

## **EL BIERZO, ENCRUCIJADA DE CULTURAS MUSICALES DE TRADICION ORAL**

### **MIGUEL MANZANO**

Ponencia en el Congreso “Etnografía y Folklore en El Bierzo” (Ponferrada, 25-28 de septiembre de 1991)

La mayor parte de las ponencias que se van a desarrollar durante este Congreso sobre Etnografía y Folklore en El Bierzo, como no podía ser menos, están dedicadas a poner de relieve los rasgos que definen y distinguen la singularidad de la cultura tradicional berciana. Y en este mismo sentido van enfocadas las reflexiones que voy a hacer en esta intervención, con la que el Instituto de Estudios Bercianos me ha invitado a participar en estas jornadas.

#### **1. Precisiones**

Aunque el título que he puesto a mi conferencia, El Bierzo, encrucijada de culturas musicales de tradición oral, refleja bastante bien, creo yo, el contenido del tema que voy a desarrollar en los minutos siguientes, quiero comenzar por hacer algunas precisiones breves, dado el corto espacio de tiempo de que dispongo, para situar en sus justos términos el asunto del que voy a tratar.

Por lo que se refiere a la música popular de tradición oral, la tarea de definir las singularidades que presenta la cultura musical oral de un ámbito geográfico determinado presenta casi siempre una serie de dificultades que suelen escapar a quien tiene de la música tradicional una idea general y simple, no muy precisa.

La primera dificultad aparece en cuanto comparamos la naturaleza de la música con la de otras realizaciones materiales que también son producto de la cultura tradicional. En el programa de este Congreso lo tenemos bien claro: no es lo mismo enfrentarse con molinos, rodeznos, edificios, instrumentos musicales, trajes, realizaciones festivas, costumbres u otro tipo de actos que tienen un soporte material visible, como objeto de estudio, que estudiar los sonidos musicales, cuya realidad material es por naturaleza fugaz, ya que se desarrolla en el tiempo. Es más, aunque la música popular tradicional haya que encuadrarla dentro del bloque de realizaciones que los estudiosos vienen denominado cultura espiritual, junto con el resto de las artes del lenguaje, al ser éste cantado o sustituido por sonidos instrumentales, presenta unas dificultades especiales desde el punto de vista de su captación, transcripción y análisis, que no aparecen tampoco en esas otras realizaciones que necesitan un desarrollo desplegado en sucesivos momentos de tiempo.

El segundo problema que se le presenta al estudioso al tratar de detectar los rasgos definitorios de la cultura musical tradicional de un determinado ámbito geográfico parte del hecho de que la cultura no conoce fronteras, ni administrativas ni naturales. Por lo que se refiere a la música popular de tradición oral, y ya lo afirmo desde este momento, como uno de los soportes sobre los que se va a apoyar mi discurso, los hechos musicales (las melodías) demuestran que toda la música de la península Ibérica, incluido Portugal aunque excluido el País Vasco, está hecha con materiales casi idénticos. Dicho de otro modo: las raíces musicales de las que brotan las diferentes realizaciones musicales de los pueblos de la Península son comunes. Y las diversificaciones que presenta cada una de las realizaciones singulares, consideradas desde el punto de vista musical, son casi siempre accidentales. Lo cual no quiere decir, por poner un ejemplo, que la música de Galicia suene como la de Valencia, sino que aquello que distingue a ambas son primordialmente las formas concretas en que cada uno de esos dos pueblos ha hecho uso de una cultura musical común para hacer realizaciones diferentes.

Así pues, todo trabajo encaminado a detectar los rasgos definitorios de una cultura musical determinada debe apoyarse por necesidad, si se quiere que sea mínimamente objetivo, sobre un análisis comparativo. Sólo comparando y cotejando lo que un pueblo canta, toca y baila, con lo que otros pueblos y gentes, de alrededor y de lejos, bailan, tocan y cantan, se puede percibir cuáles son los rasgos que definen la manera singular en que ese pueblo ha asimilado esa cultura musical que es herencia común de los pueblos de la Península Ibérica.

Tenemos, pues, que referirnos al repertorio como punto de partida, si queremos conocer la singularidad de un pueblo en lo que a música tradicional se refiere, entendiendo por repertorio el conjunto de cantos y músicas que ese pueblo (dése la amplitud que se quiera a este término) tiene o ha tenido al uso. Tiene o ha tenido, digo, porque es de sobra sabido que estando hoy la música popular tradicional en trance de olvido y desaparición, para conocer el repertorio musical de un pueblo es tan necesario conocer las muestras, por lo general escasas, de músicas y canciones que todavía queden vivas, como las otras, abundantísimas, que

ya sólo quedan en la memoria y el recuerdo de las personas que en tiempos pasados las entonaban a cada hora del día y en cada época del año.

Conocido ese repertorio en toda su amplitud, se impone primero examinarlo estudiarlo en todos sus elementos musicales (melodías, ritmos, sistemas melódicos, ámbitos, estructuras de desarrollo, géneros y especies musicales) y literarios (géneros literarios, mensuras poéticas y estróficas, contenido de los textos, relación del texto con la música), así como en el contexto etnográfico en que tiene lugar la interpretación de los cantos y músicas, al menos, por lo que afecta al trabajo del etnomusicólogo, en los aspectos que ayuden a un mayor entendimiento de la naturaleza musical de cada documento. Huelga decir que el análisis al que me

estoy refiriendo sólo se puede hacer sobre la base de documentos escritos, es decir, de transcripciones musicales de los cantos y músicas interpretados por los cantores y cantoras que conocen y conservan la tradición musical popular.

Y sólo este conocimiento de las músicas populares en los elementos melódicos, rítmicos y literarios que las configuran es lo que permite posteriormente hacer una comparación bien documentada con los repertorios de otras tierras o de otros pueblos, para que quede claro en cada caso cuáles son los rasgos que configuran y definen una determinada herencia musical, qué es lo que la une y hermana con otras culturas, y qué es lo que la define y diferencia como distinta, original y singular.

Hechas estas aclaraciones metodológicas, entro ya directamente en el tema sobre el que me propongo tratar en los minutos que siguen.

## **2. Las fuentes de la música tradicional berciana**

Tratando de fuentes de la música popular de tradición oral hay que distinguir siempre entre las fuentes directas, y las fuentes indirectas o documentales; éstas últimas, con ser también imprescindibles para el conocimiento de esa música, siempre han de hacer referencia a las fuentes vivas, de las que toman el valor que tienen.

Las fuentes directas son los intérpretes de la música popular, los cantores e instrumentistas que conocen y ejecutan las músicas. Es evidente que si se quiere saber cómo es la música de un pueblo hay que escuchar directamente a los intérpretes que cantan, tocan y bailan las músicas tradicionales de ese pueblo. Este contacto directo no se puede sustituir por ningún otro medio de conocimiento, si se quiere tener una idea completa y una experiencia viva de las músicas y de todas las circunstancias que las rodean. Pero es necesario, en los tiempos que corren, matizar y completar la afirmación que acabamos de hacer. Porque la música popular que hoy queda viva y se puede escuchar todavía no es más que una porción muy pequeña del inmenso y variadísimo caudal de canciones y músicas que antaño constituían la riqueza musical tradicional.

Un ejemplo aclarará lo que acabo de afirmar. Supongamos que una persona venida de lejos ha asistido a las fiestas que recientemente se han celebrado en esta ciudad de Ponferrada, y ha tenido la ocasión de ver y escuchar las abundantes muestras de canciones, toques y danzas que los grupos folklóricos han interpretado durante los actos festivos. Esa persona se llevará, sin duda, la idea de que el pueblo berciano es un pueblo cantor, poseedor de un folklore que todavía permanece vivo y lozano. Pero esta idea, con ser real, no es completa, porque la lozanía y la vida del folklore musical no se demuestran sólo ni principalmente en desfiles y tablados ante un público que escucha. Cuando el folklore musical está vivo, como lo ha estado hasta hace poco, no se manifiesta sólo ni principalmente en actuaciones públicas, aunque éstas también tengan lugar en los días festivos, sino, primordialmente, en una relación estrecha con la vida. El repertorio tradicional está integrado por una gran variedad de géneros y especies que rarisísimamente o nunca suenan hoy en esos actos ante el público, pero que constituyen el fondo de cultura musical transmitido secularmente de forma oral, la mayor parte de las veces en el contexto de la vida familiar, o en actos, celebraciones y costumbres de tipo privado o semipúblico que hoy han desaparecido en gran parte. Porque es preciso reconocer que la práctica de la tradición musical popular en el ámbito natural de la vida y las costumbres en que siempre tuvo lugar está hoy muy debilitada, y su pervivencia pasa en muchos lugares y tierras por un momento de gran debilidad.<sup>1</sup>

Es evidente que la idea que hoy nos podemos hacer de la música de tradición oral, incluso en una tierra como la berciana, en la que, como después diré, el folklore musical se presenta con una vitalidad

inusitada, es muy limitada y parcial. Por eso se hace necesario, aquí como en cualquier otra parte, acudir a las personas mayores que todavía recuerdan una buena parte del inmenso caudal de canciones y músicas que interpretaban hasta hace unas décadas. El contacto con estas fuentes vivas del folklore es imprescindible para el conocimiento de la música popular tradicional. Mientras queden estos testigos de la tradición musical, es imprescindible acudir a ellos para que nos enseñen todo lo que saben, no sólo esa pequeña parte del repertorio que nos puede valer para organizar veladas y conciertos espectaculares y brillantes de folklore musical.

De ahí la necesidad de crear un archivo sonoro, o si se puede video-sonoro, de todos estos saberes musicales tradicionales. De ahí la necesidad de crear ese fondo documental, esa colección de fuentes indirectas, las grabaciones sonoras y los cancioneros en que esas grabaciones aparecen transcritas en signos musicales legibles, que, aunque sea en calidad de instrumentos materiales, nos pueden poner en contacto con la tradición oral musical, hoy en peligro de desaparecer por completo.

Por lo que se refiere a El Bierzo, estas fuentes indirectas no faltan. Aunque supongo que serán de sobra conocidas por quienes me escuchan, no puedo omitir la cita de las principales. Sin duda alguna hay que poner a la cabeza, entre las fuentes escritas, el Cancionero berciano, recopilado por Amador Diéguez Ayerbe, transcrito por Federico Fernández Luaña y publicado por el Instituto de Estudios Bercianos.<sup>2</sup> Para quien desee comenzar a estudiar o conocer el folklore musical berciano, esta obra es imprescindible. Un buen complemento documental de canciones bercianas aparece en la obra El Bierzo publicada bajo la autoría de J. L. Alonso Ponga y el mismo Diéguez Ayerbe, recopilador de la mayor parte de los documentos sonoros, transcritos aquí por Joaquín Díaz.<sup>3</sup> Finalmente, en nuestro Cancionero Leonés también hemos publicado, a lo largo de los seis tomos que lo integran, otras 45 tonadas bercianas pertenecientes a todos los géneros del repertorio tradicional. Por lo que se refiere a las grabaciones sonoras de tipo documental, únicas que se pueden considerar como fuentes completamente fiables, al no estar manipuladas ni adaptadas para su interpretación por grupos corales, hay que citar las 23 que contiene la cassette que acompaña la obra de Alonso Ponga y Diéguez Ayerbe ya citada, y otras 9 más que abren la antología sonora que acompaña a la obra de Concha Casado, León, historia, tradición y arte.<sup>4</sup>

Es evidente, pues, que el catálogo de las fuentes documentales de la música popular tradicional berciana del que puede disponer el estudioso no es muy abundante, y no está en consonancia con la riqueza y variedad de la tradición oral de esta singular comarca, que tiene una merecida fama de tierra cantora. De esto estaba yo bien convencido cuando me puse a la tarea de recopilar el Cancionero Leonés. Y alguien se podría preguntar por qué, entonces, no dediqué mayor atención y extensión a la música popular berciana en esa publicación leonesa. Los motivos fueron muy claros para mí: la tierra berciana ya disponía de un cancionero básico, recopilado y preparado por dos buenos conocedores de su música tradicional, y capaces de completarlo con otro fondo documental amplísimo. Por esta razón, lo único que hice fue tratar de recoger unas cuantas muestras de un tipo de cantos más arcaico, más olvidado, menos vivo en esa memoria colectiva del pueblo berciano, que es la que recoge principalmente la obra de González Ayerbe y Fernández Luaña.

Que este otro tipo de repertorio más arcaico y más recóndito existe en El Bierzo, además del que todavía se conoce y se canta, es evidente. El mismo Cancionero Berciano recoge en todas sus secciones algunas muestras de cantos que pertenecen a la veta más antigua de la tradición oral. Pero es sobre todo en la obra de Alonso Ponga y González Ayerbe donde aparecen un mayor número de estas tonadas antiquísimas, relacionadas estrechamente con las costumbres y usos a cuyo estudio se dedica la obra, como son el pastoreo, los aguinaldos y Reyes, la siembra, la siega, el espiguelo, el acarreo, la maja, la trilla, la vendimia, el magosto, las bodas, el ciclo del lino, el filandón, los ramos y el romancero. Por mi parte, en la breve muestra de canción berciana que recogí para el Cancionero Leonés, dirigí también mis pesquisas hacia esta veta más antigua de la canción berciana, con la intención de dejar documentada su existencia. En esta misma dirección apuntan no pocos de los documentos recogidos por D. Alberto Moran, que él me cedió amablemente para que pudiesen ser transcritos en las páginas de la recopilación leonesa, así como otra importante colección recopilada por D. Felipe Magdaleno, que próximamente verá la luz en una publicación dedicada a la labor que como músico folklorista llevó a cabo el fundador de la Coral Isidoriana.

### 3. Bases para un análisis de la canción popular berciana

Es evidente que este punto no puedo desarrollarlo con la amplitud y profundidad que exigiría, tanto por falta material de tiempo como a causa de las dificultades que presentaría para no pocos de los que me escuchan el empleo de la terminología propia de un trabajo etnomusicológico. A pesar de ello, quiero al menos perfilar sumariamente los rasgos que definen en el aspecto musical el repertorio tradicional berciano. Una lectura analítica y comparativa de los trabajos de recopilación que he citado permite sacar las siguientes conclusiones, al menos de forma provisional, es decir, a partir del fondo documental del que hoy se puede disponer:

a) Por lo que se refiere a los géneros y especies de música, en el repertorio berciano aparecen todos los que son propios de la tradición oral musical del entorno geográfico en el que El Bierzo está enclavado, a saber: rondas y cantos líricos de todo tipo, bailes y danzas en ritmo binario y ternario, romances y cantos narrativos pertenecientes a todos los estilos propios de estos géneros, desde los más severos hasta los más melódicos, cantos de boda, canciones de cuna, repertorio infantil, cantos de trabajos y faenas, cantos que acompañan a las más variadas costumbres a lo largo del ciclo anual, y cantos religiosos de los ciclos de Navidad y de Pascua.

Sin embargo, si se analiza el repertorio berciano comparativamente con los del entorno, aparecen ciertos rasgos diferenciadores, como son, entre otros, la enorme abundancia de cantos de estilo rondeño y de carácter lírico, y el predominio de la jota sobre todas las demás especies de baile y danza. En cambio la escasez de romances y cantos narrativos, de canciones de boda y sobre todo de repertorio infantil, este último casi totalmente ausente en los cancioneros, es muy probable que sea debida más bien a la falta de atención de los recopiladores hacia estos géneros.

b) El análisis de los elementos musicales revela los siguientes rasgos en el repertorio berciano:

- \* Predominio de los sistemas melódicos tonales sobre los modales.
- \* Predominio de los ámbitos melódicos amplios, de ocho o más sonidos, sobre los ámbitos de cinco o seis notas, que son los más frecuentes en los repertorios vecinos,
- \* Presencia frecuente de intervalos amplios, sobre todo sextas mayores y menores, en consonancia con el carácter predominantemente tonal del repertorio.
- \* Predominio muy acentuado de los ritmos ternarios, simples o agrupados, sobre los binarios, tanto en los géneros rondeños como en el repertorio de los cantos coreográficos.
- \* Predominio de las estructuras compuestas de estrofa y estribillo sobre todas las demás estructuras de desarrollo melódico.
- \* Abundancia de canciones de carácter centonal, compuestas a base de acumulación de varios cantos soldados en forma de potpurri, sobre todo en la parte del repertorio que revela una difusión y una hechura más reciente. En este punto hay que observar que de la lectura del Cancionero berciano se deduce que este tipo de canciones parece estar originado por adaptaciones musicales debidas más bien a una mano culta que a la evolución normal del folklore de tradición oral, en el que este fenómeno se produce muy raramente.
- \* Frecuencia de interpretaciones a dúo en el canto colectivo. Respecto de este rasgo, ya señalado por Fernández Luaña, hay que advertir que, si bien añade musicalidad y lirismo en los casos de canciones de naturaleza tonal, en algún caso también desnaturaliza la severidad y sobriedad de ciertas tonadas arcaicas, a las que es aplicado el dúo de una forma totalmente impropia, por una especie de contagio procedente de otro bloque del repertorio.

c) En cuanto al aspecto literario, el análisis de los repertorios bercianos revela también algunos datos, a modo de constantes:

\* Predominio casi absoluto de la cuarteta octosilábica asonante como fórmula métrica de las estrofas de los cantos de estructura compuesta. La única excepción digna de mención es la mensura poética de El bien parado, cuya métrica es la seguidilla, ya que se trata de un ritmo de bolero, originario, como se sabe, de tierras levantinas, y asimilado por la tradición berciana en una forma muy singular.

\* Presencia frecuente de nombres propios de pueblos, lugares, comarcas y villas de la tierra berciana en los textos de las canciones, detalle que por lo general suele revelar una mano culta, una intención popularizante y una hechura más bien reciente.<sup>5</sup> Este fenómeno de adaptación literaria se hace evidente sobre todo cuando aparecen expresiones y alusiones locales en textos difundidos por un ámbito geográfico amplio.

\* Presencia de un cierto número de tonadas de evidente hechura culta, cuya configuración literaria y musical se adapta al género rondeño de estilo melódico y carácter lírico, al que hemos aludido antes.<sup>6</sup>

\* Abundancia de arcaísmos y expresiones pertenecientes a la tradición lingüística de la tierra berciana en el bloque de cantos que en el aspecto musical presentan también rasgos de mayor antigüedad.

El conjunto de los rasgos anteriormente citados configura la forma en que las gentes de la tierra berciana han asimilado el patrimonio musical común a la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica. Es evidente que aquí no hemos hecho más que enunciarlos, pero cada uno de ellos se puede fundamentar documentalmente en los cancioneros y recopilaciones sobre las que hemos realizado este recorrido analítico.

#### **4. El repertorio berciano y su entorno geográfico**

Al comienzo de mi intervención me he referido al método comparativo como único medio de detectar lo que en la tradición oral musical de un ámbito geográfico determinado hay de común con la de otros, y lo que hay de característico. Es evidente que las comparaciones hay que hacerlas sobre todo y en primer lugar entre pueblos, comarcas, regiones o ámbitos geográficos vecinos, y después con los más alejados, en una especie de círculos concéntricos que permitan detectar las interinfluencias e irradiaciones mutuas que recíprocamente ejercen unas gentes y pueblos sobre otros. Por lo que se refiere a la música tradicional berciana, podemos hacer, al menos de forma provisional, las siguientes afirmaciones, a partir de un análisis comparativo de los repertorios del entorno geográfico:

1. En el repertorio tradicional berciano no hay influencia gallega. Creo que esto se puede afirmar rotundamente. Pero esta afirmación hay que entenderla correctamente. Es un hecho que en El Bierzo se cantan canciones gallegas. Pero se cantan como gallegas, a sabiendas que lo son. Este es un fenómeno que siempre ocurre entre pueblos vecinos. Lo que quiero, decir con esta afirmación es que la música berciana como tal no está influida por la música gallega. Más claro: la música berciana no es una especie de híbrido, resultado de la mezcla de dos culturas musicales, la castellana, o la leonesa, por una parte, y la gallega por otra. Si en la música popular berciana hay ciertas similitudes con la gallega, éstas no son mayores que las que se dan entre ésta y las de tierras más alejadas. Ya he dicho al comienzo que las raíces de la cultura musical tradicional son comunes a casi todos los pueblos que habitan la Península Ibérica.

2. En las recopilaciones de música tradicional berciana aparece ese fondo común secular, de géneros y especies de cantos arcaicos (romances, cantos de laboreo, cantos de boda, canciones de baile y danza, repertorio infantil, cantos infantiles, cánticos religiosos, etc.) que pertenecen al patrimonio común de los pueblos de la Península. Ahora bien: este repertorio se conoce mucho menos que el otro más reciente, por dos razones: porque ha sido menos recogido y estudiado, y porque ha quedado en parte olvidado y sustituido por otros cantos que por diversas vías de procedencia han llegado a la tierra berciana.

3. En la tierra berciana se canta también un repertorio cuyo análisis musical revela que es reciente, constituido en gran parte por canciones y tonadas de estilo lírico, de carácter melódico, configurado por esa serie de rasgos musicales que ya hemos dejado señalados más atrás. La explicación de este fenómeno seguramente obedece a causas de tipo económico y sociológico, que han ocasionado la convivencia, en esta tierra, entre personas procedentes de otras tierras a veces lejanas. Estas personas han traído sus costumbres y estilos musicales a los pueblos bercianos, y las gentes de esta tierra, cantoras por naturaleza y tradición, las han asimilado con un estilo propio y singular.

4. Si comparamos al pueblo berciano con los pueblos vecinos (León, Castilla, Galicia, Asturias), en el aspecto de la pervivencia del folklore más arcaico, las diferencias con esos pueblos no son muy grandes: los cantos más antiguos, ligados a las costumbres y usos tradicionales, van olvidándose a medida que los modos de vida van cambiando. Ahora bien, mientras que en los pueblos vecinos que hemos citado el folklore musical que agoniza no es, en general, sustituido por otro, el pueblo berciano no enmudece, sino que manifiesta una gran vitalidad cantora. La costumbre de cantar pervive en esta tierra, mientras que en otras se ha perdido o está a punto de perderse.

Estos son, a mi juicio, los datos más relevantes que se deducen de un estudio comparativo entre la tradición musical berciana y la de otros pueblos vecinos. Los límites de este estudio no me permiten extender las comparaciones a otros pueblos más alejados.

## 5. Conclusiones

Hechas las consideraciones y reflexiones a que me ha obligado el tema que he desarrollado en estas jornadas, considero útil dejar redactadas, como final de mi intervención, algunas conclusiones prácticas, para que puedan formar parte de la lista de propuestas que todo Congreso debe dejar planteadas como programa de acción. Por mi parte son las siguientes:

1. Es necesario, si se quiere conocer la cultura musical tradicional de El Bierzo con la amplitud y profundidad que merece, publicar cuanto antes los fondos documentales ya recopilados, a los que hacen alusión los autores del Cancionero Berciano y los de la obra El Bierzo, Etnografía y Folklore. Los autores del primero aseguran que tienen recogidos unos 500 documentos; los de la segunda obra afirman que han hecho una breve selección entre más de 200 temas. La colección recopilada por D. Alberto Moran es también numerosísima. Y es muy probable que muchos bercianos amantes de la cultura de su tierra tengan colecciones particulares valiosísimas, algunas de valor histórico irreplicable. Mi primera propuesta es la siguiente: Que se haga un esfuerzo, por parte de las Instituciones bercianas, de transcripción musical y de publicación, escrita y sonora, de todos estos fondos ya recogidos. Estas publicaciones constituirían una ayuda importantísima, imprescindible, para un conocimiento más perfecto de la música popular berciana.

2. A pesar de que los trabajos ya existentes representan un fondo considerablemente amplio, es indudable que todavía no se ha llevado a cabo una recopilación sistemática de la música popular de tradición oral de El Bierzo. Mi segunda propuesta es: Que las Instituciones bercianas patrocinen un trabajo sistemático de recogida de la tradición oral musical, como primer paso para su posterior publicación y transcripción musical, y que este trabajo vaya orientado principalmente hacia la recopilación de la veta musical más arcaica de la cultura musical berciana.

3. Es un hecho indudable que en la tierra berciana trabajan grupos numerosos en la conservación y recuperación de la cultura musical tradicional. Y es también un hecho que esta recuperación se orienta preferentemente hacia la porción más reciente y más viva de esa tradición musical. Mi tercera y última propuesta es: Que esos grupos hagan un esfuerzo por encontrar y conservar también lo que puedan de las tradiciones musicales más antiguas, ampliando sus repertorios con un estilo que, si bien no es tan espectacular, sí es, musicalmente hablando, mucho más rico y variado en sonoridades.

## NOTAS

1. En nuestro Cancionero leonés, vol I, tomo 1, p. 8. hacíamos a propósito de esta difícil pervivencia una serie de consideraciones que hemos dejado transcritas en el escrito anterior de este libro, Aspectos musicales del Cancionero Leonés.
2. AMADOR DIÉGUEZ AYERBE y FEDERICO FERNÁNDEZ LUAÑA: Cancionero berciano, Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, 1977.
3. J. L. ALONSO PONGA y A. GONZÁLEZ AYERBE: El Bierzo, Ediciones Leonesas, León, 1984.
4. CONCEPCIÓN CASADO: León, Historia, tradición y arte, Editorial La Muralla, Madrid, 1977.
5. Cancionero berciano, págs. 3, 5, 6, 13, 15, 18, 19, 21, 24, 33, 34, 36, 41, 44, 51, 57, 59, 61, 73, 74, 77, 80, 85, 86, 91, 95, 102 y 117.
6. Cancionero berciano, p. 55; Cancionero Leonés, núms, 264, 265 y 266.
7. Al hacer esta afirmación me refiero únicamente a los elementos que componen toda tonada: texto, música, género y estilo musical, sin entrar a considerar el aspecto político que tiene presente un determinado grupo que reivindica una parte del Bierzo (o quizá todo entero, es un aspecto que desconozco) como perteneciente al pueblo gallego. Sobre este punto concreto fui interpelado al final de mi ponencia por un miembro perteneciente a dicha formación, en cuya intervención quedó en evidencia cómo mezclar los aspectos de las demarcaciones políticas con los de las realidades de la cultura tradicional origina un embrollo mental del que es muy difícil deshacerse.