

EL CANTO POPULAR RELIGIOSO EN LA TRADICION ORAL

MIGUEL MANZANO

Ponencia en las Jornadas sobre 'La música en la Iglesia, de ayer a hoy'

León, 5-7 de septiembre de 1991

Entre todas las posibilidades de enfoque que ofrece el tema del que se me ha invitado a hablar en estas Jornadas acerca de *La música en la Iglesia, de ayer a hoy* he elegido la que me parece que puede estar más de acuerdo con el contexto de los otros temas que se abordan en estos días, y con el interés de los asistentes. Voy a realizar un análisis de los diferentes elementos de la canción popular religiosa, así como del contexto en que este género de música se ha desarrollado en el pasado, tratando de apuntar al final algunas lecciones que a mi entender se pueden extraer de este análisis. Trataré de ser conciso, dados los límites del tiempo de que dispongo, para que haya lugar a un coloquio al final de mi intervención.

1. Precisiones

Comienzo por precisar el significado de los términos que aparecen en el enunciado de mi exposición, un tanto diferente del que se lee en el programa. En lugar de *La música popular religiosa en Castilla y León*, el contenido de lo que voy a decir responde mejor a este título: *El canto popular religioso en la tradición oral*. Voy, pues, a referirme únicamente al canto, no a todo tipo de música, pero sin poner límites geográficos al repertorio sobre el que voy a llevar a cabo mi análisis, aunque me ceñiré únicamente al de habla castellana, o española, como se prefiera.

Para comenzar, pues, digo que voy a tratar sólo del canto, es decir, de la música vocal. Dejo, pues, a un lado cualquier otro tipo de música, aunque sea popular, que tenga alguna relación con actos litúrgicos o piadosos. Por supuesto, voy a referirme al canto religioso, ya que éste es el tema del que se ocupan estas Jornadas. Pero no quiero plantear directamente la cuestión de si hay o no hay una música o un canto que, considerado solamente en su aspecto musical, pueda denominarse propiamente religioso, por contraposición a otro género profano. Este es un problema cuyo planteamiento y solución, además de quedar un tanto fuera del objetivo que aquí me propongo, llevaría demasiado tiempo. Voy a hablar solamente de música popular. Ello quiere decir que voy a excluir de los análisis y reflexiones que siguen cualquier música no destinada a ser cantada por el pueblo. Con toda la imprecisión que conlleva el término pueblo, dejo claro, sin embargo, para que comencemos a entendernos, que me voy a referir a aquellos cánticos que están destinados a ser interpretados por la gente que asiste a un acto litúrgico o piadoso en calidad de asamblea que participa colectivamente en el mismo, aun cuando ese carácter comunitario quede a veces un tanto velado, por razones y circunstancias que serían fáciles de aclarar.

Para terminar estas precisiones previas, aclaro que me voy a referir a los cantos populares religiosos transmitidos por tradición oral. Con ello dejo a un lado en el análisis que después voy a efectuar, los cánticos de autoría conocida, aun cuando se hayan escrito en un estilo popularizante y hayan llegado a ser populares en el sentido que corrientemente se da a este término, a saber, aceptados, aprendidos y repetidos por un amplio sector de lo que entendemos por pueblo o gente. Sin embargo me referiré también más adelante a estos cantos religiosos de autor conocido que se han popularizado, ya que de su comparación con los verdaderamente populares, tradicionales y anónimos, se pueden extraer una serie de conclusiones muy interesantes para el objetivo que se proponen estas Jornadas.

2. Tipología y especies de canto popular religioso

De entre los diferentes criterios que pueden servir de base para la clasificación de los cantos populares religiosos, voy a fijarme únicamente en el que considero más clarificador en relación con el objetivo que me he propuesto en esta exposición, a saber: el de la relación entre el canto y la celebración litúrgica. Para las consideraciones relativas a este aspecto, voy a seguir de cerca los conceptos que ya he dejado expuestos en la introducción al tercer volumen del *Cancionero Leonés*, recientemente publicado.¹

Teniendo en cuenta la funcionalidad, podemos distinguir cuatro especies de cánticos religiosos: los *litúrgicos*, los *paralitúrgicos*, los *devocionales colectivos* y los relacionados con la *piEDAD privada o individual*. Por cantos litúrgicos entendemos los que forman parte integrante de actos rituales, como son la misa, los sacramentos o cualquier otra celebración cuyo desarrollo se somete a una norma o rito establecido por la Iglesia y celebrado en su nombre. Y dado que hasta hace unas tres décadas todos o la

inmensa mayoría de los actos del rito latino católico, casi exclusivo por estas tierras, tenían que celebrarse en latín, única lengua litúrgica, es obvio que los únicos cantos religiosos propiamente litúrgicos eran los que se cantaban en latín, como parte integrante de los actos rituales. Como se sabe, todos esos cantos tenían (y quizá tengan todavía) una melodía oficial, en cierto modo ritual, el canto gregoriano. Pero también existía la posibilidad de que fuesen cantados en música figurada, de autor, con determinadas condiciones de estilo, también sujetas a unas normas o criterios.

Una pregunta surge aquí de inmediato: si el pueblo entonaba cantos litúrgicos, ¿tenía que entonar necesariamente también las melodías gregorianas cuasi-rituales? La práctica secular demuestra que no. En primer lugar, porque además de las melodías gregorianas oficiales, siempre hubo en la mayor parte de las tierras hispanas otras fórmulas musicales que se han venido cantando desde tiempos lejanos.² Cuál sea el origen de estas melodías litúrgicas de tradición oral, que a veces reciben el nombre de mozárabes o cantos *more hispano*, es una cuestión apasionante, que apenas ha sido detectada ni apuntada por los etnomusicólogos. Y en segundo lugar, porque también han existido en la música de tradición oral otra serie de fórmulas de las que se suele decir que son corruptelas o deformaciones del canto gregoriano, aunque igualmente se podría afirmar que son recreaciones en estilo musical tradicional de unos cantos gregorianos que se ha tratado de imponer al pueblo, pero que éste se ha resistido como instintivamente a cantar con fidelidad.

Hay además otro hecho: a pesar de la obligatoriedad ritual del canto gregoriano, la práctica popular de la música litúrgica se ha reducido siempre a muy poco, sobre todo en el ámbito rural: unas cuantas fórmulas melódicas, de diferentes grados de solemnidad, para las partes del *ordinario y propio* de la misa, los cantos del *Oficio y Misa de Difuntos* (el más frecuente, casi diario hasta hace escasas décadas), algunos himnos y antífonas relacionadas con el culto eucarístico (*Pange hngua, Tantum ergo, Sacris sollemniis*) o con la devoción a la Virgen María (*Ave maris stella, Regina coeli, Salve Regina*), y el Oficio de *Completas* dominical. Estos eran los únicos cantos en latín que el pueblo, sobre todo de ámbito rural, ha escuchado o cantado, con fórmulas melódicas autóctonas o derivadas de las gregorianas. Por ello carece de fundamento la afirmación que a veces se ha hecho, de que hay una estrecha relación de origen entre la música popular tradicional y el canto gregoriano.³ hecho de que esa relación aparezca claramente en algún caso concreto no permite, ni mucho menos, concluir que la música popular de tradición oral, ni siquiera la religiosa, esté relacionada en su origen con el canto gregoriano.

Al llegar a este punto se hace evidente una primera constatación, que se refiere tanto a la música popular religiosa como a la de autor: su escasa relación con la liturgia de los ritos que se están celebrando. Sólo la pérdida del sentido funcional de los cantos originarios del propio de la misa, así como de su contenido, explica que la mayor parte de las composiciones religiosas, sean de carácter culto o popular, se hayan hecho sobre la base de las partes del ordinario de la misa, o de otros textos que no son propios de cada una de las etapas o tiempos del ciclo litúrgico (el "*proprium de tempore*"). Quede sólo indicada esta consideración, sobre la que no podemos extendernos más en esta ocasión.

El repertorio de los cantos paralitúrgicos, por el contrario, es abundantísimo en la tradición popular. Precisamente como consecuencia de la ininteligibilidad del latín y la dificultad del canto gregoriano, que es un repertorio culto, aun cuando contenga algún elemento popular, se ha desarrollado desde hace siglos un repertorio paralelo de cantos religiosos en lengua vulgar. Tales cantos han cumplido y suplido las funcionalidades de la música litúrgica, tanto en las celebraciones rituales (misa, oficio, procesiones, culto a los santos, etc.), en las que estos cantos inteligibles doblaban a los rituales en latín (éstos son los cantos propiamente paralitúrgicos), como en los actos piadosos de devoción, colectiva o privada que desde hace siglos también, pero sobre todo en los tres últimos, se han venido multiplicando hasta la saturación: rosarios, novenas, quinaros y septenarios, triduos, dolores y gozos, siete domingos, nueve primeros viernes, trece martes, devociones a todos los Santos y Santas, peregrinaciones, rogativas, romerías y devociones de todo tipo.

Respecto de los cánticos que hemos denominado paralitúrgicos, hay que decir en primer lugar que el repertorio de los mismos no es muy amplio en la tradición oral. Hay que apuntar, sin embargo, un dato importante en relación con ellos: si se hace un recuento estadístico, se observa que la mayor parte de estos cantos se relacionan con las dos festividades centrales del año litúrgico, las dos Pascuas, y con las celebraciones festivas y patronales en honor de los Santos que se veneran en cada lugar. Un análisis comparativo de los textos y las músicas del repertorio popular religioso permite afirmar que, en general, alrededor de estas fiestas litúrgicas aparecen los cantos de mayor antigüedad y de características musicales y literarias más arraigadas en el contexto de todo el repertorio tradicional, a la vez que los de mayor calidad musical y literaria, como después veremos. Aunque en todas las recopilaciones se pueden encontrar cantos verdaderamente representativos de la tradición popular, notables por su calidad musical y por su estilo literario, referidos a cualquiera de los tiempos del año litúrgico, merecen, pues, ser citados como excepcionalmente relevantes entre todos los demás el repertorio de cantos de los días de Semana Santa, los cantos más antiguos del ciclo navideño, en los que se mezcla el aspecto religioso con el estilo

narrativo y con la función petitoria, y los cánticos festivos en honor de los Santos, que reciben, según los distintos lugares, las denominaciones de *loas o loyas, ramos, picayos, albadas y gozos o goigs*.⁴ En la inmensa mayoría de estos cánticos aparecen los rasgos más claramente definitivos del estilo popular de canto religioso, además de unos temas acordes con el contenido de las celebraciones litúrgicas de cada uno de estos ciclos festivos. Después, cuando trate directamente de los aspectos musicales, presentaré algunos ejemplos concretos de este tipo de cantos, a los que hay que referirse siempre que se quiere conocer la verdadera tradición musical popular religiosa.

Pero además de estos viejos cantos tradicionales, que aparecen sobre todo transcritos en las recopilaciones de música popular de tradición oral, existe otro amplísimo repertorio de cánticos, mucho más numeroso que el de los paralitúrgicos, que están estrechamente relacionados con los actos de devoción o de piedad que no son propiamente litúrgicos. Esta especie de cantos, de autoría más o menos conocida, de estilo popularizante, llena las antologías y cancioneros populares religiosos que se vienen publicando desde principios de este siglo. Compuestos por maestros de capilla o por compositores relacionados con el culto y con los actos piadosos, aprendidos en los seminarios diocesanos o de congregaciones religiosas y llevados desde allí a las parroquias y templos por los párrocos y por los misioneros ambulantes, estos cantos fueron sustituyendo progresivamente al viejo repertorio tradicional, salvo excepciones raras, y en caso de tradiciones muy arraigadas que han sobrevivido a sucesivos cambios y estilos.

Una simple ojeada a los índices de las colecciones de estos cantos revela hasta qué punto este repertorio de pronto uso para los actos de devoción ha sustituido, o mejor duplicado, durante los dos últimos siglos a los cantos del repertorio paralitúrgico, mucho más estrechamente relacionado con los actos propiamente litúrgicos. Los cánticos a Jesús, al Niño Jesús, al Santísimo Sacramento, a la Comunión entendida como acto de devoción personal, al Corazón de Jesús, a la Virgen María en todas sus advocaciones, y sobre todo en el mes de mayo, y a los Santos y Santas, en particular los que más recientemente entraron en el santoral, llenan la mayor parte de las páginas de esas colecciones que fueron el principal medio de aprendizaje y difusión de este repertorio.⁵

Las diferencias de estilo musical y literario y de contenido entre estas dos especies de cantos, que aclararé más adelante, son tan evidentes, que aparecen incluso en algunos que se han difundido y recogido como populares en los cancioneros a los que nos referimos. Sirvan como ejemplo los conocidísimos *Amante Jesús mío, Perdón, oh Dios mío, Corazón Santo, Eres más pura que el sol, Noche y día*, etc., cuya hechura revela una mano culta, a pesar de que el pueblo los haya llegado a hacer suyos en cierto modo, demostrando que son un acierto desde el punto de vista musical.

3. Análisis de los elementos del canto popular religioso tradicional: la melodía, el texto y el contenido

Con este enunciado entro ya de lleno en el objetivo principal de este trabajo. Comienzo por recordar que al hacer este análisis me voy a referir sobre todo al bloque del repertorio popular religioso que podríamos denominar autóctono, es decir, a aquellos cantos cuyo estilo musical y literario está perfectamente integrado en el contexto de la música de tradición oral. Se trata casi siempre de cantos anónimos o de autoría desconocida, conservados únicamente por tradición oral, al menos en cuanto a la melodía, hasta el momento en que han sido recopilados y transcritos en algún cancionero popular tradicional. Voy a considerar por separado tres elementos de este repertorio: las melodías, los textos y el contenido.

Las melodías son, sin duda alguna, el elemento más rico y más valioso del repertorio religioso de tradición oral. Aunque sea sólo en forma concisa y sumaria, dada la abundancia de materiales, voy a enumerar y a ejemplificar algunos de estos valores.

El primero, y sin duda el más destacable, es la variedad de sistemas melódicos. En el repertorio tradicional encontramos, no sólo bellas e inspiradas melodías que se pueden clasificar dentro de los modos mayor y menor, con los que se ha compuesto la mayor parte de la música de autor desde los ss. XVI y XVII, sino también, en gran abundancia, otra serie de sistemas melódicos antiguos que quedaron en desuso hace varios siglos. Estos sistemas melódicos, que son como diferentes maneras de organizar los sonidos para crear las melodías, proporcionan a éstas unas sonoridades bellísimas que las emparentan con las del canto gregoriano y de otras culturas musicales arcaicas. Veamos algunos ejemplos para ilustrar lo que acabo de decir.

He aquí la melodía con que se canta el *Viacrucis* por varios pueblos de la comarca zamorana de Sanabria:

(Ejemplo I)

(Fuente: Miguel MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 959)

Melodía de *El prendimiento*, que se canta en la procesión de la tarde del Viernes Santo. Está recogida en Lugán, provincia de León:

(Ejemplo II)

(Fuente: M. Manzano, *Cancionero Leonés*, núm. 1404)

En estas dos melodías, el parecido con la sonoridad severa del modo II gregoriano es evidente, aunque no haya una cita literal.

Con la melodía que sigue se canta por tierras de Burgos un canto de Semana Santa titulado *El reloj de la Pasión*:

(Ejemplo III)

Fuente: F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, n° 3, p. 203)

Su valor arcaico es puesto de relieve por el mismo recopilador, que apunta en el comentario cómo la nota Si "da mucho carácter a la melodía". Evidentemente, es la que aquí conforma el sistema, Fa modal.

Siguen dos ejemplos en modo de Sol. El primero es la melodía de un canto para el Jueves Santo, recogido en el cancionero de Huesca:

(Ejemplo IV)

(Fuente: Juan J. de MUR, *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, n° 114)

El segundo, recogido en Zamora, es una *Loa a la Virgen de la Encarnación*: (Ejemplo V)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, n° 987)

En las dos melodías que siguen aparece el sistema de Mi modal, el más insistentemente presente en la tradición hispana, en sus dos variantes de diatónico y cromatizado:

(Ejemplos VI y VII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núms. 979 y 977)

Además de estas sonoridades arcaicas, propias de los sistemas melódicos modales, aparecen también los sistemas tonales mayor y menor conformando bellísimas e inspiradas melodías, que rezuman un lirismo contenido y austero. Como los ejemplos son inagotables, voy dar sólo dos muestras.

La primera de ellas, de colorido tonal mayor, es la melodía con que se canta por tierras de Zamora una *Loa al Apóstol San Pedro*:

(Ejemplo VIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, n° 1001)

La segunda, recogida en León, es una melodía de Pascua compuesta por Tomás Aragüés, asimilada por una cantora ya mayor. Por efecto de una especie de retroevolución, este canto encaja perfectamente en el estilo tradicional. Esta circunstancia es muestra del buen oficio e inspiración de in compositor:

(Ejemplo LX)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1431)

No menor es la riqueza y variedad que presenta el canto popular religioso considerado en su aspecto rítmico. Voy a apuntar solamente dos detalles, ya que un análisis pormenorizado me llevaría un tiempo del que no dispongo. El primer dato que se constata al leer los repertorios es la libertad y naturalidad con que el ritmo de la palabra se impone al de la música en los cantos de carácter melódico y cantable. En este sentido, el repertorio religioso y el no religioso son muy semejantes. La consecuencia que se saca al hacer un análisis de este aspecto es que una buena parte de las melodías que el pueblo viene cantando desde hace siglos proceden de una cultura musical en la que el canto está libre de la sumisión, por decirlo así, al ritmo de un compás constante e invariable. El siguiente ejemplo ilustrará mejor que mis explicaciones la forma en que una melodía nace de una dicción natural de las palabras del texto:

(Ejemplo X)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 935)

Pero este tipo de canto de estilo casi recitativo no es el único que aparece en el repertorio tradicional religioso. Porque al lado de estas melodías de ritmo libre encontramos otras muchas en las cuales es la fórmula rítmica la que prevalece, proporcionando una plantilla uniformemente mensurada para las sucesivas estrofas del texto. En muchos casos eran la pandetera y otros instrumentos de uso común en el baile los que proporcionaban la base rítmica para este tipo de cantos, que se interpretaban sobre todo para solemnizar las procesiones y otras celebraciones religiosas al aire libre. El ritmo binario compuesto, propio de las tonadas de jota, es el que prevalece en este tipo de cantos, en los que la frontera entre lo religioso y lo profano desaparece con la mayor naturalidad. Los cantos de este estilo son tan numerosos y conocidos, que no se hace necesario ejemplificar este género. No me resisto, sin embargo, a poner uno, que M. Arnaudas transcribe en el cancionero de Teruel, porque es una de las melodías más extrañamente bellas que uno puede encontrar en una recopilación. El mismo recopilador apunta que se cantaba en varios pueblos, en las fiestas de San Pedro, de la Trinidad y de la Natividad de la Virgen, y que se acompañaba con guitarras y guitarreros. He aquí la melodía:

(Ejemplo XI)

(Fuente: Miguel ARNAUDAS, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, nº 32, p. 56)

Todavía un dato más acerca del aspecto rítmico, que me parece digno de ser resaltado: son muy numerosos los cantos en los que aparecen fórmulas y agrupaciones rítmicas de las que se denominan compases de amalgama, o ritmos aksak. El fenómeno es frecuentísimo en todo el repertorio tradicional, y también en el género religioso, y demuestra una vez más que la música de tradición oral pertenece, en general, al tipo de cultura que se crea y se transmite por medio de soportes diferentes de aquellos que sirven de apoyo a la música denominada "cultura". He aquí tres ejemplos de este singular fenómeno rítmico, tomados del *Cancionero Leonés*:

(Ejemplo XII) (Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1437a)

(Ejemplo XIII) (Fuente: M. MANZANO, *ibid.*, nº 1399a)

(Ejemplo XIV) (Fuente: M. MANZANO, *ibid.*, nº 1473)

Para terminar este comentario sobre las melodías del canto religioso popular voy a referirme brevemente a las estructuras de desarrollo melódico, es decir, a las diferentes maneras en que aparecen trabados y enlazados los sucesivos tramos de la melodía, o bien las diferentes secciones que la forman.

En cuanto al modo en que se estructuran los tramos melódicos hasta formar una frase con sentido musical, no se aprecian diferencias entre el repertorio religioso y el no religioso: encontramos la misma diversidad de soluciones y la misma variedad de estructuras, desde el ostinato o repetición insistente de un mismo motivo rítmico y melódico, hasta las frases desarrolladas en toda la amplitud de cuatro incisos diferentes, uno para cada verso de las cuartetos en que ordinariamente se divide el texto. Hay que advertir, sin embargo, que las estructuras repetitivas no sólo no significan pobreza de ideas, sino que forman parte de la estética del canto popular, y en el caso del canto religioso, también son una necesidad casi funcional, como vamos a ver inmediatamente.

Algunos ejemplos aclararán lo que acabo de decir, a la par que harán más tolerable a mis oyentes la necesaria exposición teórica que exige el análisis musical. He aquí, primero, algunos cantos en que la melodía se despliega en toda la amplitud de una frase en cuatro incisos, uno para cada verso:

(Ejemplos XV y XVI)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núms. 908 y 951)

(Ejemplo XVII) (Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1248b)

Ciertamente, no es ésta la estructura que más abunda, sino la de una frase de dos incisos que, repetida, sirve de fórmula musical para un estribillo o para las sucesivas estrofas del texto. Un ejemplo:

(Ejemplo XVIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, nº. 1245b)

No hay que olvidar que en la música de tradición oral el soporte no es la partitura, sino la memoria, y que estas melodías no están hechas para ser cantadas por especialistas, sino por cantores y cantoras sin preparación musical, aunque con un gran instinto y larga práctica del oficio. Por ello abundan estas fórmulas que pueden retenerse fácilmente en la memoria y que pueden ser repetidas sin dificultad por una asamblea entera.

En el extremo opuesto del primer ejemplo que hemos ofrecido, con una estructura melódica plenamente desarrollada, está el ejemplo que sigue, con una estructura de tipo ostinato:

(Ejemplo XIX)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1419)

Es evidente que esta estructura melódica repetitiva, no sólo no es un signo de falta de imaginación, sino, muy al contrario, es una fórmula inspirada e ingeniosa, que cautiva por su sencillez, a la par que hunde sus raíces en la tradición musical oral de nuestro pueblo.

Pero además de este tipo de estructuras melódicas, que podríamos denominar normales, ya que se basan sobre la alternancia de estrofa y estribillo o sobre la sucesión de estrofas con una misma fórmula melódica, encontramos en la música tradicional religiosa otra serie de estructuras muy variadas que, al tiempo que son una excelente muestra de imaginación, ofrecen soluciones muy diversas al aspecto funcional de un tipo de canto como el religioso, en el que se han de combinar y alternar las partes del solo o el coro con las de la asamblea. Me parece interesante catalogar y ejemplificar algunas de estas fórmulas de canto, la mayoría de las cuales no están presentes en los repertorios actuales.

- *Melodías circulares o semicirculares*: Son fórmulas en las que el final de la melodía se encadena con el principio, en una sucesión ininterrumpida. Son propias del repertorio narrativo:

(Ejemplos XX y XXI)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núms. 1225 y 1285) Ejemplo XXII

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 911)

- *Estructuras con estribillo imbricado*: Son fórmulas en las que el estribillo, formado por uno o dos versos, completa musical y literariamente el sentido de cada estrofa. Aparecen sobre todo en los gozos o goigs, género difundidísimo por tierras de Levante y están, sin duda alguna, entre las fórmulas más ingeniosas, a la par que bellas y funcionales:

(Ejemplo XXIII)

(Fuente: Salvador SEGUI, *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, p. 474)

Ejemplo XXIV

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 929)

- *Estructura de estrofas seguidas, con repetición del último dístico o el último verso, a modo de estribillo*: Fórmula muy frecuente, de gran valor funcional, ya que permite a una asamblea cantar sin ensayo previo:

Ejemplo XXV

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, doc. núm. 1585)

(Ejemplo XXVI)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 1034)

- *Fórmula litánica o responsorial*: una de las estructuras más tradicionales en el canto ritual, también presente en la música popular religiosa:

(Ejemplo XXVII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, n° 1389 g)

- *Estructura de estrofas encadenadas (leixaprende)*: El encadenamiento del texto se produce al ser el penúltimo verso de cada estrofa primero de la siguiente. De ella hay numerosos ejemplos en la música de tradición oral:

(Ejemplo XXVIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1284 c)

- *Estructura de estrofas con respuesta en eco*: Se trata de una de las fórmulas más ingeniosas y originales, que posibilita un diálogo continuo entre solistas y asamblea. Es rarísimo encontrarla:

(Ejemplo XXX)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm., 1297 a)

Con el precedente análisis y ejemplificación espero que hayan quedado suficientemente tipificados los valores musicales más relevantes de la canción popular religiosa en el aspecto melódico. Evidentemente, esos valores están presentes sobre todo en el bloque más antiguo de ese repertorio. Pero también aparecen en otros cantos "de autor", sea conocido o anónimo, que han sido compuestos en un estilo popularizante, y han llegado a ser asimilados por el pueblo como algo propio.

Este dato hace necesaria una aclaración acerca de la autoría en relación con el repertorio popular religioso. De todos los géneros de la música de tradición oral, es sin duda el religioso el que comprende mayor número de canciones de autor. Si se quiere plantear el problema de la autoría en sus términos exactos, hay que comenzar precisando que cuando hablamos de música de autor no estamos afirmando

que se conoce el nombre de quien o quienes han compuesto las melodías y los textos. Para poder afirmar que un determinado cántico es de autor, basta, en general, con analizar atentamente el texto y la melodía. Este análisis permite casi siempre situar cada canto en cada uno de los tres tipos que aparecen en el repertorio: popular, popularizante o culto.

Por lo que se refiere a la melodía, no es difícil detectar la procedencia de un determinado canto a partir de sus rasgos musicales. La diferencia entre el estilo popular y el estilo culto es tan evidente, que no deja lugar a dudas. En cuanto a los cantos de autor compuestos en un estilo popularizante, por muy cuidadosa que sea su hechura imitativa, siempre suelen mostrar algún rasgo que delata su procedencia culta.

En cuanto a los textos de los cantos religiosos, dado que el contenido de los mismos está relacionado con dogmas, creencias, preceptos morales e historias sagradas, con frecuencia adquieren una fisonomía literaria marcadamente didáctica, catequética o moralizante. Tal ocurre con la mayor parte de los cantos compuestos a partir de la mitad del siglo pasado, en los que se revela la mano de un autor dispuesto a usar del canto como instrumento para conseguir un fin, más que como medio de expresión de las creencias. Los ejemplos de este tipo de cantos, cuyos textos, aparte de lo discutible de su contenido, no alcanzan el mínimo nivel estético, son abundantísimos en los repertorios de cantos destinados a los actos de devoción. Leyendo éstos se cae en la cuenta del extremo de decadencia a que había llegado al final del siglo pasado el género religioso popularizante.

Pero hay también otro estilo de lenguaje más directo y sencillo, que suele aparecer en esos cantos espontáneos y ocasionales que expresan la religiosidad popular, sin tocar directamente los contenidos básicos de los dogmas y de su amplio contexto, cuya expresión está reservada a los especialistas. Y en ese tipo de cantos donde aparece casi siempre, salvo excepciones en que decae hacia el ripio, el tópico y lo vulgar, el verdadero estilo popular, inconfundible y difícilmente imitable. Una lectura atenta de los textos permite detectar las grandes diferencias que separan a cada estilo de lenguaje. Si escuchamos o leemos, por ejemplo, las estrofas del canto de la popularísima procesión del Encuentro, de la mañana de Pascua, que comienza así:

Buenos días, Virgen pura,
Madre del divino Verbo:
¿Qué haces ahí, en esa calle,
cubierta de velo negro?,

es indudable que estamos ante un lenguaje directo, claro, sencillo, aunque no vulgar. Así ha cantado siempre el pueblo, dentro y fuera del templo. Este es su estilo.

Pero si escuchamos aquella otra estrofa de la Pastorada Leonesa, también popularizada y conocidísima, en la que el Rabadán, al hacer su ofrenda, canta diciendo:

Una manzana bella,
Niño, aquí tienes
que por una manzana
sé yo que vienes;
y no lo extrañes,
que por eso te veo
en este trance;

o aquella otra que traduce y glosa un versículo del salmo Miserere:

Porque yo mi desvarío
conozco, mi iniquidad;
conozco que mi maldad
atropello mi albedrío,
que fue doble el yerro mío.
Miré, vi, pisé y caí,
fui sangriento, te ofendí;
no puedo ocultarlo ya:
conozco que siempre está
mi pecado contra mí.

es indudable que estamos ante un estilo conceptual, barroco, "culto", abiertamente distinto del anterior. Y mucho más todavía si a nuestra ventana llega en una madrugada primaveral aquella estrofa del rosario de la aurora que canta:

Labradores, ¿queréis que el pedrisco
no tale los campos, y abunde la mies?
Cada día venid al Rosario,
porque con María
tendréis todo bien.
¿Qué podréis temer,
si es María la reina del cielo,
y tiene del suelo
el cetro y poder?,

aquí ya no es sólo el mismo lenguaje rebuscado de los dos anteriores, sino, además, la invitación descarada a entender la práctica piadosa como estrechamente ligada a la recompensa material.

Algo parecido puede decirse de las melodías. Al lado del estilo musical sobrio y severo, pero inspirado y elegante, del repertorio popular tradicional, reconocible por sus rasgos musicales, encontramos esas otras músicas popularizantes, compuestas para que el pueblo las cante, pero en general mucho más rebuscadas y artificiosas, que prestan sonido a los textos dogmáticos, catequéticos, conceptuales, adoctrinadores y religioso-militares. Tomado el repertorio globalmente y en su integridad hay que afirmar, sin embargo, que el valor musical está por encima del de los textos, y se salva más a menudo que éstos de derivar hacia el estilo culto o hacia la vulgaridad de un sentimentalismo fácil, que a menudo ha sustituido o ha ocultado las verdaderas convicciones que nacen de las creencias hondas.

Llegamos así al aspecto del contenido del repertorio religioso popular, que he dejado apuntado como último punto del análisis. Evidentemente, este aspecto queda un tanto fuera del objeto de lo que me he planteado en esta intervención, pero condiciona en cierto modo el estilo, así como la calidad musical y literaria de los cantos, por lo que no está fuera de lugar dar fin a este apartado con algunas sugerencias breves al respecto.

Una lectura atenta del repertorio religioso en uso hasta hace unas tres décadas deja en claro, en primer lugar, que la mayor parte de los cantos carecen de funcionalidad en relación con los actos litúrgicos. Este punto es más que evidente, y no hay por qué insistir sobre él. Pero además, un análisis atento de los cancioneros, tradicionales o de autor, revela también que ese repertorio de canciones tampoco ha sido siempre representativo de la expresión espontánea y auténtica de la devoción y la fe del pueblo. Porque aunque es verdad que no faltan cantos que ciertamente representan estos valores, como hemos visto a lo largo del análisis y la ejemplificación que hemos hecho, otros muchos han servido más bien de instrumentos, y no sólo para adoctrinar y catequizar, lo cual es explicable, aunque sea un tanto discutible, sino también, muy a menudo, para amenazar, amedrentar, someter y fomentar esperanzas o actitudes muy poco acordes con el contenido de la fe cristiana. Aunque sea verdad que cada estilo de canción no puede menos de ser fruto de la mentalidad de cada época, también es claro que al pueblo cristiano se le ha hecho cantar y se le sigue haciendo cantar de lodo, además de permitirle entonar con cierta espontaneidad, en cada tiempo y en cada estilo, otros cánticos cuyo contenido queda un poco en la periferia de lo que la Iglesia ha considerado intangible e inmovible.

4. Reflexión final

De todo el amplísimo repertorio de canciones religiosas populares, popularizantes y de autor contenido en los cancioneros religiosos y en las obras de recopilación de músicas de tradición oral, que supera largamente el millar de cantos en lengua castellana, apenas una decena han entrado a formar parte del *Cantoral Litúrgico Nacional*, lo cual pone de manifiesto un hecho que parece muy grave: que ese cantoral oficial ha roto casi por completo con la tradición musical popular de los siglos anteriores. Parece evidente que ha roto en cierto modo por necesidad, es decir, porque el repertorio tradicional no respondía a la verdadera funcionalidad del canto dentro de la celebración litúrgica. Pero esa ruptura plantea también dudas muy serias acerca de si el problema de la compilación de ese repertorio nuevo se ha hecho en una forma del todo correcta.

Formulo solamente a este respecto las dos preguntas que me parecen más relevantes. Primero: cuando se ha revisado el repertorio religioso popular, ¿se ha tenido en cuenta la tradición más vieja, la que aparece en las secciones religiosas de las recopilaciones de folklore musical, o sólo se han examinado los cancioneros y antologías de las últimas décadas? Estoy convencido de que a esta pregunta hay que responder negativamente. Y segunda cuestión: ya que se tenía que prescindir de los textos, evidentemente faltos, no sólo de funcionalidad, sino también, muy a menudo, de un mínimo de calidad, ¿por qué se ha prescindido también de un estilo de canto popular que tenía varios siglos de vigencia, y que dio lugar a la creación de numerosas obras maestras dentro del género? Indudablemente, la compilación del Cantoral litúrgico nacional no tuvo que ser tarea fácil, porque había que poner en juego y sopesar aspectos muy diferentes y a veces un tanto contradictorios. Pero una lectura crítica del contenido del Cantoral plantea a menudo la duda de si los nuevos cantos que lo integran son siempre mejores, en melodía, texto y contenido, que los que el pueblo ha venido cantando en las iglesias durante los últimos siglos.

Y termino ya, transcribiendo una reflexión que he dejado escrita en el prólogo al último volumen del *Cancionero Leonés*, que me parece muy oportuna para relacionar el contenido de mi intervención con algunos trabajos que se han preparado para estas Jornadas.

"Lo cierto es -afirmo en la página a que me refiero- que en los templos a los que todavía acude un número considerable de personas que siguen en su mayoría perteneciendo a un componente popular, aunque sea urbano, se canta hoy un repertorio de canciones que muy poco o nada tienen que ver con la música popular religiosa tradicional. Este hecho es explicable, ya que también hay un folklore urbano producto de influencias musicales muy diversificadas, y la canción popular religiosa podría ser uno de los géneros de ese nuevo folklore. Pero lo que resulta menos comprensible es que un bloque considerable de ese repertorio, o bien revela una hechura demasiado alejada del lenguaje de aquellos a quienes va destinada, o bien parece obra de aficionados y espontáneos que ignoran las normas más elementales de estética musical y literaria, y las cualidades que un texto debe tener para ser a la vez litúrgico, popular y artístico. A pesar de los intentos de los responsables de este campo, parece que todavía no se ha encontrado del todo la solución a este problema, que, a excepción de algunos logros indudables, tiene al canto popular religioso en una especie de callejón sin salida entre los dos extremos de un repertorio demasiado culto y esteticista y otro facilón y tópico, más cercano al motete con guitarra y pandereta que al auténtico estilo popular.

Pero si la solución al problema no parece llegar todavía por la renovación creativa de un repertorio a la vez actual y arraigado en lo tradicional, menos puede aún venir por el camino de la reposición y restauración literal del repertorio antiguo y del contexto de actos, costumbres y tradiciones que le dieron vida. Por este camino, el peligro es caer en un arqueologismo falto de autenticidad. Cualquier párroco animoso o cualquier antropólogo en paro, cada uno por su motivo personal y diferente, puede tratar de dar vida a músicas y celebraciones que tuvieron su razón de ser, pero que ya pasaron a la historia. Y hay que decir, en honor a la verdad, que estos intentos se dan de vez en cuando. Bien está que se hagan esas cosas como muestra de un pasado. Pero de ahí a que se pretenda volver a darles vida, la distancia es insalvable, y los pasos se dan hacia el vacío. Porque el conocimiento del pasado es necesario, pero no para repetirlo, sino para inspirar un presente que se pueda enriquecer con las experiencias y vivencias del ayer.

NOTAS

1. Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, vols. 1, 11 y 111, ediciones de la Diputación Provincial, León, 1988-1991.

2. Véase en nuestro *Cancionero Leonés*, vol I, tomo 2, pp. 421 y ss, un amplio repertorio de melodías litúrgicas de tradición oral.

3. Esta opinión, bastante común, ha sido defendida por algunos músicos folkloristas muy renombrados, como M. García Matos y Sixto Córdova y Oña.

4. Pueden encontrarse amplios repertorios de estas especies de cantos en la mayor parte de las recopilaciones y cancioneros populares de tradición oral.

5. Citamos cuatro de las colecciones de este tipo de cantos que mayor difusión tuvieron hasta hace unas tres décadas: ANONIMO: *Colección de cánticos religiosos populares*, Palencia, 1911; PP. José GONZALEZ ALONSO Y Manuel SIERRA: *Repertorio de cánticos sagrados*, Madrid, varias ediciones desde el año 1922; P. Mariano PLANA: *Selección de cantos religiosos populares*, San Sebastián, 1928; R. P. José María ALCACER: *Cancionero religioso en estilo popular*, Madrid, ocho ediciones desde el año 1947.

EL CANTO POPULAR RELIGIOSO EN LA TRADICION ORAL

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo I

El Viacrucis

959 $\text{♩} = 168$ San Justo de Santedría

Al-na que po-lo- sa te sien-tas ma-lagran-do tu o-ca-sión, ¿es po-si-ble
que no sien-tas más do-lo-res, más a-fren-tas, el muor-te, pe-na y do-lor?
La-vón-ta-te fer-vo-ro-sa, pues te lla-ma a-mor-te fi-no, busca es-ta ple-dra pre-
cio-sa que la hallarás, a-mo-ro-sa, si an-das el sa-cra-ca-mi-no.

Ejemplo II

1404 El prendimiento (procesión del Viernes Santo)

1982 $\text{♩} = 84$ COMIENZO Y RESPUESTA Lugán

Es-tan-do Je-sús Na-za-re-no en el huer-to o-
-ran-do con gran-de hu-mil-dad, lle-ga Ju-das trai-dor a pren-
-der-le, pa-ra co-no-cer-le un be-so le da.
ESTROFAS
Y lle-gan-do Je-sús a la tur-ba que con él ve-
-ní-a, lue-go pre-gun-tó: ¿A quién bus-cáis, gen-te vil? Y
lue-go to-dos con-tes-ta-ron: Al Na-za-re-no. Es-

Ejemplo III

La Pasión.
N.º 3

Es la pa-sión de Je-sús un re-loj de gra-cia y vi-da, re-loj y des...per
ta...doe queé llo-rar siem-pre con vi-da.

Oye, pues, oye sus horas y en todas sé agradecido.
¿Qué os daré, mi buen Jesús, por haberme redimido?
Vuestro reloj, Jesús mío, devoto quiero escuchar
y en cada hora contar lo que por mí habéis sufrido.

Ejemplo IV

La Pasión (Romance)

Andantino $\text{♩} = 66$ Robres

114 (108) Jue-ves San-to, Jue-ves San-to, Jue-ves San-to e-ra a-quel dí-a,
cuan-do la Vir-gen Ma-rí-a sa-ll-a a la pro-ce-sión.

Salid, hijas de Sión | salid muy apresuradas;
salid, no estéis descuidadas | y veréis al que os creó.
Salid que lo he visto yo | atado y preso en cadenas;
salid, que por culpa ajena | llevan su cuerpo arrastrando.

Ejemplo V

Loa del ramo a la Virgen de la Encarnación Villardelavinos

987 En-tra-mos en es-te tem-plo lle-ros de le-men-ca-le-grí-a pa-ra
can-ta-mos el ra-mo, sa-gra-da Vir-gen Ma-rí-a.

Virgen de la Encarnación,
al princesa y abogada,
lo primero que pedimos,
la salvación para el alma.

Virgen de la Encarnación,
por la dñda que has logrado
de ser escogida madre
del niño Dios soberano.

Ejemplo VI

Canto a la Cruz Méndez

979 *♩. 184*

En es- ta cruz in- fi- ni- ta, cris- tian- os, con- si- de-
re- mos: 'n e- lla mu- rió el Re- den- tor a quien o- fen- dido la- ba- mos.

FIN

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked '♩. 184'. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and the word 'FIN' above it.

Pues los ricos a los pobres
los tratan con gran desprecio
y la sangre toda es una,
así entendido tenemos.

Ejemplo VII

El ramo de la Santa Cruz Meyalde

977 *♩. 58*

Que- re- mos for- mar la cruz del tu- all- de Sai- va-
dar porque en e- lla con su san- gre del in- fler- no
nos li- bró, del in- fler- no nos li- bró.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked '♩. 58'. The melody is written on a single line. The second and third staves continue the melody. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo VIII

Loa a San Pedro en la fiesta Melgar de Iera

1001 *♩. 100*

hoy, vein- ti- nue- ve de ju- nio, que- ri- dí- si- mos co- le- gas, cuando el
la- bra- dor pre- pa- ra su ru- dí- si- ma ta- re- a.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked '♩. 100'. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

A las puertas de la iglesia del Apóstol de San Pedro
estamos estas doncellas con humildad y respeto.

Ejemplo IX

1431 Al rayar la bella aurora (Pascua de Resurrección)

2017 *J = 60* FERRAS de Cepeda

Al ra-yar la be-lla au-ro-ra, el Se-ñor re-su-ci-
 to y hoy se cuen-ta la a-le-grí-a en la
 nue-va tra-di-ción. A-le-lu-ya.
 a-le-lu-ya, a-le-lu-ya.

Cuatro piadosas mujeres
 caminan muy de mañana,
 caminan hacia el sepulcro
 y ven la losa levantada.

Ejemplo X

Atención al misterio

935 *♩ = 100* Cardillo

A-ten-ción al mis-te-rio ma-ra-vi-llo-so que ha hecho un gran al-
 Pa-ra De-lén ca-el-ra u-ra se-ño-ra a-dor-ra-da con
 Los pas-to-res que o-ye-ron es-te al-la-gro, es-tan-die-ron la
 Es-ta no-che el dé-mo-nio se des-con-sue-la por-que ve tan-ta
 la-gro, no que-da con-to: Ma-rí-a guí-a la len-gua af-a y a-
 gra-cia, lle-na de glo-ria, qué lin-da, que Ma-rí-a va en-cin-ta y al
 nue-va por to-do el cam-po; in-cien-so y al-ma le pre-sen-tan, in-
 glo-ria y él tan-ta pe-na; pe-ra que se con-sue-la, le ha
 yu-da dar in-ten-to a el plu-ma, in-ten-to
 la-do lle-va a su so-so-a-mo-do, lo que-ro, yo por ver-lo ne-
 cien-so, pre-sen-ta al Rey in-ven-so, la al-ma
 re-mos le ha-re-mos un gut-sa-do de pe-los
 Ma-ter de na-ci-en-to.
 pler-do, lo a-do-ro, lo es-ti-mo co-mo a pa-dre y Je-sús af-o.

Ejemplo IX

1431 Al rayar la bella aurora (Pascua de Resurrección)

Ferrnán de Cepeda

2017 $\text{♩} = 60$

Al ra-yar la be-lla au-ro-ra, el Se-ñor re-su-ci-
 tó y hoy se cuen-ta la a-le-gri-a en la
 nue-va tra-di-ción, A-le-lu-ya,
 a-le-lu-ya, a-le-lu-ya,

Cuatro piadosas mujeres
 caminan muy de mañana,
 caminan hacia el sepulcro
 y ven la losa levantada.

Ejemplo X

Atención al misterio

Cardillo

935 $\text{♩} = 100$

A-ten-ción al mis-terio ma-ra-vi-llo-so que ha hecho un gran mi-
 Pa-ra Be-lén ca-el-ra-u-ra se-ño-ra a-dor-ra-da con
 Los pas-to-res que o-ye-ron es-to al-la-gro, ex-tan-die-ron la
 Es-ta no-che al dé-mo-nio se des-con-sue-la por-que ve ten-ta
 la-gro, no que-da cor-to: Ma-rí-a guí-a la len-gua af-a-y-a-
 gra-cia, lle-na de glo-ria, qué lin-da, que Ma-rí-a va en-cin-ta y al
 nue-va por to-do el cam-po; in-cien-so y al-ma le pre-sen-tan, in-
 glo-ria y él tan-ta pe-na; po-ra que se con-sue-la, le ha
 ya-da dar in-ten-to a el plu-ma, in-ten-to
 la-do lle-va a su es-po-so a-me-do, lo que-ro, yo por ven-to me
 cien-so, pre-sen-ta al Rey in-ven-so, la al-ma
 re-mos te ha-re-mos un gut-sa-do de pa-los
 tra-bar de re-cien-to
 plar-do, lo a-do-ro, lo es-ti-mo co-mo a pa-dre y Je-sús af-o.

Ejemplo XIII

1399a Jueves Santo, Jueves Santo (VII)

San Pedro de Foucaillada

1974

Jue - ves San - to, Jue - ves San - to, tres di - as an -
- tes de Pas - cua, quan - do a - quel Rey de los cie - los a sus dis - ci -
- pu - los llama. (solo en estrofas de tres pares de versos)

Jueves Santo, Jueves Santo, tres días antes de Pascua,
cuando aquel Rey de los cielos a sus discípulos llama.
Los llama de uno en uno, de dos en dos los llamaba;
a darles una comida a la su mesa sagrada.
De comer les da su cuerpo, de beber, su sangre santa,
y después de verlos juntos de esta manera les habla:
- Decidme, apóstoles míos ¿quién muere por mí mañana?
Se miran unos a otros, todos les tiembla la barba,
y el que barba no tenía la color se le mudaba.

Ejemplo XIV

1473 En este pequeño pueblo (Ramos a San Antonio, I)

Calzada de la Valdería

2080

En es - te pe - que - ño pue - blo de la pro - vin - cia Le -
ón se ce - le - bra hoy la fies - ta de es - te San - to con a - mor.
CORO II
Los de - vo - tos de es - ta tie - rra ve - ni - mos con de - vo - ción a con - tar - te nues - tras
(FIN) CORO I
pe - nas y pe - dir tu in - ter - ce - sión. No - so - tras tam - bién ve - ni - mos...

En este pequeño pueblo de la provincia de León
se celebra hoy la fiesta de este Santo con amor.
Los devotos de esta tierra venimos con devoción
a contarte nuestras penas y pedir tu intercesión.
Nosotras también venimos a cantarle alabanzas
a este florido Santo que es San Antonio de Padua.

Ejemplo XV

Gloria al recién nacido

Ruiz de Alíste

908

1. Va-mos a can-tar glo-ria con a-le-grí-a y go-zo
a San Jo-sé y Ma-ri-a, al na-ci-mien-to, her-mo-so. Glo-ria,
gloria al re-cién na-ci-do, glo-ria.

2. Para Belén canta
una niña cansada,
la más guapa de todas,
un viejo en su compañía.
Gloria,
gloria al recién nacido,
gloria.

3. Somos dos pasajeros
que pedimos posada
para un pobre que ven
y una mujer cansada.
Gloria,
gloria al recién nacido,
gloria.

Ejemplo XVI

Romance navideño de pastores

Vidriera

951

La no-che de Na-vi-dad, no-che de gran-do-a-le-
grí-a sa-lién-do-me a pa-se-ar por ver la no-che que ha-
cía.

Me encontré con dos zagales,
les pregunté dónde iban,
me dijeron que callara,
que ellas dos me lo dirían.

Que iban a ver a una frejen
que estaba recién parida:
parió un niño blanco y tierno
que el mismo Dios parecía.

La dana que albricitá al niño
de oro tiene el caracol,
la dana que lo albricitaba
le cantaba esta canción:

¡Para qué nacisteis, niño,
para qué nacisteis, Dios?
Para ser crucificado
la noche de la Pasión.

Ejemplo XVII

1248b (Cristianos, estad alerta) Ramo de Navidad
(otra versión)

Fuentes de Peñacorada

1621 $\text{♩} = 54$

Cris - tianos, es - tad a - ler - ta os
re - fe - ri - ré la his - to - ria del tu - mil - de na - ci -
- mien - to que tu - vo el Rey de la glo - ria.

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 54. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest of 1621. The second staff has a measure rest of 1621. The third staff has a measure rest of 1621. The lyrics are: 'Cris - tianos, es - tad a - ler - ta os', 're - fe - ri - ré la his - to - ria del tu - mil - de na - ci -', and '- mien - to que tu - vo el Rey de la glo - ria.'

Ejemplo XVIII

1245b (Felices y santas Pascuas) Ramo de Navidad

Villanueva

1617 $\text{♩} = 62$

Fe - li - ces y san - tas Pas - cuas al glo -
- rio - so Na - ci - mien - to a to - dos los que se
ha - llan con - gre - ga - dos en el tem - plo.

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 62. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest of 1617. The second staff has a measure rest of 1617. The third staff has a measure rest of 1617. The lyrics are: 'Fe - li - ces y san - tas Pas - cuas al glo -', '- rio - so Na - ci - mien - to a to - dos los que se', and 'ha - llan con - gre - ga - dos en el tem - plo.'

Ejemplo XIX

1419 Cántico a los siete dolores de la Virgen (I)

Fuentes de Peñacorada

2004 $\text{♩} = 60$

Do - lor fue sin se - me - jan - te cuan - do a -
- nun - ció Si - me - ón la muer - te del tier - no in - fan - te, cu - ya es -
- pa - da pe - ne - tran - te pa - só vues - tro co - ra - zón.

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 60. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest of 2004. The second staff has a measure rest of 2004. The third staff has a measure rest of 2004. The lyrics are: 'Do - lor fue sin se - me - jan - te cuan - do a -', '- nun - ció Si - me - ón la muer - te del tier - no in - fan - te, cu - ya es -', and '- pa - da pe - ne - tran - te pa - só vues - tro co - ra - zón.'

Ejemplo XX

1225 (A estas puertas estamos) Ramo de Navidad

Villanueva de Tortedo

1595 $\text{♩} = 80$

A es - tas puer - tas es - ta - mos dis - pues - tas
pa - ra can - tar 'n hon - ra del Na - ci - mien -
- to y en el di - cho - so por - tal.

The musical score is written on three staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 80. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece ends with a double bar line.

¿'S aquello que reluce
p'arriba el altar mayor?
'S el cuerpo de Jesús
y la sangre del Señor.

Ejemplo XXI

1285a Alerta, alerta, pastores

Santa María del Condado

1674 $\text{♩} = 88$

Glo - ria in ex - cel - sis De - o.
A - ler - ta, a - ler - ta, pas - to - res, a - ler -
FIN
- ta, a - ler - ta al mo - men - to...

The musical score is written on three staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 88. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN' above the staff.

Gloria in excelsis Deo.
¡Alerta, alerta, pastores,
alerta al momento!
Ea, de parte de Dios,
ea, que a anunciaros vengo,
ea, que os ha nacido,
ea, sobre nuestro suelo,
ea, el Hijo de Dios,
ea, para vuestro remedio.
Ea, marcha a Belén,
ea, de prisa y corriendo,
ea, que allí le hallaréis
entre unas pajas envuelto.

Ejemplo XXII

Logo de Navidad

Milónes de Aliste

911 $\text{♩} = 80$

A- lo- grí- a, a- lo- grí- a, que ha pa- ri- do la Vir- gen Ma-
 rf- a un In- fan- te tien- no en el frí- o y rí- gor del In- viér- no; y los an- ge-
 ... (fin): los pas- to- res a- diós van di- cien- do.

Alegría, alegría,
 que ha parido la Virgen María
 un infante tierno
 en el frío y rigor del invierno;
 y los angelitos,
 cuando vieron a su Dios chiquito
 metido entre pajas,
 le ballaban haciendo sonajas.
 Se asombra el ganado,
 los pastores bajaron al Prado,
 llegan a la Virgen,
 se arrodillan, y humildes le dicen:
 - Señora del cielo,
 ¿cómo a Dios os traéis por el suelo?

Misterio profundo:
 buena hora vinisteis al mundo,
 Mi niño, no llores,
 que nos quemas con agua de ancores.
 Adiós, gran señora,
 padre Pepe, adiós por ahora,
 que vanes a casa
 a ofrecerlos a todos sin tasa.
 Adiós, el niño lo,
 descaroad y dormid un poquito.
 Adiós, señor buey
 y la mula. Con Dios os quedáis.
 Y así van saltando,
 los pastores allís van diciendo.

Ejemplo XXIII

Gozos de San Martín

$\text{♩} = 108$ Cant

Por te - ner glo - rio - so fin des - pre - ciais bie - nes del
 sue - lo. Am - pa - rad - nos des - de el Cie - lo, glo - rio -
 sí - si - mo Mar - tín. Si no tie - ne ca - ri - dad, por más
 o - ro que le so - bre, bien se pue - de lla - mar
 po - bre el que su - fre in - dig - ni - dad. Vos mos -
 traís es - ta ver - dad, sien - do en e - llo un Se - ra - fin.

Ejemplo XXVII

1389g Rosario de la buena muerte

Retenido

1951 *J = XII VERSOS*

Por la jor - na - da que hi-cis-te del cie-lo al mun - do a sal -
var-nos, por la hu-mil - dad y po - bre - za con que na - cis - - te en Be - lén,
RESPUESTA
dad-nos, Se - ñor, bie-na muer-te por tu san - tí - si - ma muer-te.

Ejemplo XXVIII

1284c Para Belén camina (Gloria)

Barrillos de Curru-

1666 *J = VII PASTORAS*

Pa - ra Be - lén ca - mi - na u - na ni - ña con
gra - cia, her - mo - sa en cuan - to be - lla. Glo - ria.
TIRAS
Glo - ria al re - cién na - ci - do, glo - ria.

Para Belén camina
una niña con gracia,
hermosa en cuanto bella. Gloria.

Hermosa en cuanto bella,
y un viejo en su compañía,
ibanse poco a poco. Gloria.

Íbanse poco a poco
pisando por sus plantas
los humildes esposos. Gloria.

Los humildes esposos
a un mesón se llegaban;
allí llamó María. Gloria.

Y el Padre, desde el cielo,
un portal les prepara
con un buey y una mula. Gloria.

Con un buey y una mula
y un pesebre con paja:
allí dio a luz María. Gloria.

Responden los pastores:
Gloria al recién nacido, gloria.

Allí dio a luz María:
un Niño con su gracia;
ya bajan los pastores. Gloria.

Pastores
Gloria al recién nacido. Gloria.

Ejemplo XXIX

♩ = 60 RABADAN

E - res hi - jo del Jus - to,

TODOS RABADAN

Jus - to, pues que tú e - res muy be - llo,

TODOS RABADAN TODOS

be - llo, y vos sois te - so - ro, o - ro,

RABADAN TODOS ten. RABADAN

y yo quie-ro ve - ros, ve - ros. Y el e - co res -

TODOS

- pon - de, lle - va - do del vien - to: Jus - to, be - llo,

rit.

o - ro, ve - ros.

Es hermoso éste,
 éste,
 pues que tú eres un cielo,
 cielo,
 la cerca cobarde,
 arde,
 el rigor violento,
 lento.
 Y el eco responde
 llevado del viento:
 este cielo arde lento.

Verlo te asombre,
 hombre
 porque tú eres un ciego,
 ciego,
 mira a Dios, admira,
 mira,
 sobre el heno puesto,
 esto.

Y el eco responde
 llevado del viento:
 Hombre, ciego, mira esto.