

ASPECTOS MUSICALES DEL CANCIONERO LEONES

MIGUEL MANZANO

Conferencia en el I Seminario sobre Etnología y Folklore de las comarcas leonesas
(Astorga, 4-7 septiembre de 1989)

El término *cancionero* tiene en este trabajo un significado musical, no el puramente literario que aparece con alguna frecuencia en obras que recogen documentos de tradición oral¹. Entiendo, pues aquí por *Cancionero Leonés* el repertorio de canciones (textos cantados) que el pueblo leonés ha creado o recibido, conservado, transformado y transmitido por tradición oral.

La música popular de tradición oral se puede estudiar bajo múltiples aspectos en un trabajo que lleve la denominación de *cancionero* o haga alusión a la música en el título. Podemos considerar, por ejemplo, el aspecto etnográfico, preguntándonos qué tipo de ser humano, y con qué rasgos característicos, se revela a través de la forma de cantar y de hacer música de un determinado colectivo. Podemos tratar de aclarar qué especie de cultura material y espiritual aparece en el contexto vital (costumbres, trabajos, creencias, artes, saberes, etc.) que forman el contexto del repertorio musical tradicional de un tipo humano: estaríamos entonces en el campo que abarca la ciencia antropológica. Podemos centrarnos en los aspectos sociales, tratando de constatar cómo cada forma determinada de organización social genera tipos, estilos y repertorios específicos de música, identificables con cada colectivo humano. Podemos dedicarnos, como tantas veces se hace, al estudio de los aspectos literarios y lingüísticos que aparecen en el repertorio cantado de cada pueblo, región, comarca o zona geográfica más o menos amplia, detectando las semejanzas y diferencias entre unos y otros. Podemos también recopilar e inventariar los datos históricos que aparecen en los textos de las canciones, tanto los de la pequeña historia de cada pueblo, región, comarca o zona, como los de la gran historia de los amplios colectivos que se han venido a llamar pueblos o naciones. Podemos, finalmente, como lo vamos a hacer aquí, centrarnos en los aspectos musicales del repertorio musical tradicional de un determinado pueblo, para tratar de averiguar qué tipo de cultura musical se revela a través de su forma de cantar, tocar y bailar, para desvelar cuáles son, si los hay, los rasgos y características musicales que aparecen en ese repertorio, y sobre todo para captar los valores puramente musicales de las canciones y tocatas instrumentales, disfrutando del goce artístico y estético que toda música bella e inspirada es capaz de transmitir a quien la escucha.

Y situados ya en el campo de lo musical, los aspectos que se ofrecen de nuevo a nuestra consideración son múltiples y variados. En cualquier *cancionero* o repertorio de músicas de tradición oral hay que estudiar el origen y procedencia del fondo documental, el parentesco con otras culturas musicales, los géneros y formas musicales que en él aparecen y la expresividad de las melodías y de los textos, los elementos musicales que lo integran (ámbitos melódicos, interválica, sistemas melódicos, estructuras melódicas y rítmicas, etc.), la evolución que ese repertorio manifiesta a través de las variantes melódicas, los intérpretes y su estilo, y los problemas concretos que hoy se plantean a esa determinada cultura musical objeto de nuestro estudio (evolución, deterioro, peligro de extinción, formas de asegurar su pervivencia, etc.).

Es evidente que una exposición, aunque fuese esquemática, de cada uno de los aspectos anteriormente citados, referida al *cancionero leonés* o a cualquier otro repertorio, superaría los límites de un artículo o colaboración. Por ello me voy a ceñir

en este trabajo a considerar los aspectos más relevantes de la tradición musical leonesa. Trataré, empero, de que la necesaria concisión a que me veo sometido deje bien claro lo que sobre la canción leonesa debe saber todo el que se dedique a realizar algún trabajo relacionado con ella.

1. El cancionero leonés tiene una historia

Me refiero en este primer epígrafe a la tradición oral musical de León, en cuanto que ha sido inventariada, estudiada y transcrita en publicaciones, o reproducida y conservada en realizaciones y actuaciones vivas o en documentos sonoros.

Por lo que se refiere a las publicaciones relacionadas con la música popular leonesa, es bien conocido por los leoneses que hoy se está llevando a cabo la edición de una obra, el *Cancionero Leonés*, que recoge en una forma amplísima y completa en cuanto a géneros y especies (más de 2.000 documentos) la tradición oral musical leonesa en su estado actual².

Pero esta obra, por importante y amplia que sea, ni es la primera, ni la única, y es de esperar que no sea la última, sino que forma parte de una larga serie de trabajos que vienen de muy atrás, y que debe conocer todo aquel que se interese por la canción popular leonesa. Porque hubo en León unos pioneros de la recopilación de la música popular cuyos nombres y obras hay que conocer. Y hubo también, desde las primeras décadas de siglo hasta hoy, numerosas personas y grupos que trabajaron y siguen trabajando muy activamente por descubrir, conservar y dar a conocer, en las más variadas formas, la riqueza y variedad de la tradición musical leonesa.

Por ello cualquiera que hoy se ocupe en tareas relacionadas con el folklore musical de la provincia de León debe conocer bien qué es lo que hicieron los que trabajaron antes. Y ello por dos razones: primera, porque este conocimiento le proporcionará datos muy útiles y orientadores. Y segundo, porque sólo así evitará repetir lo que otros han hecho antes. El conocimiento de los trabajos anteriores relacionados con un tema es la actitud correcta que debe tener todo estudioso e investigador. Actitud, preciso es decirlo, que no es muy frecuente en el campo de la música tradicional, en el que abundan los que prescinden de lo que otros hicieron antes, o simplemente lo ignoran, y "venden" como algo nuevo lo que ya está descubierto desde hace décadas. Por lo que se refiere a la canción leonesa, los estudiosos, investigadores, recopiladores y divulgadores que se han ocupado de ella son tantos, y algunos tan notables, que olvidarlos o prescindir de ellos demuestra, cuando menos, una gran ignorancia.

En las primeras páginas de nuestro *Cancionero Leonés* hemos insertado una amplia panorámica de todos los trabajos relacionados con la canción leonesa, de los que hemos podido encontrar referencia. Músicos, recopiladores y estudiosos, directores de coro, intérpretes, editores de obras documentales, grupos y personas del más diverso signo que han tenido algo que ver con la tradición musical de León son reseñados en esas páginas, cada uno según su importancia y relieve. La relación detallada que allí hacemos nos dispensa de repetirla aquí³.

Conviene, no obstante, aclarar algo que es importante. Puesto que me estoy dirigiendo aquí sobre todo a personas y grupos que se van a ocupar del estudio del entrono etnológico que rodea a la música popular leonesa, o de la misma música en algunos casos, conviene advertir que ya en la obra de algunos de estos músicos y recopiladores hay numerosos temas de investigación que esperan ser aclarados y completados. Según se desprende de los comentarios y alusiones que en sus obras hace,

éstas no recogen, ni mucho menos, todo lo que ellos lograron reunir en su larga actividad. Por poner algún ejemplo: músicos como Venancio Blanco, Eduardo G. Pastrana y Odón Alonso aseguran que han carecido de medios materiales para sacar a la luz todo lo que habían encontrado en sus trabajos de búsqueda. Dónde están sus archivos, en qué estado se encuentran, qué contienen, cómo pueden ser dados a conocer: he aquí una tarea tentadora para quienes quieran dedicarse a ella.

Otro tanto podría decirse de las recopilaciones y grabaciones sonoras de tipo documental. El archivo sonoro de uno de esos recopiladores, Felipe Magdaleno, ya me ha sido encomendado para que lleve a cabo su transcripción, con vistas a la posterior edición. Puedo afirmar que se trata de una colección documental de inestimable valor. Pero estoy seguro de que no es la única, sino que otras muchas esperan ser descubiertas, transcritas y publicadas, porque son muy numerosos los leoneses amantes de su tierra que desde hace muchos años se han preocupado de dejar registrado en sonido lo que estaba en peligro de desaparecer.

Quienes quieran interesarse por esas tareas encontrarán en las páginas del Cancionero Leonés a las que antes me he referido los datos que pueden servir para llevar a cabo este trabajo de investigación, que sólo está esperando personas decididas a llevarlo a cabo.

2. El cancionero leonés tiene un contexto

Las recopilaciones de música de tradición oral se suelen ceñir a un área geográfica más o menos amplia, que ordinariamente coincide con una provincia. Como algún límite hay que establecer cuando se recoge un material folklórico musical, las demarcaciones provinciales, establecidas desde hace más de un siglo, proporcionan a los músicos una base geográfica que coincida con una unidad administrativa. Por ello la mayor parte de los cancioneros populares son a la vez provinciales.

Sin embargo la referencia provincial puede inducir al error de considerar que cada provincia es también una unidad folklórica, tanto en la música como en el entorno etnográfico que la rodea. Nada más lejos de la realidad. El folklore musical sobrevuela las fronteras administrativas, y sólo muy raramente las músicas, danzas y costumbres populares se adaptan a los límites provinciales; casi siempre los superan, y no pocas veces quedan reducidas a otros ámbitos geográficos más locales (comarcas, villas, concejos), al menos en cuanto a los detalles y matices que marcan un estilo.

Y sólo el conocimiento del contexto, es decir, del entorno geográfico de una cultura musical determinada, permitirá apreciar lo que en ella hay de específico y lo que hay de común y compartido con otras culturas. La actitud cerrada que se limita a conocer y ensalzar exclusivamente lo propio, ignorando o menospreciando lo que es de otros, origina la postura mental que suele denominarse con el término francés chauvinismo, que empobrece la mente a veces hasta extremos un tanto ridículos.

Refiriéndonos en concreto a León y a su cancionero popular, es necesario recordar que la tradición musical leonesa forma parte de una cultura musical que abarca todo el Noroeste peninsular y varias de sus regiones limítrofes. Analizando el fondo documental leonés constatamos que en la música popular leonesa aparecen los mismos géneros musicales, idénticos sistemas melódicos y estructuras de desarrollo melódico y rítmico muy parecidas a las que encontramos en los cancioneros gallegos, asturianos, cántabros, burgaleses, palentinos, zamoranos, salmantinos, segovianos y cacereños. Estos parentescos cercanos son hechos musicales que quedan patentes en cuanto se hace un análisis comparativo de las melodías y los textos.

Este hecho nos debe llevar a corregir posturas mentales que frecuentemente son cerradas y localistas. En música popular no existe aisladamente lo leonés, como no existe lo asturiano o lo burgalés o lo salmantino. Existe una cultura musical común, compartida en un amplio ámbito geográfico, nacida de las mismas raíces musicales, que adopta en cada una de estas tierras algunos rasgos propios, algunos caracteres diferenciadores, que proporcionan cierta singularidad a cada una de las realizaciones parciales o locales. Ahora bien, tomada en bloque, y éste es otro hecho comprobable, esta tradición musical del Noroeste no tiene nada que ver con la del país vasco, muy poco con la del aragonés, mucho menos con la levantina, y algo más con la del Centro y Sur de la Península.

En consecuencia, quien se interese por la canción leonesa ha de empezar por reconocer y aceptar que su tierra comparte las características musicales de un ámbito geográfico que se extiende mucho más allá, no sólo de los límites de la provincia, sino también de las tierras que antaño integraron el antiguo reino de León. Esta actitud abierta permitirá apreciar en toda su amplitud y riqueza una cultura musical que, además de ser una de las más antiguas de la Península, en el estado de evolución en que ha llegado hasta nosotros, ha tenido también una enorme fuerza de expansión fuera de los límites en que está secularmente arraigada.

No podemos detenernos aquí a trazar cada uno de estos elementos comunes, que se constatan con una lectura atenta de los cancioneros y recopilaciones. Baste decir, para resumir, que la tierra leonesa comparte con las demás provincias y regiones del Noroeste peninsular una cultura musical secular con unas características bien definidas, que la diferencian notablemente de la que aparece en otros ámbitos geográficos de la península. Y que en la tierra leonesa aparecen esas características y rasgos con el sello de lo autóctono en un repertorio abundantísimo en número de canciones y muy variado en géneros y especies.

3. El cancionero leonés tiene unas características diferenciadoras que le confieren singularidad dentro de un entorno

Hemos dejado dicho que la herencia musical que comparten los pueblos y tierras del Noroeste peninsular ha sido asimilada por cada uno en una forma peculiar. Veamos ahora cuáles son esos rasgos diferenciadores que contribuyen a dar a la tradición musical leonesa una fisonomía propia. Por razones de concisión y brevedad, dados los límites de este trabajo, nos fijaremos sólo en las características más relevantes.

a) Arcaísmo

Tomamos aquí el término arcaico como equivalente a antiguo, secular, en un sentido amplio y un tanto flexible. La lectura detenida del repertorio musical leonés nos permite descubrir a cada paso melodías cuya sonoridad nos hace retroceder varios siglos. Una determinada melodía revela, al examinarla, el sistema melódico que le sirve de base, es decir, la forma peculiar en que se organizan los sonidos con los que dicha melodía está construida. Pues bien, un porcentaje muy alto de los documentos musicales del *Cancionero Leonés* se desarrollan sobre la base de los sistemas melódicos llamados modales, que proceden de una época anterior a la música tonal, vigente casi en exclusiva en la música de autor occidental desde hace unos cuatro siglos. Naturalmente, ello no quiere decir que las melodías modales tengan al menos cuatro siglos de existencia (no pocas de ellas los podrían tener), sino que están

conformadas con "materiales musicales" anteriores a la música tonal, y no influidas por ella, aunque su hechura sea más reciente.

En el análisis de los dos sistemas melódicos que hemos realizado para el *Cancionero Leonés* constatamos que aproximadamente un setenta por ciento de las melodías que lo integran son modales. Este dato revela en esta compilación una antigüedad y solera que no encontramos con tanta frecuencia en los cancioneros del entorno geográfico cercano a León. Remitimos al lector a que repase el análisis de los sistemas melódicos del repertorio contenido en el primer volumen de la obra. Allí encontrará todos los datos que avalan lo que acabo de afirmar⁴. De este análisis y se desprende, entre otras muchas, una evidencia muy sugerente, que puede valer como ejemplo: el modo de Mi (un sistema melódico que toma como base esta nota) *cromatizado* (es decir, con su tercer grado alterado frecuentemente) al que se le atribuye casi siempre una procedencia sureña (andaluza), se manifiesta por tierras leonesas como un sistema melódico autóctono, con rasgos sonoros muy peculiares. Véase un ejemplo arquetípico de la sonoridad de este sistema:

Ejemplo I

Pero no son los sistemas modales el único rasgo de arcaísmo que aparece en el *Cancionero Leonés*, sino que también hay otros que merecen ser tenidos en cuenta. Algunos géneros de canción que se encuentran en todo el país hispano aparecen en la tradición musical leonesa en sus estructuras más primitivas. Enumeramos algunos en forma esquemática:

- Los cantos rondeños sin estribillo (núms. 68-97 del Cancionero Leonés). Transcribimos un ejemplo característico:

Ejemplo II

- Las tonadas de jota y baile chano, también sin estribillo, que se reducen al canto sucesivo de cuartetos octosilábicos o seguidillas encadenadas sobre una base rítmica de pandereta o de pandero (núms. 467-482, 484-492, 520-542 y 543-549 del Cancionero). He aquí un ejemplo:

Ejemplo III

- La estructura de ronda y de jota con estribillo imbricado en la estrofa, entroncada con formas como el virelay y el villancico, que están en los albores de la canción europea. Esta estructura la encontramos en León con cierta frecuencia. Véase un ejemplo:

Ejemplo IV

- Las fórmulas protomelódicas de canto de los romances, frecuentemente desarrolladas sobre ritmos de amalgama. Un ejemplo

Ejemplo V

Esta simplicidad de formas y estructuras está en el polo opuesto al barroquismo y a la complicación que encontramos en repertorios de otras tierras españolas.

b) Lirismo

La canción leonesa es predominantemente lírica. En buena parte de los cantos del repertorio leonés encontramos un alto contenido emotivo. Pero se trata de una emotividad sobria y serena. Rara vez aparecen las canciones jaraneras y extrovertidas que caracterizan otros repertorios.

Este carácter lírico aparece desde las primeras páginas del *Cancionero Leonés*, sobre todo en los cantos de ronda, y con una gran diversidad de matices. El canto es

unas veces añorante y melancólico (ejemplo VI), otras veces dramático (ejemplo VII) otras veces sereno y tranquilo (ejemplo VIII). Cuando es alegre, la alegría es discreta y contenida, como en la tonada *Viva la montaña, viva* (nº 187 del *Cancionero*), que todos los leoneses conocen y cantan.

Ejemplos VI y VII y VIII

No dudaríamos en afirmar que en el repertorio rondeño se encuentran las joyas musicales más valiosas del repertorio leonés. Por ello, todo aquel que quiera saber cómo es la canción leonesa debe fijarse sobre todo en las canciones de ronda. Y todo el que quiera recopilar cantos leoneses tiene que buscar sobre todo los cantos líricos que son los que revelan lo más característico de la tradición leonesa.

Pero también aparece este lirismo hondo y sereno en los cantos de baile, y esto es lo sorprendente. Cuando el pueblo leonés se pone a bailar no lo hace de ordinario con ayuda de cantos funcionales, por así decirlo, que le proporcionan únicamente un soporte rítmico para animar la coreografía. Cuando el pueblo leonés baila, lo hace al son de canciones no menos líricas que las de ronda, cuyo alto valor musical y literario es evidente. En el segundo tomo del *Cancionero Leonés* aparecen unos cuantos centenares de tonadas de baile que merece la pena leer con detención. Cada página reserva al lector una sorpresa nueva. Algunas secciones, como las que hemos agrupado bajo el epígrafe *Jotas con texto en seguidillas* (pág. 37 y ss.) contienen las tonadas de más alto valor lírico que hay en todo el libro. Transcribimos una a modo de ejemplo:

Ejemplo IX

Me permito transcribir aquí unas palabras que he dejado escritas como comentario a aquel racimo de canciones de baile que pueden contarse entre las más bellas del *Cancionero* por su contenido lírico: "Más que tonadas de baile, parecen estas canciones quejas de enamorados y añoranzas de ausentes. Textos y músicas conforman aquí verdaderas obras maestras en las que la lírica popular alcanza las cotas más altas. Y sin embargo la gente las llama jotas. Es indudable que esta denominación no casa con el contenido, si por jota entendemos lo que comúnmente se entiende. Pero estamos aquí, sin duda, muylejos de la jota aragonesa.

c) Variedad y riqueza rítmica

Es bien sabido que uno de los valores más apreciados por los músicos en el repertorio popular es la riqueza rítmica, que ha inspirado tantas obras maestras. No podían faltar en el repertorio leonés muestras abundantes de esa riqueza. Al lado de las melodías sencillas pero graciosas, en las que las palabras se hacen música sin forzar lo más mínimo su cadencia y acentuación natural (ejemplo X), aparecen otras en las que se detectan polirritmos sucesivos, es decir, cambios frecuentes de compás, consecuencia de una dicción fluida del texto (ejemplo XI) o muestran las complicaciones rítmicas más sutiles, que exigen gran maestría en el intérprete, al tener que cantar en un ritmo y tocar la pandereta simultáneamente en otro ritmo diferente (ejemplo XII).

Ejemplo X: C.L. Ejemplo XI: Ejemplo XII:

Tomado en su conjunto, el *Cancionero Leonés* ofrece muestras en cada una de sus secciones de la enorme variedad de soluciones rítmicas diferentes para una idéntica mensura poética, ya sea la cuarteta octosilábica o la seguidilla, que son las fórmulas más frecuentes del texto de las canciones. El lector puede comprobar por sí mismo lo

que decimos repasando las plantillas rítmicas que ofrecemos dispuestas en columna en la introducción a cada una de las secciones.

4. El cancionero leonés es un repertorio predominantemente vocal

La mayor parte del repertorio musical de la tradición leonesa es música vocal, es canción. La voz sola o la voz acompañada de pandereta o pandero constituyen la forma más normal de la interpretación de la música leonesa.

Es cierto que en los usos y costumbres del pueblo leonés aparecen también algunos instrumentos. Pero la mayor parte de ellos son instrumentos rítmicos, que sirven de soporte al canto vocal. También aparecen otros instrumentos, pero son melódicos, y su repertorio está estrechamente emparentado con la música vocal, de la que son deudores, en gran medida. En León aparecen la *flauta de pico de tres orificios*, tocada por los tamborileros, sobre todo en la Maragatería, la *dulzaina*, en las comarcas más sureñas, y la *gaita*, en las tierras del nordeste. Pero estos tres instrumentos tienen un repertorio muy escaso de toques exclusivamente instrumentales, mientras que abundan en él las adaptaciones instrumentales del repertorio cancionístico. Incluso en los toques de avezados intérpretes, como el tamborilero maragato Aquilino Pastor, aparecen frecuentemente las deudas para con el repertorio vocal, y mucho más todavía en las obras de otros intérpretes menos hábiles, que apenas se despegan de él. No aparecen, sin embargo, en la tierra leonesa otros instrumentos capaces de hacer acordes o armonías, que se usan en otras tierras como acompañantes de la voz o para hacer música exclusivamente instrumental. La única excepción es el acordeón, que aparece tardíamente por tierras de Babia y Lacia.

El predominio de la música vocal sobre la instrumental ha permitido que en la tradición musical leonesa se conserve la traza arcaica que se ha perdido en otras tierras, en gran parte por la influencia de los instrumentos. Estos, al estar contruidos conforme a sistemas melódicos de naturaleza tonal (a excepción de la flauta) han influido a menudo, donde se usan, en una forma negativa sobre el repertorio vocal, causando el deterioro de los sistemas melódicos modales y contribuyendo a su evolución hacia la música tonal. Este fenómeno sólo ha ocurrido en León excepcionalmente en los lugares en que ha entrado la dulzaina, sobre todo en Lacia y en Babia, comarcas en las que el acordeón entró en uso algunas décadas, sustituyendo en parte a la música vocal en la interpretación del *baile chano* y de la jota. Basta para constatar este deterioro musical comparar el repertorio vocal que sirve de base a la coreografía de la *garrucha* o *baile chano* con el que los acordeonistas han logrado adaptar para su instrumento. La diferencia de calidad musical es notable, en este caso a favor de la interpretación vocal. En cuanto a los instrumentos de cuerda (guitarras, laúdes y bandurrias), que en otras tierras se emplean para la base rítmica de determinados cantos, no aparecen, que sepamos, en la tierra leonesa. Por esta razón tampoco aparecen en León esas melodías, a menudo triviales y repetitivas en su esquema melódico, que admiten un acompañamiento alternado sobre los acordes tonales de dominante y tónica, terminando por acaparar la mayor parte del repertorio.

No dudamos, pues, en afirmar que el amplio predominio de la música vocal sobre la instrumental ha permitido que el repertorio leonés conserve en muchas tonadas ese recinto sonoro peculiar de la música modal, que constituye un valor musical inapreciable, y que a la vez es testimonio vivo de un estadio muy antiguo de la cultura musical de tradición oral. Si nos queremos preguntar, pues, por el pasado de nuestra

música, hemos de acudir a zonas como León, en las que ese pasado ha llegado hasta nosotros en un estado casi intacto.

5. El futuro del cancionero leonés

Es un hecho evidente que la música popular tradicional está entrando por estas tierras en una fase de lenta agonía que pone en peligro su supervivencia. ¿Qué puede quedar en el futuro de esa enorme riqueza musical, algunas de cuyas características acabamos de reseñar? Para tratar de responder con claridad a esta cuestión conviene distinguir en la música tradicional dos aspectos: uno funcional, la relación del folklore musical con la vida y las costumbres, y otro puramente musical, el que tiene como forma de expresión, como arte.

Si tenemos en cuenta el aspecto funcional, es evidente que la música popular, como forma de expresión ligada desde hace siglos sobre todo al desarrollo de la vida rural, va quedando cada vez más reducida, está casi a punto de extinguirse, incluso en tierras como la leonesa, que todavía conservan, al menos en la memoria de las personas mayores, una buena parte de ese tesoro. En el segundo capítulo introductorio de nuestro *Cancionero Leonés* hacíamos a este respecto unas reflexiones que nos permitimos transcribir aquí, porque tocan de lleno a la pregunta que nos hemos hecho.

"Si repasamos uno a uno los géneros del repertorio -escribíamos allí- podemos constatar cómo se extingue la música popular tradicional. ¿Quién canta hoy una ronda a la ventana de una dama de la que está enamorado? ¿Quién entona una tonada en los momentos en que antes se cantaba, en los paseos y esparcimientos festivos, en el camino hacia la romería, en las veladas familiares? ¿Quién baila hoy una jota, unos *titos*, un corrido o un *agarrao*, si no es en un escenario y como espectáculo que recuerda un ayer rico en manifestaciones espontáneas? ¿Y quién entona un canto de arada al tiempo que maneja un tractor de cincuenta caballos que brama atronadoramente una canción de siega encaramado a ese ingenio mecánico al que llaman cosechadora, que tantos sudores ha quitado a los proletarios de la hoz y cantores de la *seeitura*? ¿Qué abuela o abuelo o tía o madre mece al bebé en su cuna al son de una nana, si lo puede apaciguar sin molestarse colgándole de la cabecera un cassette que reproduce músicas de Vivaldi, cuyo poder sedante es bien conocido? ¿Cuál lo entretiene balanceándolo en sus rodillas al ritmo del "aserrín, aserrán", en lugar de ponerlo cara a la pantalla para que contemple a Epi y Blas y deje de dar la lata? ¿Quién queda que celebre una boda al estilo antiguo, con víspera y tornaboda, con bendición del padre, acompañamiento de amigas que cantan y banquete servido, no en el restaurante de la villa, sino en la casa paterna, por "*cuatro toledanas que vienen de Logroño a servir la mesa a los señores novios*"? ¿Y qué madre o abuela semitona hoy los largos relatos romancescos en la lenta velada invernal, al amor de la lumbre, o disfrutando de la tibieza vespertina en el verano estival? O para terminar, ¿qué cura aguanta hoy las interminables melopeas y recitados de ramos, loas, relaciones, calvarios y pastoradas, si no es para que el templo se llene alguna vez de espectadores, ya que siempre está medio vacío de fieles? No hay más que mirar alrededor para ver que de todo esto apenas quedará rastro dentro de poco tiempo.

Otra cosa muy diferente es -seguimos transcribiendo- considerar la música tradicional en su aspecto artístico y cultural. Aunque las canciones y músicas tradicionales no sean las canciones de hoy, sino las de una época que está pasando a la historia, no por ello pierden el valor musical que tienen. Cualquier melodía bella, cualquier canto inspirado, cualquier ritmo con poder de arrastre sigue conservando su

valor original, por mucho tiempo que pase, y puede seguir causando siempre la misma emoción en quien interpreta y en quien escucha. Toda obra de arte cuyo contenido es hondo y sincero y cuya forma es bella no pierde actualidad. Por esa razón tiene sentido hoy reproducir las canciones del pasado, bailar los bailes de antaño, entonar las melodías antiguas, recopilar un cancionero que evite su olvido, grabar un documento que conserve su contenido original, cantarlas con un revestimiento nuevo de voces e instrumentos, respetuoso con su naturaleza musical, que las haga atractivas y actuales para quienes se fijan antes en los detalles que en el fondo. Por eso tiene también sentido inspirarse en esos cantos y músicas del pasado para hacer otros nuevos que canten las alegrías y penas, los sueños y deseos de las gentes de hoy, para construir ese neofolklore que en otros lugares ya se canta y aquí todavía no, porque estamos olvidando nuestras raíces y aceptando sin más todo lo que nos viene de fuera, impuesto por la fuerza del mercado. De ahí la conveniencia, la importancia de conocer nuestro folklore musical tradicional, de investigar sobre él, de difundirlo, de revestirlo, de recrearlo. Todo esto tiene sentido, aunque el contexto que dio vida a ese tesoro musical no sea hoy el mismo⁵.

En resumen: el folklore musical está profundamente ligado a la vida y costumbres del pueblo, y está condicionado por la evolución y los cambios sociales. Pero al mismo tiempo es arte, como toda música del pasado, y supone un valor permanente, porque tiene un contenido que no pierde actualidad.

6. Pistas de trabajo

Las precedentes reflexiones acerca del futuro de la música tradicional, y en concreto de la música leonesa, van a servirnos como punto de partida para perfilar las líneas básicas de nuestro trabajo en el campo del folklore musical de León. Voy a enunciar aquí unos criterios básicos, unas pistas de trabajo, aunque sea en forma un tanto esquemática, ya que en el encuentro que estamos celebrando tratamos ante todo de poner las bases teóricas que pueden orientar en el futuro a los diferentes grupos de trabajo. Es evidente que estas pautas de actuación exigen una elaboración más amplia y concreta que deberá hacerse posteriormente, cuando esos grupos comiencen a trabajar. He aquí, pues, las orientaciones generales que consideramos necesarias respecto de la música tradicional leonesa.

a) Recopilación.

A pesar de ser ya muy amplia, la recopilación de la tradición musical leonesa está muy lejos de ser completa. Los 2.000 documentos de nuestro Cancionero Leonés, además de los 650 recopilados en los otros cancioneros anteriores, pueden constituir un trabajo antológico muy completo en géneros y especies, pero no exhaustivo. Faltan por explorar comarcas enteras; otras lo están mínimamente, y una encuesta sistemática puede dar todavía abundantes frutos. Falta completar, como ya hemos dicho, la labor de búsqueda en los archivos, escritos o grabados, de tantos leoneses que se ha dedicado a recoger las tradiciones musicales de su tierra. Todo este material aún inédito debe ser recopilado, transcrito, ordenado, estudiado y editado, para que el gran Cancionero Leonés pueda llegar un día a ser realidad.

b) Conservación

Si la pervivencia de la música popular tradicional leonesa corre peligro, hay que conservar todo lo que se pueda, y durante el tiempo que sea posible, ese pasado musical

que va desapareciendo. Y esa conservación ha de hacerse de dos formas. Ante todo y preferentemente en vivo. Cualquier intérprete o grupo que conozca bien la tradición musical de un pueblo, valle, comarca o demarcación debería tener la oportunidad de ser conocido, de enseñar lo que sabe a quienes quieran aprenderlo, porque los depositarios del saber tradicional son cada vez más escasos. Pero tampoco hay que olvidar la conservación documental, ya que muchas veces es la única posible. Es necesaria y urgente una labor de captación de imágenes y sonidos (vídeo y fonograma) que lleve a los archivos todo lo que los cambios sociales y el paso del tiempo están haciendo desaparecer. El valor de estos restos del pasado, verdaderas piezas de museo, será cada vez más inapreciable, porque puede constituir un punto de referencia que contribuya a evitar el desarraigo y la masificación a la que estamos siendo empujados por el "progreso".

Ahora bien, para llevar a cabo correctamente esta tarea de conservación consideramos necesario que quienes la realicen sepan de antemano y estén convencidos de que están conservando algo que ya pertenece al pasado. Es necesario tener esto muy claro, porque pretender revitalizar y resucitar algo que pertenece al ayer y va desapareciendo con el paso del tiempo es como querer nadar contra corriente. La conservación de lo antiguo no puede entrar en competencia con la expansión de lo actual, porque también en lo actual hay unos valores que es preciso reconocer, aunque estén mezclados con aspectos negativos. La música tradicional ha de ser presentada como un ejemplo casi histórico de una forma de expresión que formó parte de la vida y cultura de un pueblo, pero no como algo que tiene que pervivir necesariamente en la misma forma que antes. El aprecio de un pasado rico en valores musicales no nos debe llevar a caer en un arqueologismo estéril. La experiencia demuestra que todos los intentos de injertar el pasado en el presente han sido absorbidos por el paso del tiempo.

En resumen, se trata de conservar todo lo que podamos del pasado, y con toda la autenticidad que podamos, pero convencidos al mismo tiempo de que es pasado, que puede inspirar el presente, pero no sustituirlo.

c) Reproducción

Entendemos por reproducción la interpretación de la música tradicional que no es llevada a cabo por los cantores y músicos que representan la tradición musical, sino por los que de alguna forma reelaboran los documentos originales tomados de los informantes. Esta actividad es, sin duda, la más delicada. Reproducir un pasado, musical en este caso, es una de las tareas que exigen mayor preparación, porque se trata de hacer una verdadera restauración. Todo trabajo de reproducción de un pasado musical debe ser hecho después de un estudio muy detenido, que deje claro qué es lo más característico, lo más representativo, y dentro de ello lo más valioso musicalmente. Sólo así la reproducción musical llevará el sello de lo auténtico. Pero hay que reconocer que no siempre se han realizado correctamente estos trabajos de reproducción, que tantas horas de esfuerzo y dedicación han consumido, porque no han estado precedidos de una labor de información correcta e imprescindible. Puesto que son bien conocidos los campos en que esta reproducción del pasado musical se ha llevado y se lleva a cabo, vamos a hacer una breve reflexión sobre cada uno de ellos.

Cuando se trata de *grupos de canto y baile*, la labor previa a la reproducción es, naturalmente, la información, a ser posible directa. Sólo una buena información resultado de un trabajo paciente de búsqueda, permitirá encontrar lo más auténtico, lo más característico de cada pueblo, valle o comarca, y evitará repetir indefinidamente los repertorios tópicos, aunque sean valiosos. La riqueza del folklore musical es tan grande, que es prácticamente inagotable. Siempre es posible encontrar algo nuevo. Y

cuando se reproduce lo ya conocido, siempre es posible encontrar un nuevo soporte sonoro. Cuando se busca y se indaga, como lo están haciendo algunos grupos, se puede renovar el repertorio con decenas de bailes y danzas que resultan nuevos, de puro olvidados que estaban. Pero además, para cualquier baile se cantaban como soporte rítmico y musical un buen número de tonadas diferentes. ¿Por qué hemos de oír siempre las mismas? ¿Por qué no tomar ejemplo de las viejas pandereteras, que aguantaban y se turnaban una tarde entera sin apenas repetirse? Evidentemente, queda mucho camino por recorrer aquí.

Algo parecido se podría decir de la actividad coral. La necesidad de renovar los repertorios corales es palpable. Por bellas que sean canciones tan entrañables y "leonesas" como *Ya se van los pastores*, *Al lado de mi cabaña*, *Viva la montaña*, viva y otras que no cito por no alagar el discurso, ni son las únicas, ni siquiera las más bellas del repertorio leonés. Este, incluso en los arreglos corales, es muchísimo más amplio, porque varios compositores muy cualificados han venido trabajando sobre él. Pero además, las posibilidades de renovar el repertorio son hoy mucho mayores, ya que el fondo recopilado es amplísimo. Y los lenguajes y técnicas musicales con que hoy se puede tratar un tema, aunque sea tradicional, son también muy variados. De esa riqueza y diversidad, creemos, debería dar también testimonio la actividad coral leonesa, en la parte del repertorio que se relaciona con la música tradicional.

Por lo que se refiere a los llamados *grupos folk*, el problema de la reproducción es mucho más complejo. La voluntad de poner a la gente de hoy en contacto con un pasado musical que ya no se puede encontrar en su lugar propio más que excepcionalmente, es innegable en estos grupos. La ampliación del repertorio como consecuencia de un trabajo directo de búsqueda en las fuentes también lo es, al menos en varios grupos leoneses. Pero hay un aspecto mucho más delicado que es el tratamiento musical. Cuando los grupos folk eligen para su repertorio tonadas de naturaleza tonal, que se pueden acompañar con armonías elementales, de éstas que se descubren por intuición cuando se tiene buen oído y cierta práctica, el resultado es generalmente correcto, pasable, aunque no siempre sea imaginativo y original (¿Puede serlo, con ese material musical como punto de partida?) Pero cuando se enfrentan a una melodía de naturaleza modal (afortunadamente lo hacen muy pocas veces), las limitaciones y las incorrecciones se hacen evidentes. La labor de armonizar una melodía modal es muy parecida a la de restaurar un monumento antiguo. No se puede hacer sólo por intuición, por talento natural, sino además con una preparación técnica, con un perfecto conocimiento del contexto, del estilo y de los recursos.

A nuestro juicio, éste es el problema más grave con el que se enfrentan hoy los grupos folk. De allí que en general eludan las melodías que les plantean problemas armónicos para los que no basta el buen oído y la intuición, y adopten para sus repertorios aquéllos que se pueden representar con arreglos elementales. ¿Cómo afrontar el desafío de las melodías de naturaleza modal, de rasgos arcaizantes, que a menudo son las más bellas del repertorio tradicional? Hay, a nuestro entender, dos soluciones. Una, la preparación musical en el estudio, que tiene que llegar a donde no llega la pura intuición. Otra, la colaboración de algún músico, de un técnico, al fin y al cabo. Pienso que tal colaboración debería ser normal, como lo es en otros campos de la canción. Cualquier cantautor, incluso de los más conocidos como creativos, inventa personalmente las melodías, pero busca la ayuda del arreglista que se las prepara y presenta musicalmente. ¿Por qué esta colaboración no se da en el ámbito de los grupos folk? ¿Por qué estos grupos han de ser autosuficientes, aun a costa de ser reiterativos hasta la saciedad? No vemos ninguna razón para ello.

Conclusión

Hemos tratado de exponer, aunque en forma esquemática, los rasgos más característicos de la música popular leonesa y las tareas más urgentes que plantea su estudio y conservación. Esperamos que estas ideas básicas ayuden a quienes se dediquen, individualmente o en grupo, a alguna actividad relacionada con la música popular tradicional de León, y sirvan de orientación a los grupos de trabajo que, es de esperar, se pongan en funcionamiento a partir de este Primer Seminario sobre Etnología y Folklore de las Comarcas leonesas.

NOTAS

1. Por lo que se refiere a León, la obra literaria más conocida es la titulada *Del Cancionero Leonés*, recopilada y publicada por D. Mariano D.BERRUETA en 1941 y reeditada en 1971 (León, Imprenta Provincial). Contiene unas 600 coplas y unos 50 romances, sin música, recogidos de la tradición oral.

2. Miguel MANZANO y Ángel BARJA: *Cancionero Leonés*, vol I, tomos I y II; León, Diputación Provincial, 1988.

3. *Cancionero Leonés*, vol I, tomo 1, pp. 27-57.

4. Remitimos de nuevo al lector a nuestro *Cancionero Leonés* para seguir el análisis que aquí hemos hecho. De él tomamos los ejemplos transcritos para este trabajo.

5. *Cancionero Leonés*, vol. 1, pp. 85-86.

ASPECTOS MUSICALES DEL CANCIONERO LEONES

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1

8a Que no la llames, que ya no viene

$\text{♩} = 60$

Nocedo de Curueño

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of seven lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: "El pri-mer a-mor que tu-ve se me llevó el co-ra-zón: no hay a-mor co-mo el pri-me-ro, que se lle-va lo me-jor. Que no la lla-nes, que ya no vie-ne, que se ha que-da-do dor-mi-da de-ba-jo de los lau-re-les, y los lau-re-les son fir-mes y tú pa-ra,e-lla no e-res. Que no la lla-mes, que no te a-tien-de." There are some corrections in the original image, such as "pa-ra,e-lla" and "a-tien-de".

El primer amor que tuve
se me llevó el corazón:
no hay amor como el primero,
que se lleva lo mejor.

Amor por tener amores
y amores por ser querido;
amores por pasatiempo,
como los que yo he tenido.

Que no la llames, que ya no viene,
que se ha quedado dormida debajo de los laureles
y los laureles son firmes y tú para ella no eres.
Que no la llames, que ya no viene.

Ejemplo 2

79 (A la entrada de este pueblo)

♩ = 80

Caizada de la Valdería

92

A la en-tra-da de este pue- blo — hay u- na pie-dra re-
don- da — don-de se sientan los mo- zos — cuen-do
vie-nen — de la ron-da.

The musical notation consists of three staves in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first staff starts at measure 92. The piece ends with a double bar line.

A la entrada de este pueblo
hay una piedra redonda
donde se sientan los mozos
cuando vienen de la ronda.

A la entrada de este pueblo
hay una fuente con agua
donde se lavan las mozas
los picos de sus eneguas.

Ejemplo 3

482 (Salid, mozas, a bailar)

Lavandera

576

Se- lid, mo- zas, a bai- lar, por mo- zos no tengáis
pe- na, que los ven- den en Bo- ñar a pe-
se- ta la do- ce- na.

The musical notation consists of three staves in 6/8 time, key of B-flat major. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first staff starts at measure 576. The piece ends with a double bar line.

Salid, mozas, a bailar,
por mozos no tengáis pena,
que los venden en Boñar
a peseta la docena.

Allí va la despedida
metida en un caramelo,
desenvuélvela y verás
el cariño que te tengo.

Ejemplo 4

427 De una cantinera

San Feliz de las Lavanderas

521

The musical score is written on six staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody is simple and folk-like, with a mix of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. The score ends with a double bar line.

Tengo el cora-zón bor- da- do _____ con el hi- lo del a-
mor, _____ lo ten-go tan di- bu- ja- do, _____
que no puedo alzar la voz. De u- na can- ti- nera el a- mor ne de-
tie- ne. _____ ¿Có- mo no has ve- ni- do, a- mor, _____
có- mo no has ve- ni- do a ver- me? De u- na can- ti- ne- ra el a- mor ne de-
tie- ne. _____

Tengo el corazón bordado
con el hilo del amor,
lo tengo tan dibujado
que no puedo alzar la voz.

Algún día dije yo
que olvidarte nunca, nunca,
y ahora me acuerdo de ti
sí la gente me pregunta.

De una cantinera el amor me detiene,
¿Cómo no has venido, amor,
cómo no has venido a verme?
De una cantinera el amor me detiene.

Ejemplo 5

675a Don Bueso y la hermana cautiva (II)

815 Musical notation for 'Don Bueso y la hermana cautiva (II)'. It consists of two staves of music in 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 168. The composer is Lianszeres. The lyrics are: 'La hi-ja del rey la llevan cau-ti-va y a la rei- na no- ra se la en-tre- ga- rí- an.'

- La hija del rey la llevan cautiva
2 y a la reina mora se la entregarían.
—¿Yo qué le haré, yo qué le haría,
4 si entre las mis hijas reina parecía?
—Echala a lavar a la fuente fría,
6 porque sus colores se le quitarían.
Cuanto más lavaba, más color tenía.

732 Tamar (I)

911 Musical notation for 'Tamar (I)'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The composer is Lugán. The lyrics are: 'Tres hi- jas te- ní- o- el rey muy que- ri- das, muy a- na- das'. There are three small musical fragments below the first line of lyrics, each with an upward-pointing arrow. The second staff of music ends with 'FIN'.

- Tres hijas tenía el rey muy queridas, muy amadas:
2 la más pequeñita de ellas Altanara se llamaba.
Venían duques y condes y a ninguno se la daba:
4 y un hermano, el traidorón, de amores se echó en la cama.
—¿Qué dices tú, hijo mío, hijo mío de mi alma?
6 —Lo que yo tengo, mi padre, calentura con tercianas.

Ejemplo 6

11c Siguela, Manuel

Quintanilla (Omaña)

18

Ar- bo- lí- tos y plan- tas de los ca- mi- nos, —

sois los de- po- si- ta- rios de mis sus- pi- ros. — Sí- gue-

la, Ma- nuel. — Sí- gue- la, Ma- nue-

lu- co, sí- gue- la, Ma- nuel, — de no- che con la

lu- na y con el lu- ce- ro del a- ma- ne- cer.

Ejemplo 7

7 Llámeme a un barbero

$\text{♩} = 120$

San Román de los Caballeros

Al gún dí-a, al-gún dí-a — ya-ho-ra, a-ho-ra, —
— : si no tie-ne re-me-dio, ¿pa-ra qué llo-ras? —
Ay ma-dre, ma-dre, — Llá-me me a un bar-be-ro —
que a mí me san-gre, — que yo me mue-ro, —
que a mi a-man-te lo de-jo — de mis cau-da-les —
por he-re-de-ro, ay ma-dre, ma-dre, —

Algún día, algún día
y ahora, ahora,
si no tiene remedio,
¿para qué lloras?
¡Ay madre, madre!

Dices que no me quieres:
yo a ti tampoco
por tu mala cabeza,
que eres un loco.
¡Ay madre, madre!

Llámeme a un barbero,
que a mí me sangre,
que yo me muero,
que a mi amante lo dejo
de mis caudales
por heredero.
¡Ay madre, madre!

Ejemplo 8

12 Paso ríos, paso montes

♩ = 76

Lugán

19 Pa- so rí- os, pa- so mon- tes, pa- so la ri- ca ri-
 be- ra, siem- pre te en- cuen- tro la- van- do, ro- si-
 ta de pri- na- ve- ra. Ro- si- ta de pri- me- ve- ra, qué tris-
 te te vas que- dan- do, la her- mo- su- ra de tu ca- ra el a-
 gua la va lle- van- do. E- res al- ta y bue- na
 mo- za, no te lo pre- su- mas tan- to, que tam- bién las bue- nas
 mo- zas se pue- den quedar en blan- co. Pa- so

Paso ríos, paso montes,
 paso la rica ribera,
 siempre te encuentro lavando,
 rosita de primavera.
 Rosita de primavera,
 ¡qué triste te vas quedando!
 La hermosura de tu cara
 el agua la va llevando.

Eres alta y buena moza:
 no te lo presumas tanto,
 que también las mozas
 se pueden quedar en blanco.

Paso ríos, paso montes ...

Ejemplo 9

545 Marinero, orilla el barco

Piedrafita de Babia

641

O- ri-lla, ma-ri- ne- ro, o- rilla el bar- co, _____
que mi a- men- te no pue- de na- ve- gar tan- to. Ma- ri- ne-
ro, o- rilla el bar- co, que me mue- ro. _____

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line. The lyrics are placed below the notes, with some words split across lines. The piece ends with a double bar line.

Orilla, marinero,
orilla el barco,
que mi amante no puede
navegar tanto.

Marinero,
orilla el barco,
que me muero.

546 (¿Cómo quieres que vaya?)

Merzán

642

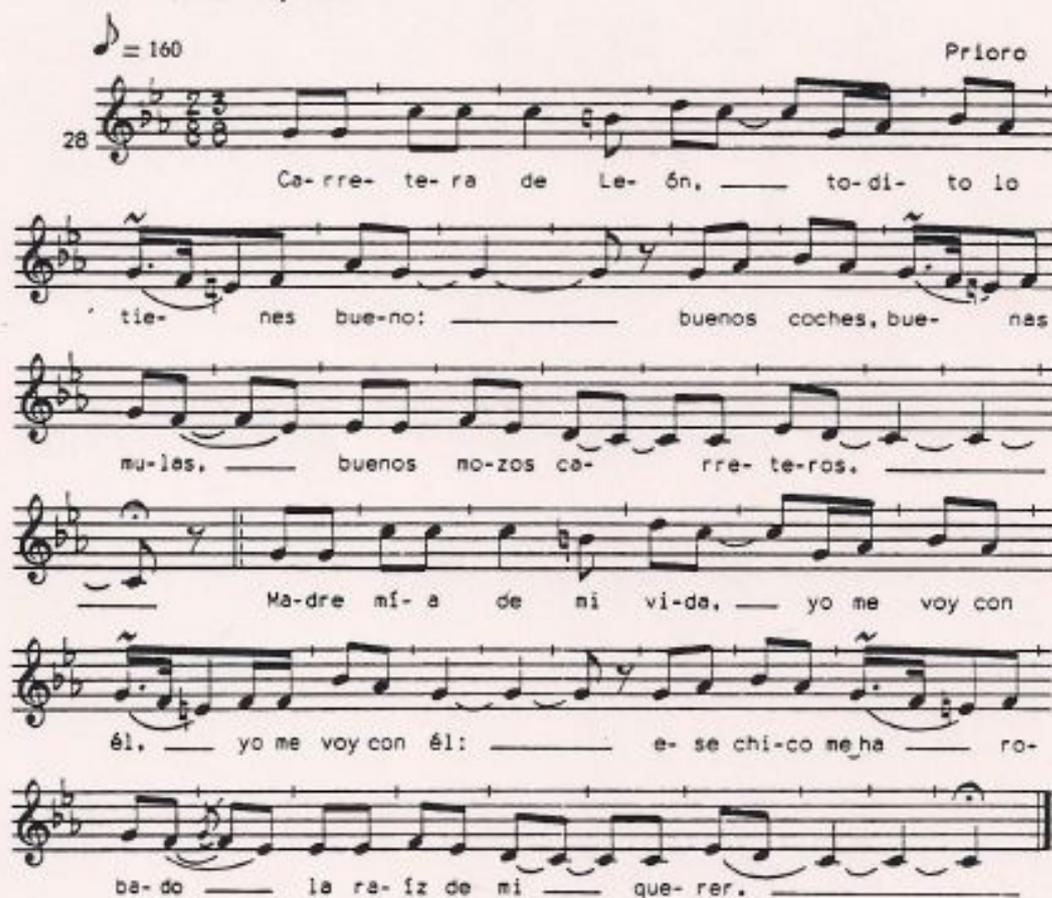
A- mo- res he te- ni- do ya mo- res ten- go, _____
a to- dos he que- ri- do ya tí te que- ro. _____
¿Có- mo quieres que va- ya, que va- ya y ven- ga _____
a la fuente a por a- gua y no me de- ten- ga? _____

The musical notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line. The lyrics are placed below the notes, with some words split across lines. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo 10

20 Yo me voy con él

$\text{♩} = 160$ Prioro



Ca-rre-te-ra de Le-ón, to-di-to lo
tie-nes bue-no: buenos coches, bue-nas
mu-las, buenos no-zos ca-rre-te-ros.
Ma-dre mí-a de mi vi-da, yo me voy con
él, yo me voy con él: e-se chi-co me ha ro-
ba-do la ra-íz de mi que-rer.

Carretera de León,
todito lo tienes bueno:
buenos coches, buenas mulas,
buenos mozos carreteros.

La perdiz canta en el chozo,
la culebra en el espino
y yo canto a tu ventana,
espejo de cristal fino.

Madre mía de mi vida,
yo me voy con él,
yo me voy con él:
ese chico me ha robado
le raíz de mi querer.

Ejemplo 11

2 La cadena del amor

$\text{♩} = 66$

Canseco

Ya la — calle a-ba-jo — va — la ron- da y los ron-da-
do-res: — la que sale a la ven- ta-na ya se
ve que quiere amo-res. Ya no quiero, ni-ña, no, — ya no
quie-ro la ca- de-na del a- mor. — La ca- de- na del a-
mor — me la dan y no la quie-ro: — es ca- de-na que apri-
sio-na, no quie- ro ser pri-sio- ne-ro. Ya no quiero, ni-ña, no, —
— ya no quiero la ca- de-na del a- mor. —

Ya la calle abajo va
la ronda y los rondadores:
la que sale a la ventana,
ya se ve que tiene amores.

Desde tu casa a la mía
hay una larga cadena
toda llena de suspiros,
de suspiros toda llena.

Ya no quiero, niña, no,
ya no quiero la cadena del amor.
La cadena del amor
me la dan y no la quiero:
es cadena que aprisiona,
no quiero ser prisionero.
Ya no quiero, niña, no,
ya no quiero la cadena del amor.

Ejemplo 12

524 (Eres piedra mal fundada)

Guisatècha

620

E- res pie-dra mal fun- da- da de mi vi-
da en el a- rro- yo y en tí mi plan- ta a-po- yé
y ne su- nergí en el hon- do.

(sigue ritmo ad libitum)

The musical score consists of four systems. Each system has a vocal line in treble clef and a guitar line in bass clef. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The guitar line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a 'v' mark above each note. The lyrics are written below the vocal line. The second system continues the melody and rhythm. The third system concludes the main phrase. The fourth system shows the guitar line continuing with the same rhythmic pattern, indicated by the instruction '(sigue ritmo ad libitum)'.

Eres piedra mal fundada
de mi vida en el arroyo
y en tí mi planta apoyé
y me sumergí en el hondo.

Algún día era yo
plato de tu rica sopa
y ahora soy el veneno
más amargo de tu boca.