de versos que se hacen en el Bolero de Algodre, pues es la norma general en todas las seguidillas, y consiguientemente en todos los boleros, que en realidad no son más que seguidillas cantadas 'al ralenti', por así decirlo.

Pero lo sorprendente de este bolero, el de Algodre, son los rasgos de su melodía, que lo alejan de la forma normal del bolero. En primer lugar porque es una melodía única, elegante, bella, lírica, dentro de su sobriedad y serenidad. Genera calma y disfrute en quien la escucha. Tiene hondura musical, inspiración, profundidad. En segundo lugar, su sistema melódico es un tono menor, a diferencia de la inmensa mayoría de las seguidillas y de los boleros, que suenan en tono mayor. En tercer lugar, tiene una extensión de 10 notas, lo cual hace pensar en un autor (llamémoslo inventor) que sabía lo que hacía, sabía que se estaba saliendo de la norma, seguramente porque su fina inspiración le dictaba la música. Y finalmente, la melodía contiene una nostalgia infinita, una pena que es alegría en el fondo. Es, en una palabra, una obra maestra, que entró en la tradición zamorana, para suerte nuestra, sin que sepamos cómo ni cuándo. Que la variante de Algodre es la original, no ofrece dudas. No hay más que compararla con otras que cantan en algunos pueblos próximos Villalube y Pinilla de Toro: todas éstas son fragmentarias, y desde el punto de vista musical, deformaciones, por fallo de memoria, de un original, el que se canta en Algodre. Este hecho es muy corriente en la tradición oral. Hay decenas de ejemplos.

La versión Zamora pasó luego al Cancionero que la Sección Femenina editó con el nombre *Mil canciones españolas*. Aparece en las páginas 251-252 con el título *Bolero de Algodre*, y con todas las estrofas con que desde entonces se canta. Muy conocida, de ella se han hecho versiones corales (Haedo, quizás, fue el primero que hizo una), la han cantado y bailado varios grupos, es fondo musical de algún film renombrado, y ha sido también bastante maltratada por cantantes de ese estilo que denominan *folk*. Quizá la versión más difundida y conocida es la que hizo el Nuevo Mester, que contra el mérito de darla a conocer con mayor amplitud que la que ya tenía, tiene el demérito de ese ridículo soniquete, 'lay laralay lay lay...' un tópico musical (por no decir otra palabra más fuerte) que frivoliza y deteriora una melodía tan honda. Disponiendo de un conjunto instrumental para seguir señalando el ritmo, esta onomatopeya es, como mínimo, una vulgaridad (*horterada* me parece un poco fuerte, y no lo digo).

La versión que hice para *Voces de la Tierra* pone en valor, a mi juicio, toda la belleza de esta melodía. Es una versión para escuchar, evidentemente. Para escuchar y para aprenderla quien tenga buen oído y una voz un tanto educada, porque su extensión amplia puede meter en un apuro a un cantor que, si no coge bien el justo medio, se puede ahogar por la parte alta o la parte baja de la melodía. En cuanto al ritmo, el del verdadero bolero lo descubrió y lo fijó de una vez para siempre Mauricio Ravel: un constante compás ternario con una fórmula reiterativa que es la propia de este baile solemne y ceremonioso. Por cierto, la versión de la Sección Femenina que hemos citado, al no respetar este ritmo, se pierde en acentuaciones incorrectas y tiene que salir del atolladero en que se ha metido introduciendo un compás de 2/4 para recuperar el ritmo ternario. Al transcriptor habría que decirle: ¡Zapatero, a tus zapatos! Desaguisados como éste y más graves en las interpretaciones de los 'grupos folk' las hay a patadas. Y no digamos en las armonías, que no suelen salir del sota, caballo y rey que sólo vale para las canciones tonales más recientes del repertorio popular. (Nota final: también en este arreglo coral señalo yo la fórmula rítmica en el intermedio, pero sólo a una de las voces, como referencia y recuerdo.)

Torera

Esta canción de toros se canta en toda la comarca de Fuentesauco, con variantes siempre muy cercanas y con variados textos y estribillos, algunos de los cuales recogen incidencias ocurridas en alguna corrida, o aluden con nombres o motes a 'diestros' muy capeados, que toreaban en todas las plazas. El ritmo y la estructura son las de una tonada de jota, y también la estructura que alterna los textos de las sucesivas estrofas con los del estribillo. Su sistema melódico es el modo de Mi, el mismo que el de *La Rueda* y el de la *Canción de cuna*. Sonoridad arquetípica que aparece en toda la península Ibérica, y no sólo en Andalucía y en el cante flamenco.

Para mí tiene esta canción la importancia de haber sido la primera que recogí, a mi paso por Sanzoles, que luego pasó al Cancionero de Zamora.

La cena de la novia

Por varias razones incluí esta canción en el disco. La primera por ser una pieza humorística: uno de aquellos entretenimientos musicales que llevaban anejo el disfrute colectivo de un grupo en un rato de ocio familiar. La segunda, por la originalidad de su 'estructura acumulativa', que obliga a ejercitar la memoria sin distraerse del listado de los menús de las sucesivas doce cenas de la novia, algunos con evidente doble sentido. En tercer lugar, por el valor de un vocabulario en el que aparecen varios solecismos (*alares*, *ansares*) que demuestran su antigüedad, también clara en las otras versiones que asimismo

recogí en el Cancionero de Zamora (las que llevan los núms. 1041 y 1042). La cual contrasta con una melodía perfectamente realizada, y de corte muy reciente (esta, que lleva el nº 1043), para un texto viejo, seguramente compuesta por un músico conocedor de su oficio. El final de la respuesta acumulativa, *Tres palomitas blancas...*, demuestra una buena mano, un buen dominio del decurso melódico, y una inspiración graciosa. De estas joyas escondidas ya había yo encontrado varias en mis búsquedas recopilatorias, y esta es una de ellas. Su situación al final de la cara A del disco es una buena conclusión, antes de darle la vuelta a la galleta para escuchar la segunda.

Corrido sanabrés

Debido al amplio renombre de la comarca de Sanabria y a la amplia repercusión de todo lo que ocurre en aquella tierra (se decía por entonces, con evidente exageración, que la mitad de los taxis y la cuarta parte de los restaurantes de Madrid eran propiedad de emigrantes sanabreses), pero sobre todo por la belleza y el brío de la melodía y la fuerza de su ritmo de corrido, esta pieza ya había sonado mucho en los conciertos que Voces de la Tierra venía cantando desde año y medio atrás.

Recogí esta pieza de labios de una moza sanabresa, de nombre María Luisa Fernández, enferma de una artrosis que la tenía internada en un hospital de beneficencia en Toro. Allí me llevó Sor María José, Hermana de la Caridad, que cantaba en nuestro coro, y que alguna vez la había escuchado cantando algunas tonadas de su tierra. Desde el primer momento me pareció ésta una pieza magnífica, muy característica, que representaba muy bien el repertorio vocal que animaba los bailes en Sanabria. Tierra de la que a Zamora sólo había llegado alguna melodía de ronda, que Haedo había incluido en una de las suites-potpourri que mayor emoción causaban al público, cuando del medio del coro surgía la voz potente de un solista entonando la rondeña *Carreteros de Galende...* (por cierto, con una voz poderosa, muy bien timbrada, emotiva, y con el oído finísimo, capaz de entonar con justeza los intervalos ambiguos, como puede escucharse en las grabaciones que se conservan). Preparé para este corrido un arreglo en el que destacara la viveza de su ritmo, y en el que alterné las polifonías de las estrofas con el unísono de todo el coro apostillando con fuerza el texto de seguidilla del un estribillo que en seguida empezó a cautivar al público:

*Me llaman sanabresa,
sanabresona:
¡Ojalá fuera mía
Sanabria toda!*

Por entonces todavía no había llevado a cabo una recopilación sistemática por Sanabria, que en el verano siguiente pude hacer, trasladándome con mi familia a una casa (habitación con derecho a cocina) en Trefacio, desde donde recorrí buena parte de los pueblos de los alrededores y pude vencer la resistencia de varios cantores y cantoras, con ayuda de D. Lauro Carbajo, y acopiar para el *Cancionero de Zamora* más de un centenar de buenas tonadas, entre ellas 13 variantes del que toda la gente por allí llamaba *baile sanabrés*. Sólo cuando las fui transcribiendo y comparando caí en la cuenta de su singular estructura de 'suite' que combina alternativamente tres 'sones' de jota con dos de corrido en una forma original y única. Al paso del tiempo esta fue para Voces de la Tierra una de las piezas preferidas. Y también para el público, que con frecuencia la pedía expresamente como propina al final de los conciertos. Desde luego compartiendo este honor con El tío Babú, como explicaré más adelante.

Canción de muelos

Esta fue otra de las primeras tonadas que recogí en mi inicial experiencia recopiladora en Carbajales de Alba. Es una ronda 'de altos vuelos' llena de un lirismo expresivo y delicado, compatible con el vigor y la fuerza de su melodía. Su título, genérico, la encuadra en el rico y amplio repertorio de canciones que los mozos entonaban preferentemente en los viajes de ida y venida de la era a casa, con el carro lleno de grandes sacos (costales) de entre 80 y 90 kilos de peso. En ellos llegaba al hogar (a la panera), ya seguro después de tantas zozobras, el fruto del trabajo de nueve meses, el tiempo que transcurría desde la siembra hasta la trilla y la limpia del grano. De ahí la plenitud, la alegría honda y desbordante que caracteriza estos cantos. El señor Marcos la entonó con emoción, y con su voz, ya un tanto fatigada por los años y por el desgaste. Y yo recibí una de las primeras sorpresas de lo que después ha llegado a ser mi profesión de recopilador de música popular tradicional. Comprobé por vez primera como la melodía que estaba escuchando me era desconocida completamente. A pesar de haber leído ya varias veces los cancioneros de Olmeda (Burgos), Ledesma (Salamanca), Marazuela (Segovia), Sánchez Fraile (Salamanca), Fernández Núñez (León), no había encontrado variante melódica alguna. Como tampoco entre las 7.000 canciones que después fui recogiendo al paso de los años. Y es que la canción popular depara sorpresas constantes: creaciones únicas de cantores anónimos que sin duda aprendieron su oficio dentro de la misma tradición cantora de la que formaron parte,

En el arreglo que hice para esta bella tonada contrasta la serenidad y amplitud de la melodía de sus estrofas, para las que preferí el unísono (excepto en la estrofa final, como demostración de la rica armonía que puede proporcionar el *modo de Mi* cuando se le busca la armonía adecuada) y en contraste con él, apliqué esta vez la polifonía a la estrofa basada sobre el ritmo martilleante, intencionadamente lento y pesado, que origina el verso alejandrino, cuando se descubre su fuerza rítmica.

Una joya, en una palabra, que no podía faltar en el primer disco. Y un homenaje a Carbajales de Alba, donde comencé un periplo perseguidor de canciones que todavía no he terminado hoy, cuatro décadas después.

La vía 'ferre'

Tonada de baile que adopta el ritmo a cuatro partes del *charro de Sayago* (mi tierra natal), cuya fórmula de acentuación sincopada es inconfundible. A pesar de ser una tonada para bailar, el texto de las estrofas rezuma un lirismo muy hondo. De esta melodía, recogida y cantada por Joaquín Díaz en uno de sus primeros discos de cantor juglaresco, hay una variante sanabresa, la que él recoge y repite, con el título *Ramo verde*. A diferencia de esta versión única de estilo rondeño, lento, yo recogí tres variantes, una en los Arribes del Duero (Pino del Oro), otra en Litos de Tábara (camino de Zamora a Sanabria) y otra ¡en Pontejos!, junto a Zamora, cantada por cinco señoras casi ancianas que dijeron conocerla 'de toda la vida' desde pequeñas. Lo cual siempre me ha planteado la duda de si no será la versión sanabresa que canta Díaz un 'arreglo al ralenti' (no de él, sino de la propia informante), de estilo rondeño, de una tonada que originariamente era y siguió siendo de baile.

Sorprende sobremanera la frase que en el estribillo, a la pregunta que lo inicia, "*Dime, ramo verde, / dime dónde vas*", responde diciendo: "*A la vía 'ferre' / voy a trabajar*". Parece como si esta respuesta evocara aquellas largas décadas, en que los paisanos de las comarcas de Aliste, Alba y Sanabria se ausentaban la semana entera como jornaleros, peones de fuerza, hacia el tajo y trabajo que proporcionaba la construcción del ferrocarril de Zamora a

Orense. Las de Ponteijos cantaron otra variante “*A la molinera / voy a trabajar*”. Mientras que la de Litos se acerca a la de Sanabria (sólo en el texto, porque la melodía es de baile) cuando advierte: “*Por si tú te pierdes / yo re iré a buscar*”. Misterioso e inescrutable itinerario, el que sigue una tonada de memoria en memoria. Nunca sabremos por dónde y cuándo viajó,

A mí me impresionó desde el principio su ritmo trepidante, en la versión que entonó la cantora de Pino del Oro. En el arreglo, las síncopas del ritmo palpitan de forma obsesiva en las notas del bajo y de la percusión. Y sobre este cauce rítmico suenan en polifonía las estrofas, alternando con el estribillo en el que alterna el unísono, que entra con gran fuerza, con la polifonía, que le responde en diálogo. Animar el baile con música y textos de carácter y contenido lírico siempre fue muy corriente por estas tierras, a diferencia de otras en la que el baile y sus tonadas tienen siempre un estilo musical y unos textos más extrovertidos y bullangueros.

El tío Babú

A pesar de su título un tanto jocoso es ésta una tonada profundamente melancólica, nostálgica, líricamente profunda. Me estoy refiriendo a la melodía sobre todo, porque los textos de las estrofas, alusivos a un personaje del que nadie sabe nada seguro, y llenos de topónimos de la ciudad de Toro y su campo: el Caño, los Cinco Pilares, Bardales, Valdelespino, Marialba, no son nada del otro mundo, ni en cuanto a valor poético, ni en cuanto a la mensura octosilábica de las cuartetos. Pero la hondura de la melodía los contagia de un lirismo profundo, de un gran poder evocador que ‘los poetiza’, por así decirlo. Este valor musical, unido a la sencillez de su decurso, se queda en la memoria en cuanto se escucha dos veces. En contraste con la calma y serenidad que comunica la melodía de la estrofa, el estribillo salta inesperadamente, pues su ritmo bailarín es el de un estribillo de jota. El texto aparece en algún otro cancionero, y la melodía está tomada en prestación de la también celeberrima y celebrada *Montaraza* salmantina, casi tan difundida como el Tío Babú. En consecuencia hay que concluir que estamos ante una tonada-centón, que agrupa dos diferentes, una ciertamente nacida en Toro (no hay ni rastro de la melodía de las estrofas en ningún otro cancionero), pero otra muy probablemente inventada en tierras de Salamanca, aunque con un texto diferente al de *La Montaraza*, el de las *veinticuatro mozas que iban a una boda*, que también han logrado con el tiempo carnet de identidad de toresanas. Todo lo cual no impide afirmar que la estrofa es un logro musical de alta calidad. No es extraño que los toresanos la aprecien y la tengan como uno de sus tesoros. La primera vez que yo la escuché fue en casa de mi tío Santiago, cuando él era párroco de Molacillos y yo estuve en su casa, a la edad de unos siete años. Él mismo la había copiado de otro compañero más joven que la había aprendido en la clase de música del Seminario Mayor (donde era profesor, no hay que olvidarlo, el maestro Arabaolaza). El Maestro Haedo la incluyó en su repertorio como final de una partitura coral que comienza con una canción de arada. *Súbela, molinera*, muy ampliamente difundida, que también armoniza Arabaolaza, magistralmente, en su Antología *Aromas del campo*.

Ante la escasez de datos musicales que ofrecían las versiones que yo conocía, me decidí a hacer un rastreo de este tío Babú en la memoria viva de algunas personas mayores, como relato en mi vida de músico (*Tramo VI, pág. 44*), con el resultado de encontrar, creo yo, la melodía y los textos de la tradición vieja. Y sobre la transcripción que hice compuse el arreglo coral e instrumental con que suena en este disco, con el que creo haber acertado a poner de relieve los valores musicales que esta tonada posee. Puedo

asegurar que siempre que ha sonado en un concierto, esta canción recibe un aplauso cerrado del público, que la escucha emocionado.

Sin temor a equivocarme puedo afirmar que no hay canción del repertorio popular de tierras de Zamora que haya viajado más que ésta y que se conozca en tantos lugares. En la larga trayectoria de los once años del grupo *Voces de la Tierra* y de los doce del *Grupo Alollano*, es muy raro e concierto donde alguien no pida, al final, un *bis* de esta canción, o una interpretación, si no ha formado parte del programa. Doy un dato para confirmar lo que digo. En la lejana y casi nórdica ciudad Aberdeen, situada al norte de Escocia, Voces de la Tierra cantó un concierto en la Universidad, durante nuestro viaje a aquella tierra, al que me refiero en el *tramo VII*. Pues bien, concluido el concierto, una voz anónima, desde el fondo del amplio salón donde cantamos, exclamó a voz en grito, ante nuestra sorpresa, cuando ya aflojaban los últimos aplausos. ‘¡El Tío Babú!’. No pudimos complacerlo porque para aquel viaje preparamos un programa con las piezas que tenían rasgos musicales menos localistas. Después nos enteramos de que el peticionario era un salmantino, descendiente de Unamuno (nieta o biznieta, no recuerdo), que por aquellas tierras trabajaba como profesor. ¡Mundial, el Tío Babú!

Ronda

Recogida por las altas tierras del valle de Vidriales, esta canción, que lleva el nº 5 en el Cancionero de Zamora, es representativa de la forma más arquetípica de una canción de ronda. Su amplia difusión por las comarcas de Aliste, Sanabria y valle de Vidriales es una muestra de ello. El desbordante lirismo de su texto y su melodía están ceñidos, parece mentira, al estrecho ámbito melódico de siete notas. Hecho que demuestra que para que una melodía tenga calidad no es necesario que la voz se despliegue en una extensión amplísima. Una cosa es la hondura y el lirismo y otra, diferente, la emoción que puede producir la voz de un o una profesional del canto que llega a los límites, sobre todo agudos, de las posibilidades de la voz humana.

Dos detalles añaden interés a la melodía de esta tonada. Por una parte, el primer verso del estribillo se imbrica en la estrofa, que lo toma, unido al último verso, para que suene la cadencia. Tal estructura es propia de la canción popular y se ha perdido en el repertorio culto de canción, o nunca lo ha estado. El segundo, también muy característico, es la frecuente entonación ambigua del segundo grado de su sistema melódico, de sonoridad menor, práctica muy frecuente en la tradición oral musical de estas tierras. Este detalle, que hemos suprimido en la grabación porque es muy difícil entonarlo con justeza, aparece documentado en varios cancioneros de Salamanca, Zamora y León. Se trata de una supervivencia arcaica que algunos transcriptores tomaron como incorrección o ‘mal oído’ en los cantores, y corrigieron sistemáticamente.

Para que la tonada suene en toda su belleza austera he preferido en este caso la voz sola: un grupo de voces de hombre que ayude al oyente a imaginar una pandilla de mozos y la oscuridad de una calle en una aldea perdida. Este era el escenario donde estas joyas nacieron y se mantuvieron. Estoy hablando ya de historia, lamentablemente.

Burlesca

Este título alude al contenido de la canción, que siempre eran textos jocosos, de un picante a veces un tanto subido, siempre con un toque de humor. Aunque está muy extendida, fue Sayago la tierra donde más se cantaba. Yo la pude recoger todavía ‘al vivo’, in situ, a una pandilla de hombres ya maduros, que seguían cantándola para recordar sus años jóvenes, en Fresno de Sayago.

Su sistema melódico es el modo de Mi, su ámbito melódico es una octava completa, y su ritmo es el de un fandango cantado con mucha calma. Todos estos datos los he conservado en el arreglo, que es uno de los más brillantes de todo el disco. Las seis estrofas de que consta permiten un lento *crescendo* desde el *mezzo forte* hasta el fortísimo en el volumen, y desde el coro unisonal hasta la polifonía a cuatro, que se va complicando progresivamente con un contrapunto al que se van uniando progresivamente las voces, una a una, hasta el coro a cuatro.

En suma, este primer disco consagró al grupo Voces de la Tierra como el intérprete más cualificado musicalmente de la restauración de la memoria musical de las tierras de Zamora. Las canciones suenan aquí como siempre fueron cantadas, y sonaron en más de un centenar de conciertos durante once años. Todo lo que se añade en los arreglos ya estaba, en cierto modo, escondido en las melodías. Téngase en cuenta que no he dicho revitalización ni recuperación de la canción. Esta advertencia ya la hacía yo en el prólogo al Cancionero de Zamora. Voces de la Tierra no revitalizaba ni recuperaba la música tradicional. La conservaba en sus conciertos y en sus discos para que cuando se perdiese donde siempre vivió (hoy, cuando esto escribo (8-11-1913) ya no quedan ni rastros de estas canciones en donde siempre se cantaron), pudiera seguirse escuchando, e incluso aprendiéndola para recordar pasados tiempos. Esta y no otra es la finalidad de los cancioneros y de los discos.

