

LA MUSICA DE LOS ROMANCES TRADICIONALES:  
METODOLOGIA DE ANALISIS Y REDUCCION A TIPOS Y ESTILOS  
**MIGUEL MANZANO**

Conferencia en el curso "Poesía popular y literatura"  
Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid  
(Aguadulce [Almería], julio de 1993  
Refundida y publicada en la revista Nassarre, X, 1, Zaragoza, 1994

## **Introducción**

Una de las primeras evidencias que percibimos quienes andamos ocupados en tareas de recopilación de música de tradición oral es la de que no hay romances recitados. Como afirma Menéndez Pidal en una frase que muchos repiten, pero casi nadie tiene en cuenta, *los romances son poemas épico-líricos que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común.*<sup>1</sup> En efecto, sólo las cantoras y cantores que carecen por completo de oído musical recitan los romances. La inmensa mayoría de ellos cantan lo que cuentan, y sólo cuando cantan tiene pleno sentido la narración que están transmitiendo.

Sorprende por ello constatar cómo los filólogos prescinden casi en general de la transcripción musical a la hora de publicar colecciones y estudios de romances, a pesar de que esa música forma parte de los documentos que se estudian y de la forma en que son transmitidos por tradición oral. En el conjunto de las publicaciones romancísticas, las que contienen transcripciones musicales forman una proporción mínima. Es más, una lectura un poco atenta de las publicaciones de romances que incluyen melodías demuestra con claridad que las músicas cumplen en ellos una función meramente ilustrativa, porque los datos musicales no son tenidos en absoluto en cuenta en el momento de analizar los fondos recogidos y de sacar conclusiones. En los primeros tiempos en que Menéndez Pidal se dedicaba a recoger los romances de la tradición oral, por lo menos se hacía ayudar de músicos folkloristas como E. Martínez Torner y A. Manrique de Lara, que iban a la vez transcribiendo las melodías (aunque nunca las publicaron, es cierto). Pero hoy día la recopilación y el estudio del romancero se hace casi siempre sin la colaboración de un especialista en música popular tradicional, ni siquiera para escribir en signos musicales lo que el filólogo no sabe hacer, y mucho menos, fuera de alguna rara excepción, para que el músico aporte al estudio de las colecciones recogidas los elementos que pueden extraerse del análisis de las melodías, parte integrante del documento recogido. rara excepción, para que el músico aporte al estudio de las colecciones recogidas los elementos que pueden extraerse del análisis de las melodías, parte integrante del documento recogido.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Flor nueva de romances viejos*, Selecciones Austral nº 10, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, p. 9. En el mismo sentido abunda M. Pidal acerca de la doble naturaleza de palabra cantada propia de los romances en "El romancero español y las Canarias", artículo publicado en *Diario de Tenerife*, 29-1-1904 y transcrito en *La ñor de la Marañuela*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1986, pp. 15-18.

<sup>2</sup> Sobre este aspecto hemos escrito con la amplitud necesaria para que quede bien claro en el estudio introductorio al tomo 1º del Vol II de nuestro *Cancionero Leonés*, que hemos dedicado íntegramente a los cantos narrativos (pp. 17-34, donde estudiamos el contenido de los principales trabajos sobre el romancero, y pp. 34-43, en que nos referimos a la postura de los filólogos en relación con la música de los cantos narrativos). Nuestra opinión acerca de la escasez de estudios

Pero tampoco los músicos folkloristas, y esto también hay que reconocerlo, han prestado una atención especial al estudio de los aspectos musicales del romancero. En la mayor parte de los casos se han limitado a transcribir los que los cantores les entonaron, y algunas veces dejando el texto incompleto y mutilado, como si sólo les interesaran las melodías para llenar las páginas de los cancioneros. En uno y en otro caso se echa de menos un trabajo de análisis de los aspectos musicales, y de lo que éste puede aportar al conocimiento del romancero de tradición oral. Este trabajo pretende sentar las bases metodológicas de ese análisis.

## 1. Bases para un análisis musical

### PRIMER SUPUESTO BASICO: LA MUSICALIZACION DE UN TEXTO NARRATIVO

Cualquier análisis válido de la música de los romances ha de partir de un *supuesto básico* que, de puro simple, puede pasar desapercibido: la melodía de un romance es la musicalización de un texto narrativo. Este supuesto tiene una importancia primordial, porque condiciona la naturaleza musical de las melodías del repertorio romancístico.

Detengámonos a aclarar brevemente este principio elemental. Desde el punto de vista del *carácter*, del *contenido musical*, apenas estudiado por los etno-musicólogos, las melodías del repertorio tradicional se pueden agrupar en *tres grandes bloques*: líricas, narrativas y funcionales. Los dos primeros bloques están claramente definidos, mientras que el tercero de ellos, determinado por la función de las canciones, es a menudo mucho más difuso. En los cantos líricos, *la melodía predomina sobre el texto* (o se funde con él, si éste es también lírico) para ser vehículo de expresión y comunicación de un sentimiento o una situación anímica. En los cantos funcionales, que acompañan musicalmente un momento cualquiera, rito, trabajo, tarea, costumbre, es la *función* la que predomina, condicionando a veces la estructura melódica y el ritmo musical (piénsese, por ejemplo en las canciones de cuna o en algunos cantos de trabajo). En los cantos narrativos, que son los que aquí nos interesan especialmente, *el texto* es el elemento más importante. Cuando alguien canta un romance, no intenta primordialmente entonar una canción, sino *contar una historia*, y son las palabras el elemento dominante. La melodía en este caso no es más que un *soporte sonoro para*, que la narración adquiera mayor claridad, mayor dramatismo, mayor emotividad en algunos casos en que lo pide el texto, mayor poder de interesar al oyente, de tenerlo pendiente de lo que va sucediendo a lo largo del relato.

Pero también es verdad que los contenidos y el carácter de una canción se cruzan a menudo en la práctica con la funcionalidad del mismo, de modo que cualquier canto lírico o narrativo puede adquirir un *uso funcional*. En ese caso la canción pierde gran parte de su carácter, pasando a ser mero fondo musical para un momento determinado: costumbre, trabajo, rito, celebración, juego, entretenimiento, culto, etc<sup>3</sup>.

---

musicales acerca del romancero en comparación con los que se han dedicado a los aspectos filológicos y literarios coincide con la de un especialista tan cualificado como Maximiano Trapero, autor de numerosas recopilaciones y estudios romancísticos, casi siempre en colaboración con un etnomusicólogo. La opinión de M. Trapero acerca de este asunto puede leerse en "El romancero y su música", *Revista de Folklore*, nº 15, pp. 80 y ss.

<sup>3</sup> Este es el motivo por el que la funcionalidad de una canción no puede ser el criterio absoluto y único para su clasificación dentro de un género determinado.

También sucede con relativa frecuencia que la melodía de un canto narrativo adquiere un componente emotivo o dramático en un grado mayor del que normalmente pide el género. Y este dato es precisamente, en general, un indicio de que esa melodía es más bien reciente y pertenece a una época en que la sobriedad musical del estilo narrativo, que caracteriza la mayor parte del repertorio romancesco más antiguo, ya se ha perdido. En cualquier caso, estos cruzamientos de funciones y contenidos no son obstáculo para que se puedan detectar en cada uno de los tres géneros los rasgos fundamentales que los definen, y para que se puedan catalogar los ejemplares más arquetípicos de cada uno de ellos, que precisamente son los que nos permiten conocer el repertorio tradicional con mayor profundidad.

Volviendo al tema que aquí nos ocupa, conviene comenzar por dejar claro que este sometimiento del sonido a la palabra es básico para entender las leyes que rigen la naturaleza musical de las melodías de los cantos narrativos.

El texto condiciona en primer lugar *la estructura del canto* y su fórmula rítmica, que se tiene que adaptar a la mensura poética de las palabras. Esta adaptación, evidentemente, no es exclusiva de los cantos narrativos, pero es más obligada en un género en que es imprescindible que el oyente entienda lo que se dice para que no pierda el hilo de la historia.

El texto condiciona también el *carácter de la melodía*, que en la mayor parte de los ejemplos del género, y sobre todo en los más arquetípicos, es más bien sobria y austera, quedando siempre en un plano secundario con respecto al protagonismo de la palabra. En algunos ejemplos este protagonismo es tan fuerte, que la melodía del romance queda reducida, como veremos, a una especie de recitativo rítmico con inflexiones melódicas de amplitud mínima.

Y el texto condiciona por último *el estilo melódico*, casi siempre silábico, pocas veces adornado, y muy excepcionalmente melismático.

De lo anteriormente expuesto se deduce que uno de los objetivos primordiales del estudio de la música de los cantos narrativos ha de ser aclarar en cada caso *la forma en que la melodía se relaciona con el texto al que sirve fundamentalmente*. Porque según el modo en que tal relación se establezca se pueden deducir las características de cada uno de los estilos de canto narrativo, que son, como vamos a ver, muy diferentes entre sí.

## SEGUNDO SUPUESTO BASICO: LA NATURALEZA DE LA TRANSMISION ORAL

Además de este principio básico para el análisis, que es el carácter narrativo del género, hay otro principio no menos importante y fundamental, que es *la naturaleza de la transmisión oral*, necesaria para entender la manera en que se producen las variantes melódicas de las fórmulas y la difusión de las mismas. Porque el fenómeno de la creación, difusión e interpretación de la música de tradición oral está sometido a unas leyes o constantes muy diferentes de las que rigen en la música escrita, de autor. En la música de tradición oral *es la memoria de los intérpretes el soporte principal, y casi siempre el único, del repertorio cantado*. Y es también la memoria, y su activación durante el acto de cantar, el fundamento de la interpretación y de la creatividad, que unas veces funciona *reproduciendo fielmente* lo escuchado y aprendido, otras *introduciendo variaciones* en una forma reflexiva o espontánea, y en otras ocasiones  *cambiando los rasgos definitorios* de un determinado tipo melódico y convirtiéndolo en otro diferente.

Pues bien, en el caso de los romances, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros del repertorio, *la memoria musical no funciona casi nunca en forma solidaria con el texto, sino independientemente de él*, como lo demuestran dos hechos muy

frecuentes. Primero: un mismo texto de romance se canta con varias melodías entre las que no hay parentesco melódico alguno. Segundo: una misma fórmula melódica se aplica a diferentes temas narrativos entre los que tampoco hay parentesco literario. Las razones de este doble fenómeno, perfectamente constatables a poco que se estudie el repertorio, son bien evidentes: el texto de los romances está conformado, salvo muy pocas excepciones, por una *mensura métrica idéntica*: el verso octosilábico doble o simple. Y como la inmensa mayoría de las fórmulas melódicas romancescas han nacido en la tradición oral para cantar los textos octosilábicos, casi todas son *intercambiables* entre sí. Poco importa que a causa de este trasiego se produzcan a menudo anisorritmias entre textos y músicas, porque este fenómeno es tan frecuente, que ha llegado a ser como propio y característico de la tradición oral hasta el punto de que en algunas especies casi se puede decir que forma parte de la estética que las caracteriza.

Es importante tener en cuenta estos datos, sobre todo cuando se emiten juicios o hipótesis acerca de la antigüedad de un determinado tema narrativo. *Cuanto más viejo es un romance, mayor variedad hay en las fórmulas melódicas con que se canta, hablando en términos generales. Y al contrario, la unicidad de la fórmula melódica para un mismo texto narrativo* (se entiende unicidad con variantes, que no afectan a los rasgos esenciales del texto y de la música) *es un indicio casi seguro de que el texto es reciente*. Estas dos afirmaciones son fáciles de comprobar hojeando detenidamente el repertorio.

Se pueden poner dos ejemplos contrastados y bien paradigmáticos que demuestran lo que acabamos de afirmar:

1. Los viejos textos hexasilábicos, a los que los filólogos atribuyen mayor antigüedad basándose en criterios únicamente literarios, se cantan casi siempre con unas fórmulas vetustas que denotan arcaísmo. Tales fórmulas no han podido evolucionar o ser posteriormente sustituidas por otras, al no adaptarse a la métrica del octosílabo. Y quedan ahí, en el conjunto del repertorio, como islotes inmóviles en medio de una corriente creativa que se ha ido renovando y ha ido creciendo al paso del tiempo, al haberse efectuado sobre la base de la mensura del doble octosílabo, que acabó predominando en la mayor parte del repertorio

2. De un modo parecido, aunque por motivo bien diferente, algunos temas más recientes, como pueden ser, entre otros, *El arriero y los ladrones*, o *La serrana de la Vera*, se cantan con una fórmula melódica cuyas variantes son mínimas. La causa de ello es que la creación y difusión de estos temas romancísticos ocurrió en época tardía y con un melodismo muy marcado, por lo que no ha discurrido el lapso de tiempo necesario para que se le hayan aplicado otras fórmulas melódicas diferentes, propias del octosílabo estrófico.

## **2. Objetivos y aspectos del análisis musical**

Aunque es impropio detenerse a discurrir en esta ocasión acerca de los objetivos del análisis musical, sí conviene advertir, aunque sólo sea de pasada, que el estudio de los elementos musicales de las canciones tradicionales permite, por una parte, caer en la cuenta de que estamos ante un repertorio perfectamente estructurado, creado conforme a unas constantes que se descubren por medio de un análisis comparativo, y no, como se piensa a menudo, ante un conglomerado de canciones compuestas de forma improvisada y espontánea, a impulsos de eso que a veces se ha denominado "el alma del pueblo". Por otra parte conviene tener siempre en cuenta que

todo análisis que no lleve hacia una mayor comprensión de la música, y por lo tanto a un mayor disfrute de ella, puede convertirse en un entretenimiento estéril e inútil.

Los elementos musicales susceptibles de análisis en el repertorio narrativo son los siguientes: *las formas y estructuras de desarrollo melódico, el carácter y el estilo de la melodía, los sistemas melódicos, la organización rítmica y las variantes melódicas*. Nuestro análisis se va a referir básicamente a los dos primeros aspectos. Acerca de los tres restantes haremos una breve consideración al final, ya que la metodología de análisis que requieren no ofrece grandes diferencias entre los cantos narrativos y los demás géneros del repertorio tradicional.

#### A) LAS ESTRUCTURAS DE DESARROLLO MELODICO

Vayamos con algún detenimiento, para empezar, a las estructuras de desarrollo melódico. Denominamos con este término *las diversas formas en que se van articulando los sucesivos tramos del decurso melódico, formando una especie de lenguaje musical dotado de sentido para quien está habituado a él*. El estudio comparativo de estas estructuras permite también seguir los pasos de una evolución, desde las fórmulas simplicísimas de semirrecitado rítmico, que todavía se adaptan a la mensura del verso hexadecasiábico, estructurándose en un tramo melódico único, hasta las invenciones melódicas más recientes, que adoptan la forma contrastada de estrofa y estribillo. Entre ambos extremos hay una variedad sorprendente de estructuras que pasan desapercibidas a quien lee superficialmente, pero que se revelan claramente a quien se detiene a comparar y a reflexionar. Veámoslas ordenadamente, valiéndonos de un sistema de designación esquemático que ponga de relieve los dos aspectos básicos que aquí más nos interesan: la cantidad de inventiva melódica que hay en cada una de las fórmulas, y la forma en que aparecen trabados y relacionados por el sentido musical los sucesivos tramos o incisos de los que está formada cada melodía<sup>4</sup>.

*Estructuras de un solo inciso.* Son las más simples de todo el repertorio. Se desarrollan sobre un par de octosílabos soldados por una melodía de un tramo único, en cuyo decurso el salto de un octosílabo a otro es casi imperceptible,

ya que el hilo melódico no se interrumpe, ni siquiera para dar lugar a un reposo en la cesura que parte el hexadecasilabo por la mitad. Su esquema de desarrollo se puede representar con esta fórmula:

AB      AB      AB AB      (*ver el original para subrayas con las flechas*)  
a b      c d      e r      g h

---

<sup>4</sup> El *sistema de designación*, del que ya hemos hecho uso repetidas veces en nuestros trabajos de análisis, se reduce a elementos muy simples. Usamos letras mayúsculas para designar la melodía y minúsculas para el texto. Las letras mayúsculas A, B, C, D, etc., designan los sucesivos incisos de la melodía que, coincidiendo con cada verso de la mensura poética, van adoptando perfiles melódicos diferentes y se van agrupando en tramos más largos, hasta formar un todo con sentido global (un principio y un final claramente perceptibles, lo que se suele denominar frase musical). Las mismas letras con vírgula designan incisos que difieren sólo en algún rasgo musical no definitorio. Dos o más letras agrupadas y unidas por un subrayado con flecha indican tramos melódicos de variada longitud unidos sin solución de continuidad, es decir, sin que se perciba entre ellos ningún reposo suspensivo no conclusivo. Los demás elementos que hemos utilizado en otras ocasiones no son aquí necesarios, ya que se trata siempre de estructuras simples, sin estribillo.

Hemos tomado los ejemplos en su mayoría, aunque no exclusivamente, de nuestro *Cancionero Leonés* (véase nota 2), obra en la que hemos aplicado la metodología que aquí exponemos para llevar a cabo el análisis del amplísimo repertorio de temas narrativos, versiones y variantes melódicas allí recogidas. Para evitar repeticiones en las citas de las fuentes hemos empleado un sistema de designación abreviada cuyas equivalencias bibliográficas damos al final del artículo.

(Ver los ejemplos señalados en todos los apartados)

1. *La mala suegra*
2. *Santa Elena*

El arcaísmo de estas fórmulas, más cercanas a una estructura circular que a una melodía desarrollada, ni siquiera elementalmente, es un dato a favor de la opinión expresada por Menéndez Pidal, de que la mensura métrica del romance no es el octosílabo, sino el hexadecasílabo con asonancia monorrima. A la vista de estos ejemplos, quedan pocas dudas de que el estrofismo en el caso del romancero no nació con el género, sino que es un invento musical posterior que condicionó después la estructura literaria de los cantos narrativos más tardíos.

Dentro de este mismo apartado podemos incluir otra variante cercana de la misma estructura, que aparece muy a menudo, y que se caracteriza por la repetición del primer verso con la misma melodía:

<u>AA</u>	<u>BB</u>	<u>AA</u>	<u>BB</u>	<u>AA</u>	<u>BB</u>
Aa	bb	cc	dd	ee	ff

3. *La mala suegra*

*Estructuras con dos incisos melódicos.* Son muy semejantes a las de un inciso. La fórmula melódica en su desarrollo total toma también un par de versos, con la única diferencia de que, coincidiendo con el final del primero, hay un brevísimo reposo suspensivo. La melodía también está integrada por un tramo único, con una especie de reposo casi imperceptible. El esquema, del que transcribimos tres ejemplos, puede representarse de este modo:

AB	AB	AB
a b	c d	e f

4. *La loba parda*
5. *Los soldados forzadores*
6. *La esposa de don García (ver ejemplo n° 43)*
7. *El traidor Marquitos*

Al igual que la del apartado anterior, esta estructura, que aparece casi siempre en los romances viejos, tampoco es estrófica. Su desarrollo melódico se basa sobre un par de versos octosilábicos entonados con un solo tramo melódico que abarca ambos. Su arcaísmo es evidente.

Dentro de este mismo apartado también podemos clasificar las fórmulas que añaden una *muletilla* o *bordón* a cada octosílabo. En todas ellas la estructura melódica completa abarca un par de versos octosilábicos y está integrada por dos incisos, el primero con reposo semicadencial suspensivo y el segundo con final conclusivo. Me referiré de nuevo a ellas un poco más adelante.

También encajan dentro de este apartado las fórmulas que repiten un inciso melódico repitiendo también el primer octosílabo de cada par y concluyendo con un segundo tramo más amplio, que abarca la repetición del segundo verso. La fórmula, de la que damos un ejemplo, se puede representar así:

8. *Santa Elena*

Hay, finalmente, otro bloque muy amplio de fórmulas melódicas que también adoptan una estructura de desarrollo bimembre, pero abarcando en total cuatro versos en lugar de dos. Su esquema, del que ofrecemos dos ejemplos, sería el siguiente:

AB    CD    AB    CD  
ab    cd    ef    gh

9. *Gerineldo*

10. *La dama de Arintero*

En estas fórmulas la melodía alcanza un desarrollo melódico más amplio, pudiendo considerarse en rigor como estrófica, ya que su despliegue completo abarca cuatro octosílabos emparejados melódicamente de dos en dos. Sin embargo, y a pesar de la importancia que cobra el aspecto melódico, más desarrollado que en las fórmulas anteriores, es el texto, estructurado sobre la métrica del octosílabo doble, lo que sirve de soporte a una fórmula musical calcada sobre él. Es una de las estructuras melódicas más repetidas en el romancero.

*Estructuras con tres incisos melódicos.* Al tener un desarrollo melódico más amplio, ya que la frase musical íntegra se despliega en tres tramos, alguno o algunos de los cuales tienen que abarcar necesariamente más de un octosílabo, esta estructura trimembre se presenta con una variedad de soluciones mayor que la de las anteriores, acercándose más a las fórmulas estróficas. He aquí las diferentes soluciones que he encontrado leyendo los repertorios:

AB    CD:  
a b    cd, fórmula con el primer inciso doble y el segundo y tercero simples, como en los ejemplos que siguen:

11. *Gerineldo*

12. *Tamar*

AB    CD  
a b c d, estructura con dos incisos simples y uno doble:

13. *La hermana cautiva*

A BC    DE  
a b c    d e, primer inciso simple y segundo y tercero dobles, tomando en *leixaprende* el primer verso del dístico siguiente:

14. *Las señas del esposo*

AB    CDE.  
abb    cdd, primer inciso doble segundo simple y tercero triple:

15. *La doncella guerrera*

*Estructuras con cuatro incisos melódicos.* El desarrollo melódico en cuatro incisos es el más frecuente en el repertorio narrativo. Da origen a una estructura cuadrada, bien equilibrada, con tres reposos suspensivos y el último cadencial conclusivo. Como consecuencia de ella el texto adopta una forma estrófica en la que las hiladas de versos se van adaptando a la estructura de la fórmula melódica, distribuyéndose en bloques de cuatro octosílabos simples.

De entre todas las realizaciones posibles, la más frecuente es la que sigue el esquema ABCD, con un verso octosilábico para cada inciso. Las melodías más bellas

del repertorio narrativo, las más inspiradas, aparecen desarrolladas en esta forma, que con frecuencia da origen a pequeñas obras maestras, dentro del campo de las formas breves. He aquí dos, entre decenas de ellas:

16. *La Condesita*

17. *Santa Elena*

He aquí ahora otras fórmulas de cuatro incisos, que no son tan frecuentes:

AABC:

18. *Gerineldo + La Condesita*

ABAC:

19. *La hermana despiadada.*

ABCC:

20. *Gerineldo + La Condesita.*

AA BC BC:

a b c d e f

21. *Gerineldo + La Condesita*

*Estructuras con cinco o más incisos melódicos.* En estas estructuras la melodía adquiere un carácter preponderante, imponiéndose sobre el texto. He aquí algunos ejemplos de las principales variantes:

A B C D E

a b c c d

22. *Tamar*

A B C D E

A b c d e

23. *Gerineldo*

A B C D C D

a b c d e f

24. *Casada de lejas tierras*

Esta estructura aparece muy a menudo. Los intérpretes con buen instinto musical hacen uso de ella por razones de sintaxis, cuando el sentido del texto queda en suspenso en el segundo par de versos y concluye en el par siguiente.

*Estructuras especiales.* Además de las anteriores encontramos a veces otras fórmulas de desarrollo melódico que no se adaptan a ninguno de los esquemas que hemos tipificado, que podríamos llamar normales. La singularidad de las estructuras que incluimos aquí es debida en no pocos casos a la configuración métrica y estrófica del texto, que pide un desarrollo melódico especialmente adaptado a él. Pero en otros casos se debe más bien a un fenómeno especial que afecta a la interpretación musical. He aquí algunas.

*Melodías circulares.* Leyendo los repertorios de cantos narrativos encontramos de vez en cuando un tipo de fórmulas melódicas cuyo comienzo es una secuencia de sonidos que no da la impresión de ser un principio de frase musical, sino un tramo melódico perteneciente al interior del decurso de la melodía. Esta especie de "ex



abrupto" melódico sólo cobra sentido completo cuando, una vez cantado el final, se repite el comienzo. Como efecto de las sucesivas repeticiones que enlazan el final de la fórmula con el comienzo, se establece una especie de cadena sin fin melódica que sirve de cauce sonoro a la dicción rítmica del texto. He aquí dos ejemplos, el segundo de ellos con *muletilla*:

25. *El testamento del serranito*:

26. *La mala suegra*:

En algunos casos el círculo melódico se cierra completamente, porque la fórmula musical no tiene principio ni final lógico desde el punto de vista del fraseo, formando como una especie de polea melódica que da vueltas sobre sí misma, como en este ejemplo:

27. *La muerte del Maestro de Santiago*:

La estructura melódica circular es relativamente frecuente en los cantos narrativos, sobre todo en el repertorio romancesco más antiguo. Leyendo las recopilaciones encuentra uno de vez en cuando ejemplos sorprendentes de este singular fenómeno de canturreo protomelódico, que sin duda nos retrotrae a remotos tiempos, cuando la lengua en ciernes ensayaba fórmulas que iban depositando en las memorias las largas hiladas de versos narrativos.

*Fórmulas con muletilla o bordón.* La *muletilla* o *bordón* es una frase muy breve que se añade como conclusión o remate a cada verso octosilábico, o excepcionalmente a cada par. Por ejemplo:

28. *Las señas del esposo*

29. *Delgadina*

Desde el punto de vista musical, la función de la *muletilla* es prolongar una melodía de suyo breve, dándole mayor amplitud, y al mismo tiempo proporcionar al intérprete un tiempo de espera durante el cual la memoria trabaja a la búsqueda del siguiente verso. Esta fórmula de canto produce en el oyente un efecto como de suspense, manteniendo la atención pendiente del hilo del relato. En el aspecto literario, el significado de estos breves textos, a modo de soniquete rítmico, comentario o exclamación, merecería ser estudiado por los filólogos, ya que no parece que se trate de un simple relleno silábico. Evidentemente, las fórmulas con *muletilla* sólo tienen sentido si se canta el romance.

*Fórmulas compuestas.* Son esquemas melódicos integrados por dos frases musicales (excepcionalmente tres) estructuradas como estrofa y estribillo. Los ejemplos de esta fórmula son escasos en el conjunto, y aparecen en cantos narrativos de hechura reciente. Un ejemplo:

30. *Moza rebelde que abandona el hogar*

*Fórmulas con variantes melódicas.* Se dan cuando un mismo cantor entona variantes sucesivas de un mismo tipo melódico en el transcurso de una interpretación. Las variantes pueden obedecer a varias causas: fallo de memoria, retención de los trazos más gruesos del perfil melódico o acomodación a la acentuación, e incluso a la sintaxis del texto, cuando el cantor tiene buen oído, como en el ejemplo que sigue, en que la cantora, con un instinto rítmico extraordinario, va escogiendo entre las tres variantes para ir adaptando a la melodía la acentuación del texto:

31. *Conde Claros*

*Fórmulas prestadas.* Aunque el trasiego de fórmulas y textos es un fenómeno muy normal en el repertorio narrativo, no es muy frecuente en él la aparición de fórmulas melódicas que pertenecen a otros géneros. Sin embargo sucede a veces que un intérprete no encuentra la melodía que es más frecuente para el canto de un romance y echa mano de otra fórmula conocida propia de otro género diferente. Transcribo dos casos del Cancionero Leonés, en los que aparece bien claro este fenómeno de prestación.

El primero de ellos es la melodía con que aparece cantado el romance de *La Condesita*, tomada del repertorio infantil, con la que se entona el conocido canto de corro que comienza *A ésa que está en el medio*. Hela aquí:

32. *La Condesita*

El segundo ejemplo de prestación aparece en una curiosa versión del romance de *La loba parda* que recogí por uno de los valles de la montaña de León, donde una señora cantó el conocido romance pastoril con la melodía que Dámaso Ledesma transcribió en su *Cancionero Salmantino* para el también conocido romance de *Los mozos de Monleón*. He aquí lo que resulta de la mezcla:

33. *La loba parda*.

Sorprendido por esta clara muestra de "aculturación", pregunté a la informante dónde y cuándo había aprendido lo que cantaba, y su respuesta dejó bien aclarado el interrogante: lo había aprendido de boca de un señor inspector que había visitado la escuela del pueblo cuando ella era niña. Es fácil imaginarse a uno de aquellos misioneros de la Institución Libre de Enseñanza ejerciendo la labor refolklorizadora, y enseñando canciones tradicionales a unos rapaces de pueblo que seguramente habrían escuchado desde pequeños, y aprenderían muy pronto, un repertorio mucho más variado y rico que aquél otro que el señor Inspector traía en su cartera de visitador.

Resumiendo lo que hasta aquí llevamos dicho, podemos afirmar que el análisis de las estructuras de desarrollo melódico de las fórmulas melódicas de los cantos narrativos revela una gran variedad de soluciones. La idea que a menudo se tiene del repertorio de la música popular tradicional como un conjunto de tonadas cuyo texto y música se presentan de una forma repetitiva y siempre igual a sí misma está, como vemos, muy lejos de la realidad que muestra una lectura analítica. Muy al contrario, se puede constatar que a pesar del condicionamiento que impone una mensura poética idéntica de la inmensa mayoría de los temas y variantes del repertorio narrativo, la imaginación funciona, buscando y encontrando ingeniosas soluciones para dar a las melodías una variedad estructural que está muy lejos de lo reiterativo.

## **B) EL ESTILO Y EL CARACTER**

Es el segundo punto de análisis en que vamos a detenernos, por ser uno de los elementos musicales que pueden contribuir a un conocimiento más perfecto del género narrativo y a detectar la relación entre texto y música. Porque lejos de mostrarse como un bloque uniforme y monocromo, el repertorio de cantos narrativos, considerado desde el punto de vista del carácter y del estilo de la música, manifiesta una variedad sorprendente, pero sólo perceptible como consecuencia de una lectura atenta y reflexiva. No podía ser de otra forma, en un conjunto tan amplio de temas, versiones y variantes melódicas, que han ido apareciendo en la tradición oral a lo largo de más de seis siglos.

Mirado desde la perspectiva del estilo y el carácter de las melodías, el repertorio narrativo de tradición oral se puede agrupar en cuatro bloques diferentes: *estilo*

*narrativo severo, estilo narrativo melódico, estilo narrativo-lírico y estilo de tonadilla vulgar.*

Vamos a examinar con detenimiento cada uno de estos bloques, aportando ejemplos que los tipifiquen claramente.

### **1. Estilo narrativo severo**

Denominamos así al que aparece en una serie de cantos cuya fórmula melódica es poco más que un mero soporte para una recitación musicalizada del texto narrativo. Reducidas al mínimo en sus elementos melódicos, estas fórmulas son como canturreos que nacen de una dicción ritmada del texto, dotadas de las sonoridades mínimas para poder ser denominadas melodías. Repetitivas y monótonas, estas melopeas protomusicales son como asépticas respecto de lo que el texto va contando, como ajenas e independientes de la acción dramática, como incontaminadas por las situaciones anímicas de los personajes que protagonizan las historias.

Algunas de estas fórmulas ya las hemos encontrado en varios de los ejemplos precedentes, que hemos examinado desde otro punto de vista. Si leemos bajo este nuevo punto de enfoque analítico los números 1, 7, 24 y 26, percibiremos en ellos los rasgos que acabamos de señalar. Pero merece la pena aportar aquí una ejemplificación abundante, que ayude al lector a tipificar claramente los rasgos que aparecen en este bloque de protomelodías, tan abundante en el repertorio romancesco, sobre todo en el más antiguo.

34. *Don Bueso y la hermana cautiva (hexasilábico)*

35. *Don Bueso y su hermana (hexasilábico)*

36. *El raptor pordiosero*

37. *La devota del Rosario*

38. *La muerte ocultada*

39. *Delgadina*

40. *Delgadina*

41. *Gerineldo*

42. *La penitencia del rey don Rodrigo*

43. *La esposa de don García*

44. *El conde preso*

45. *Delgadina*

46. *La mala suegra*

La lectura atenta de los ejemplos precedentes revela claramente que estamos ante una veta de cultura musical que tiene muy poco que ver con la música de autor, con el repertorio que acostumbramos a denominar música culta. El bloque de ejemplos que hemos seleccionado para tipificar el estilo que hemos denominado *narrativo severo* se nos muestra con una serie de rasgos que permiten definirlo con toda propiedad como *protomelódico*, configurado por ámbitos melódicos reducidos que a veces no superan una serie de tres sonidos, por sistemas melódicos modales, por un estilo recitativo o semirrecitativo, por ritmos asimétricos y polirritmos sucesivos que no se ajustan siempre a un compás regular, por una sonoridad global austera definida por rasgos sobrios.

Estas melodías, a todas luces vetustas, nos retrotraen a una época en la que la lengua castellana se iba afianzando como una forma comunitaria de expresión colectiva independiente del viejo latín tardío, sobre la base de la memoria del habla, a la que sin duda estas fórmulas de canturreo contribuyeron en gran medida. Así lo afirma Menéndez Pidal, el primer estudioso y uno de los mejores conocedores del romancero: "El romancero español comenzó a entonar sus cantos entre los orígenes de nuestro

idioma; en el siglo XII se oían ya algunos versos de los romances que sin interrupción se vienen repitiendo hasta ahora, y hoy en día el canto secular se escucha por dondequiera que alguna población de la Península sentó su planta"<sup>5</sup>. Cuando el viejo maestro afirmaba esto tenía en cuenta, sin duda alguna, la aportación musical que le proporcionaron los buenos músicos que le ayudaron en los comienzos de su tarea. Lástima que sus sucesores y herederos, no hayan seguido sus sabios consejos, olvidando la ayuda que la música puede aportar al conocimiento más completo del romancero.

## **2. Estilo narrativo melódico**

Encuadramos dentro de este estilo aquellas fórmulas melódicas que, sin perder todavía la austeridad y la severidad propia del género narrativo, en el que la música sirve a la palabra sin imponerse a ella, contienen, sin embargo, una musicalidad más desarrollada que las anteriores. Son, en general, melodías de gran belleza e inspiración, perfectas en su hechura, pero son a la vez músicas sobrias, *objetivas*, diríamos forzando el término, en cuanto que no transmiten lirismo sino en la justa medida el que el texto lo contiene. Entre los ejemplos con que hemos ilustrado la primera sección ya han aparecido unas cuantas fórmulas que pertenecen a este estilo, como son las que llevan los núms. 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23y31

Pero la importancia de este estilo, el más abundante en el repertorio narrativo, exige ejemplificarlo con abundancia, para que quede bien tipificado en todos los rasgos que lo definen y en las variadas sonoridades en que se presenta, He aquí, pues unos cuantos ejemplos tomados de diferentes recopilaciones.

47. *Gerineldo*

48. *Gerineldo*

49. *Conde Claros*

50. *El arriero*

51. *Don Bueso y la hermana cautiva*

52. *La loba parda*

53. *Conde Claros*

54. *La condesita*

55. *Las señas del esposo*

56. *Santa Elena*

57. *La Gallarda*

58. *La bastarda y el segador*

59. *Bernal francés*

Creemos no andar muy lejos de la verdad si afirmamos que dentro de este bloque que hemos calificado como estilo narrativo melódico se encuentran las melodías más bellas e inspiradas del romancero. La lectura atenta de este repertorio revela una sabiduría secular, una inspiración serena, un saber hacer en el campo de la música como vehículo de expresión de la palabra, que siempre deberían tener delante quienes por afición o por oficio se encuentran en la coyuntura de inventar canciones. Porque hay en este repertorio casi milenario, que el paso de los siglos ha ido puliendo y depurando, ese hondo sentido de la unión entre música y palabra, ese punto justo en que la canción evoca sin dar detalles, emociona sin sobrecoger, sugiere sin perfilar del todo, entretiene sin frivolizar. Oyendo y cantando estas historias de todos tiempos y lugares se da uno cuenta de que la música nos ha sido dada como ayuda para la vida.

---

<sup>5</sup> R. MENENDEZ PIDAL, artículo citado en la nota 1.

### **3. Estilo narrativo-lírico.**

Hay también en el repertorio narrativo un tercer tipo de piezas con rasgos bien definidos. A diferencia de las que hemos clasificado en los dos apartados anteriores, en éstas el elemento musical es el que se impone sobre el contenido narrativo del texto. Estos cantos se caracterizan por el fuerte componente lírico, o sentimental, para ser más preciso, de las melodías. Se cuenta la historia, sí, pero a la vez se intenta por medio de la música provocar un estado de ánimo en quien escucha. El estilo de la melodía carga las tintas para que la narración adquiriera mayor dramatismo, para que los oyentes queden tocados por el sentimiento que se quiere hacer aflorar, casi siempre dolor, tristeza, miedo, horror.

Este estilo es bien conocido, sobre todo en la parte más tardía del repertorio narrativo. Está formado en gran parte por historias de muertes, desgracias y crímenes que los ciegos copleros cantaban ante un auditorio popular, tratando de conseguir al final la venta de los pliegos que contenían el texto impreso y la recaudación de la que dependía su subsistencia. Historias como *El novio que mató a su novia*, *Madre*, *Francisco no viene*, *El crimen de Mansilla*, *Enrique y Lola*, *Los dos mártires de amor*, *Pastora violada en el monte*, *Agustinita y Redondo*, *Mata a su novio por haberla abandonado encinta*, *Mata a su novia porque no se deja deshorrar*, *Juanito atropellado por el tren*, *Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión*, *Desengañado, se suicida por amor*, *Obligada a abandonar al novio, se suicida por amor*, *Abandonada encinta, mata a su novio*, *Las niñas devoradas por una gorrina*, *El padre incestuoso y el hijo parricida*, *Padre herido que reconoce al hijo soldado*, *Moza rebelde que abandona el hogar*, *Adelaida*, etc., eran cantadas por ciegos copleros ante un auditorio que las escuchaba atento y sobrecogido. El estilo musical de este género es inconfundible. Se trata, no de verdaderas canciones populares, sino de un repertorio popularizante, de una música hecha por autores desconocidos, que consiguen interesar a la gente con unas melodías facilonas, en las que aparecen los rasgos más tópicos y reiterativos del repertorio tradicional, pero no los más hondos y auténticos.

Unos pocos ejemplos de los más representativos bastarán para tipificar el estilo que hemos descrito en palabras.

60. *El novio que mató a su novia*

61. *Los dos mártires de amor*

62. *Agustinita y Redondo*

63. *Padre herido grave que reconoce al hijo soldado*

64. *El hermano incestuoso y criminal*

Como se puede ver en los ejemplos que hemos transcrito, el sentimentalismo más descarado y el tópico literario y musical son parte esencial del estilo de estas historias cantadas. Pero si es cierto que, cantadas y contadas así, estas coplas a menudo hacen reír más que llorar a quienes las vemos desde fuera y desde lejos, no hay que olvidar que eran canciones en cierto modo funcionales, hechas para un fin muy concreto, para unos destinatarios bien conocidos, y *funcionaban* con eficacia. Al fin y al cabo, son testimonio de una forma de canto que caló hondo en la gente del pueblo, que escuchó, aprendió y repitió estas canciones, olvidando a menudo y hasta despreciando como "anticuadas" otras tonadas que había recibido de los mayores.

### **4. Estilo de tonadilla vulgar.**

Además de los tres que ya hemos catalogado, aparecen de vez en cuando en el género narrativo, sobre todo en el más tardío, otros estilos melódicos que encajan más

bien dentro de un género que podríamos denominar *tonadilla vulgar*. Tomados globalmente, estos estilos se caracterizan por una asimilación popular de la formas de la *tonadilla culta* (curiosamente ésta, a su vez, se caracteriza por la asimilación "cultas" de formas populares), que da como resultado unas músicas configuradas según patrones "cultos", pero realizadas en un estilo vulgar, con una temática y unos textos de las mismas características.

Los ejemplos que siguen ayudarán al lector a tipificar este estilo.

65. *Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión*

66. *El Corregidor y la Molinera*

67. *La pobre Elena*

68. *Zagala requebrada*

69. *La Peregrina*

70. *Adelaida*

71. *Estás queriendo a otra*

Este repertorio nuevo tuvo una aceptación muy amplia entre las clases populares, sobre todo de ámbito rural, que aprendían estas canciones movidas por el deseo de estar al día, de seguir la moda. Como consecuencia de ello, el viejo repertorio tradicional se renovó en parte, con una rapidez nunca conocida en épocas anteriores, pero sus rasgos musicales característicos recibieron un fuerte impacto, originándose inestabilidades y mixturas sonoras que afectaron a una buena parte de ese repertorio.

En resumen, el estilo melódico de los cantos narrativos es un valiosísimo elemento de análisis que permite detectar en el repertorio de estos cantos una serie de bloques diferentes que pertenecen por sus características musicales a etapas muy diferentes de creatividad musical, entre las que a menudo median varios siglos. Junto con los demás elementos de análisis, el estilo musical contribuye a un mejor conocimiento de la trayectoria evolutiva del romancero a través de los siglos, y aporta nuevos datos que en ocasiones reafirman, pero otras veces contradicen abiertamente conclusiones que aunque los filólogos tienen como seguras, han de ser revisadas teniendo en cuenta los elementos musicales.

### **C) LOS SISTEMAS MELODICOS Y LA ORGANIZACION RITMICA**

Ya hemos dejado dicho al comienzo de esta exposición que estos dos elementos musicales, cuyo análisis tiene una importancia básica en el repertorio de la música popular tradicional, no aporta en el caso de los romances elementos diferentes de los que proporciona cuando se aplican a los demás géneros del repertorio. Es evidente que si leemos atentamente la amplia antología de 71 ejemplos que hemos seleccionado como material para el análisis de los dos aspectos hasta ahora considerados, vamos a encontrar también con frecuencia sistemas melódicos modales y estructuras de organización rítmica infrecuentes o desconocidos en la música de autor, que nos van a demostrar la pertenencia de este repertorio a una veta de cultura diferente de la que solemos denominar música culta.

Una lectura con esta finalidad nos aportaría, sin duda, una serie de datos muy interesantes desde el punto de vista musical, pero no iba a ser muy diferente de la que nos daría el análisis de cualquier otro género del repertorio popular. Por esta razón no queremos insistir en esta ocasión en la consideración de estos elementos musicales, que son comunes a la canción popular tradicional globalmente considerada. Digamos sólo de pasada que la presencia de los sistemas modales en el bloque de las 59 primeras melodías de nuestra ejemplificación, que pertenecen al fondo del romancero más

antiguo, se detecta nada menos que en 41 de ellas<sup>6</sup>, lo cual demuestra que la organización melódica del fondo musical de los viejos romances no está sujeta a las leyes tonales que rigen para la música escrita o de autor. Por lo que se refiere a la organización rítmica, las agrupaciones irregulares o de amalgama aparecen en 10 casos<sup>7</sup>, mientras que los polirritmos sucesivos (cambios constantes de acentuación regular que exigen cambios de compás en la transcripción) se detectan en 13 casos<sup>8</sup>.

Evidentemente, es la consideración global de todos los elementos detectados por el análisis, y sobre todo de los dos primeros que hemos realizado con detenimiento, lo que contribuye a un conocimiento más perfecto y más amplio de los aspectos musicales del repertorio narrativo.

#### D) LAS VARIANTES MELODICAS

Vamos a detenernos, para terminar este trabajo, en un aspecto de la música de los cantos narrativos que, aunque no sea objeto directo de análisis, sí puede sin embargo aportar mucha luz acerca de la evolución de las melodías y de la forma en que están relacionadas unas con otras. El tema de las variantes melódicas, al que vamos a referirnos en este último apartado, ha merecido, además, la atención de algunos estudiosos de la música del romancero que, a nuestro juicio, no han enfocado correctamente la reflexión, por lo que llegan a unas conclusiones discutibles en ciertos aspectos.

##### *El tipo melódico y las variantes*

Comencemos por exponer algunos conceptos básicos acerca de las *variantes melódicas*. El fenómeno de las variantes melódicas es casi idéntico al de las *variaciones* en la música escrita o de autor. En ambos casos hay un *tipo melódico originario*, caracterizado por unos rasgos definitorios esenciales que lo configuran, a saber: el movimiento o decurso gradual de la melodía, la organización melódica básica, tonal o modal, y los reposos o cadencias de cada inciso y del final. Las variantes y las variaciones se producen siempre sobre los rasgos menos esenciales del decurso gradual, que pueden variar hasta el infinito conservando el mismo perfil global, sobre el ritmo y los valores absolutos de tiempo, que pueden cambiar en mil maneras sin que cambie el tipo melódico básico que origina las variaciones o variantes, e incluso sobre la sonoridad, que puede cambiar de menor a mayor o viceversa en las variaciones de música escrita, y que también puede cambiar de modo o de tono en las variantes que se producen en la música popular tradicional.

Evidentemente, el fundamento de las variaciones y de las variantes melódicas es siempre *el decurso melódico*, es decir, el perfil que traza la melodía en su movimiento gradual, y la sonoridad singular que resulta del mismo, que es lo que nos permite identificar una melodía como diferente de otra. Y el soporte de las variaciones y de las

---

<sup>6</sup> Para los lectores interesados en este aspecto, he aquí una relación de los sistemas melódicos que aparecen en las 59 primeras melodías:

*Sistemas melódicos modales*: modo de Mi (en sus variantes de diatónico o con grados inestables o cromatizados): núms. 4, 9, 10, 12, 14, 19, 20, 22, 38, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 49 y 50; modo de Sol: 2, 11, 17, 25, 29 y 53; modo de La: 7, 34, 35, 36, 51 y 52; modo de Si: 1; modo de Re: 56; *sistemas protomelódicos inclasificables*: 27, 37, 40, 41, 43 y 46; *sistemas no claramente tonales*: 5, 24, 26, 32, 55 y 58. (Téngase en cuenta para la lectura que los sistemas modales aparecen muy frecuentemente transportados a diferentes alturas por las armaduras.)

- *Sistemas melódicos tonales*: modo mayor: núms. 3, 13, 18, 28, 31, 33 y 54; modo menor: 8, 15, 16, 21, 23, 30, 57 y 59.

7 Núms. 2, 4, 10, 24, 32, 39, 41, 43, 46 y 56.

8 Núms. 1, 7, 18, 29, 31, 38, 45, 55, 57, 58, 59, 60 y 65.

variantes es la *memoria musical*, que apunta fundamentalmente hacia ese decurso gradual y hacia esa sonoridad característica de cada tipo, pero no a la fórmula rítmica o a la estructura de desarrollo, que puede ser idéntica en centenares y miles de tipos melódicos distintos. La única diferencia entre variaciones y variantes melódicas está en el tipo originario, que en el caso de la música de autor es invariable, mientras que en la música de tradición oral es variable, ya que no se conserva en soporte escrito, sino en la memoria de los intérpretes, que no siempre es completamente fiel. Precisamente es esta infidelidad, unida a la voluntad de invención melódica en determinados casos, la que puede originar el nacimiento de un tipo melódico diferente, que llega a perder casi todo el parecido con el tipo originario. A pesar de ello hay que tener en cuenta que la transformación de los tipos melódicos en la tradición oral es, en general, muy lenta, y no se produce en todos los casos en la misma forma ni con la misma frecuencia, ya que determinados tipos, como se puede comprobar repasando el repertorio popular tradicional, tienen un especial poder de fijación en la memoria, que los hace permanecer casi invariables en el tiempo y en ámbitos geográficos muy amplios.

Pues bien, estos conceptos, que deberían ser claros y evidentes para quienes andamos en contacto permanente con la música popular tradicional, y metidos en tareas de reflexión musicológica acerca de la misma, no son compartidos completamente por todos los que se dedican a estos trabajos. Y la discrepancia en estos supuestos previos genera, evidentemente, conclusiones muy diferentes y a veces contradictorias. Me he referido antes a ciertos trabajos de análisis de la música de los romances que se refieren más o menos directamente al tema de las variantes melódicas. Voy a detenerme a comentarlos a la luz de las ideas que acabo de exponer sumariamente.

*Algunos trabajos acerca de las variantes melódicas en el romancero* Un trabajo pionero de Eduardo Martínez Torner titulado *Ensayo de clasificación de las melodías de romance*, anterior a todos los demás que vamos a citar, es el que más se acerca al concepto de variantes melódicas que hemos dejado expuesto en los párrafos anteriores<sup>9</sup>. El trabajo de M. Torner se apoya sobre el supuesto de que las variantes melódicas de un mismo tipo son diferentes realizaciones del mismo, estrechamente emparentadas entre sí por un decurso melódico semejante en sus trazos esenciales. Para Torner, estos trazos son esencialmente los mismos que hemos denominado rasgos definitorios, aunque él los califique con una terminología diferente<sup>10</sup>. Cuando alguno de esos rasgos esenciales cambia, M. Torner abre un nuevo *subgrupo*; cuando cambian todos ellos, cataloga un nuevo *grupo*. Creemos que este sistema, que M. Torner aplicó también a la ordenación y clasificación de las 500 melodías de su cancionero asturiano<sup>11</sup>, es válido en sus líneas fundamentales, porque da por supuesto algo que parece evidente cuando se examina el comportamiento de los intérpretes de la música tradicional: que el fundamento de las variantes melódicas es, como acabamos de exponer, la memoria musical, y que ésta se ejerce primordialmente sobre el decurso melódico (la *marcha melódica*, en la terminología de M. Torner), y no sobre los esquemas rítmicos.

Dicho esto, es evidente, al leer a M. Torner, que su exposición carece todavía de conceptos claros acerca de los sistemas melódicos de naturaleza modal, aspecto que nunca entró en sus sistemas de análisis, así como acerca del proceso evolutivo de la

---

<sup>9</sup> Eduardo MARTINEZ TORNER: "Ensayo de clasificación de las melodías de romance", en *Homenaje a Menéndez Pidal, t. II, Madrid, 1925, pp. 391-402.*

<sup>10</sup> Los términos que M. Torner emplea son: *cadencias intermedias, cadencia final, marcha melódica y sistema armónico implícito* (o. c, p. 396).

<sup>11</sup> E. MARTINEZ TORNER: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, 1921; reedición, Oviedo, 1971.



música de tradición oral, que, por lo general, y al contrario de como él opina, sigue un sentido que va desde las estructuras más simples hasta las más complejas, de los sistemas modales a los tonales, y del modo menor al mayor (dato, éste último, captado perfectamente por M. Torner). Por otra parte, un *incipit* semejante o idéntico en el primer inciso no supone siempre un parentesco melódico, como lo prueba un análisis comparativo de numerosos casos. Finalmente, la atribución a la influencia andaluza, ejercida de Sur a Norte, de la existencia del modo de Mi con grados inestables, o *modo de Mi cromatizado* (que él identifica como *modo menor con final en la dominante*) en las tradiciones musicales del Norte de la Península es insostenible a partir de los abundantísimos datos documentales de que hoy se dispone. En conclusión, la intuición de M. Torner y su método de análisis comparativo es, a nuestro juicio, y a pesar de las precisiones que acabamos de hacer, completamente fiable y válido para la detección de las variantes musicales en el romancero de tradición oral.

En una forma parecida a la empleada por M. Torner procede Joaquín Díaz en un artículo al que también nos hemos referido al final del capítulo anterior<sup>12</sup>, agrupando las variantes melódicas a partir de la semejanza entre sus rasgos definitorios esenciales. Quedan así identificadas en su parentesco las diferentes variantes melódicas de un mismo tipo, aun cuando los textos narrativos con los que se cantan sean diferentes. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la transmigración entre melodías y textos diferentes sólo se realiza cuando la mensura silábica del verso y la estructura estrófica son idénticas. Por ello temas como *El Corregidor y la Molinera* y *La Peregrina*, que Díaz propone como ejemplos de prototipos, tienen que ser exclusivos para el mismo texto, y no pueden ser paradigmáticos, ya que la fórmula métrica del verso y de la estrofa es tan singular, que resulta intransferible a otras mensuras. Por otra parte, los temas que J. Díaz analiza comparativamente pertenecen en su mayoría al bloque más tardío de melodías del romancero, en el que los tipos melódicos han tenido menos tiempo para diversificarse en variantes dispares en sus rasgos, siendo precisamente éstas las más aptas para detectar el proceso evolutivo que las músicas han experimentado en un lapso de tiempo muy largo.

Además Díaz, siguiendo una teoría que a nuestro entender contradice los hechos, atribuye la evolución y la renovación de las melodías del romancero a la creatividad de los que él denomina *especialistas y marginales* (ciegos, copleiros, instrumentistas populares, párrocos, maestros, músicos ambulantes y especialistas en romances). Ya ha quedado claro después de nuestro análisis que todos estos personajes, un tanto externos al colectivo popular, han hecho una aportación amplia, sobre todo en los dos últimos siglos, al repertorio narrativo, de temas compuestos en un estilo que hemos denominado popularizante, es decir, imitativo de lo más tópico y facilón del estilo musical tradicional. Pero no puede decirse lo mismo del viejo repertorio, creado y transmitido por personas concretas, no ciertamente por un colectivo, pero por personas que no son en absoluto extrañas ni marginales a la sociedad en que viven. Quienes tenemos experiencia de labor recopiladora sabemos muy bien cómo es muy frecuente que personas no significadas dentro de un pueblo cualquiera, y a menudo iletradas y ágrafas, conocen de memoria decenas y decenas de romances viejos, que ciertamente no han sido inventadas por ninguno de estos especialistas en cultura musical popular, sino que pertenecen al bloque más vetusto y arcaico del repertorio popular tradicional, transmitido durante siglos en el seno de un colectivo. Tal como hemos dejado dicho, creemos que es fácil demostrar que es la memoria, soporte fiel y a la vez muy endeble

---

<sup>12</sup>Joaquín DIAZ: "Melodías prototipo en el repertorio romancístico", en *Anuario Musical* del 1. E. M., vol XXXIX-XL, 1984-1985, pp. 97-105.

de la música no escrita, la causa de las variantes que van experimentando las melodías a lo largo del tiempo, en un proceso continuo de repetición y de creación a partir de lo que ya se sabe y se conoce.

De manera muy distinta procede Josep Crivillé en otro trabajo<sup>13</sup> en el que trata de detectar tipos melódicos y variantes de un romance a partir de las estructuras de desarrollo melódico, pero sin tener en cuenta (ya que Crivillé sólo transcribe un ejemplo de cada una de las fórmulas que tipifica) el decurso melódico, que para M. Torner es el elemento fundamental. Como ya hemos indicado, discrepamos de este procedimiento para el caso concreto de la detección de variantes, porque no lo consideramos acorde con la forma en que funciona la memoria como soporte de los tipos melódicos en los intérpretes de la música de tradición oral. En este punto J. Crivillé parece seguir la opción de Marius Schneider, quien la expresó repetidas veces en sus trabajos de etnomusicología, y se basó en ella para llevar a cabo la ordenación de los documentos de cada una de las secciones del *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, recopilado por M. García Matos<sup>14</sup>.

En nuestra opinión, pues, el trabajo de J. Crivillé, que parece fundarse sobre los supuestos que M. Schneider da por seguros, se refiere sólo a uno de los elementos de la fórmula melódica, a saber, la estructura de desarrollo, es decir, la articulación de la melodía en diferentes incisos y la relación de éstos con el texto del romance, tal como hemos hecho en el primer apartado de este trabajo. En este punto concreto el artículo de Crivillé supone un ingente trabajo de ordenación del material documental, cuyas conclusiones, sin embargo, son válidas solamente con referencia al elemento melódico que hemos indicado: la estructura de desarrollo. Queda por ver, no obstante, cuál es el comportamiento de las melodías si se las analiza y compara en lo que venimos denominando rasgos definitorios de un tipo melódico. Y queda por ver, sobre todo, si todas y cada una de las melodías que Crivillé analiza desde el mencionado punto de vista fueron creadas precisamente para el texto del romance de Gerineldo, o son más bien fórmulas que, como es lo más frecuente, transmigran de un texto a otro y de unos temas a otros en el uso que de ellas se hace en la tradición oral.

Por último hay otro trabajo de Juan Tomás Pares sobre *Las variantes en la canción popular* que también se refiere al romancero<sup>15</sup>. Este trabajo es sugerente en la parte teórica, en la que el autor trata de encontrar las causas a las que se debe la existencia de las variantes melódicas en la música de tradición oral, aunque siempre bajo el supuesto de la existencia de un *tipo único* como punto de partida de todas ellas. Pero tanto los ejemplos musicales que el autor aporta para ilustrar su teoría como los comentarios que hace acerca de los mismos muy poco o nada contribuyen a aclarar los

---

<sup>13</sup> Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ: "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de Gerineldo, el paje y la infanta", *Anuario Musical* del I. E. M., vol. XLII, pp. 59-69.

<sup>14</sup> *Cancionero popular de la provincia de Madrid*: materiales recogidos por M. GARCIA MATOS, edición crítica por Marius SCHNEIDER y José ROMEU FIGUERAS, ediciones del CSIC, Barcelona-Madrid, 1951. En la breve indicación que M. Schneider redacta en el tomo I de esta obra (p. XLIV y ss), expone el criterio de ordenación con las siguientes palabras: "En el interior de cada una de las secciones ordenaremos las canciones según sus afinidades tipológicas musicales, y peculiarmente según el desarrollo del movimiento, puesto que éste parece ser más importante que la línea melódica para establecer el tipo musical". Ya algún tiempo antes M. Schneider se había expresado en parecidos términos en un trabajo acerca de la canción de cuna publicado también en el *Anuario* (vol. III, 1948, pp. 3 y ss), afirmando que "para el cantor popular tienen más importancia la letra y el molde métrico en que se apoya el texto que la misma línea melódica".

<sup>15</sup> Juan TOMÁS PARES: "Las variantes en la canción popular", en *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, pp. 95 y ss.

conceptos que expone. En efecto, los ejemplos musicales que selecciona no son variantes melódicas de un mismo tipo, sino 18 versiones musicales o tipos melódicos deferentes que nada tienen que ver entre sí, excepto las dos primeras (núms. 4 y 5), aunque el texto de todas sea siempre el romance de *Los dos hermanos (Don Bueso y la hermana cautiva)*.

#### *La detección de variantes en el romancero*

Al ser, pues, las variantes melódicas diferentes realizaciones de un mismo tipo o invento melódico que coinciden en los rasgos esenciales que lo configuran, aun cuando difieran en detalles puntuales que no afectan a la fisonomía del mismo, es obvio que la detección de variantes melódicas en un repertorio sólo se puede llevar a cabo cotejando comparativamente las melodías. Y en este trabajo de cotejo juega un papel esencial la memoria del que busca las variantes, del mismo modo que es la memoria el soporte básico para el cantor que repite lo que aprendió de otro, o vuelve a cantar una y otra vez su propio invento melódico con una mayor o menor fidelidad. Ordinariamente esa fidelidad es de bulto, no de detalle, ciñéndose sobre todo a los rasgos que hemos llamado definitorios.

El rastreo de variantes en el repertorio musical de tradición oral, por consiguiente, ha de hacerse siempre a partir del perfil melódico, ya que es ese perfil, originado por el curso de las melodías (por la *marcha melódica*, en expresión de M. Torner) lo que configura cada tipo melódico en su fisonomía sonora individual, mientras que la fórmula rítmica o la estructura del desarrollo melódico se puede repetir en cientos de tipos melódicos diferentes; o bien, por el contrario, un mismo tipo melódico se puede cantar con fórmulas rítmicas muy diversas, que nada o muy poco tengan que ver entre sí en el aspecto del ritmo.

Siguiendo básicamente este procedimiento de búsqueda es como se puede llegar a un mejor conocimiento del repertorio musical en su aspecto evolutivo, tanto en el caso del romancero como en todos los demás géneros. Así lo hemos hecho en el tomo I del volumen II de nuestro *Cancionero Leonés*, dedicado íntegramente a los cantos narrativos, después de efectuar un rastreo melódico en 40 obras de recopilación romancística que incluyen transcripciones musicales y en cancioneros de música popular tradicional que contienen romances como una de las secciones o apartados. Los lectores interesados en este tema pueden encontrar allí la pista musical de los temas del romancero recogidos en León, en sus tipos melódicos y en las variantes de cada uno de ellos, a la par que la referencia a otras variantes y versiones, no cotejadas todavía, de las melodías recogidas en las obras consultadas, hasta un total de unas 3.500. Consideramos este archivo de referencias cruzadas y este cotejo de variantes y versiones, que también hemos hecho en la mayor parte de las secciones del mismo *Cancionero Leonés*, como una de las aportaciones más útiles que se pueden hacer a los estudiosos de la música popular tradicional, ya que la investigación acerca de la tradición musical tiene todavía pendientes la mayor parte de los problemas básicos sin resolver, y a menudo por falta de una metodología adecuada y correctamente aplicada.

### **3. Principios básicos que han de tenerse en cuenta al estudiar la música de los romances**

A partir de esta información se puede emprender un trabajo monográfico acerca de cada tipo melódico en concreto, o bien un estudio acerca de los aspectos más generales que afectan al repertorio narrativo en conjunto. En uno y en otro caso se han

de tener en cuenta una serie de principios básicos que se deducen, a modo de constantes, del examen comparativo de las variantes y versiones melódicas y literarias de los cantos narrativos y que pueden ser a la vez un punto de partida para seguir avanzando en el conocimiento de los aspectos musicales del repertorio narrativo en lo que éste tiene de específico.

He aquí estos principios, esquemáticamente formulados:

1. Un mismo tema romancístico y sus variantes literarias se cantan, generalmente, con una gran diversidad de tipos melódicos o versiones diferentes, no emparentadas musicalmente entre sí.

2. A la inversa: un mismo tipo o versión melódica se aplica, por lo general, a textos de diversos temas romancísticos.

3. En consecuencia, no se puede afirmar, como norma general, que cada tema romancístico tiene su melodía propia. Muy al contrario, lo excepcional es que un romance o tema narrativo se cante siempre con la misma fórmula o versión melódica.

4. Cuanto más antiguo es un tema romancístico, mayor suele ser la variedad de fórmulas o tipos con que aparece cantado en el repertorio tradicional.

5. Las fórmulas o tipos melódicos que presentan rasgos musicales más vetustos aparecen casi siempre en los temas romancísticos de mayor antigüedad.

6. A la inversa: pesar del constante trasiego entre variantes musicales y temas narrativos, es excepcional que las fórmulas melódicas arcaicas aparezcan en el bloque más reciente de temas romancescos.

7. Sólo los romances y cantos narrativos más tardíos tienden a cierta unicidad de fórmula o tipo melódico.

8. Cuando un tema narrativo presenta mensura poética y estructura estrófica singular, se entona siempre en variantes bastante cercanas del mismo tipo melódico. Este comportamiento se extiende también a los romances antiguos en mensura hexasilábica.

9. El análisis del repertorio romancístico permite afirmar que el texto y la música de los cantos narrativos han seguido trayectorias de difusión independientes.

10. La detección, catalogación y análisis de los tipos melódicos ha de hacerse a partir de la lectura comparativa de las melodías, más que de los textos.

#### **4. Recapitulación**

Quienes hayan seguido atentamente los razonamientos que hemos ido haciendo habrán podido comprobar que el análisis de los aspectos musicales proporciona un conocimiento del repertorio romancístico más amplio y más seguro que el que se deduce de los datos literarios estudiados aisladamente. El proceso evolutivo del romancero aparece más claro en todas sus etapas, como consecuencia del análisis musical. Desde las fórmulas que revelan un evidente arcaísmo, tanto por sus sistemas melódicos y la simplicidad de su estructura como por la libertad rítmica con que se organiza la entonación del texto, hasta las últimas invenciones melódicas con que se han musicalizado los temas narrativos más recientes, la evolución del repertorio romancesco se puede seguir en todos sus pasos a partir de la música.

Ahora bien, aun cuando las etapas que se detectan en ese proceso evolutivo, al considerar los aspectos literarios, coincidan globalmente con las que se pueden establecer a partir de los datos musicales, no hay duda de que el examen de estos datos revela a menudo nuevos aspectos de la biología del romancero, a partir de los cuales se suscitan interrogantes y dudas acerca de algunos puntos que por parte de algunos

filólogos se consideran aclarados definitivamente. La teoría del *tipo único* y su posterior diversificación en el espacio y el tiempo es, en particular, una de las que aparecen más debilitadas como consecuencia de la consideración de los aspectos musicales. Porque si es evidente que el análisis de las fórmulas melódicas de los romances revela la existencia de tipos melódicos entre los cuales hay varios siglos de diferencia, también es demostrable a partir de los hechos musicales que la relación entre estas fórmulas y los textos literarios no es tan estrecha como para que se pueda concluir que cada etapa creativa del romancero ha tenido también un estilo musical propio, y mucho menos para que se pueda asegurar que en el origen ha habido siempre una primera creación literaria y musical, a modo de arquetipo que se ha ido diversificando y difundiendo geográficamente al paso del tiempo. Muy al contrario, las fórmulas melódicas se manifiestan, en general, como muy independientes de los textos a los que sirven de soporte musical, están sometidas a unas leyes de evolución muy particulares, y siguen unos itinerarios geográficos bastante diferentes de los que aparecen en los mapas en los que algunos especialistas han trazado las vías de difusión y diversificación de los temas narrativos y sus variantes.

Por otra parte, leyendo atentamente las melodías del romancero se puede observar cómo la inventiva musical funciona condicionada por estructuras y sistemas fijados por la escucha y la práctica y continuamente renovados y recreados. Se corrige así también la opinión de quienes afirman que la creatividad popular funciona de forma espontánea e incontrolada, como a impulsos de una inspiración activada por cualquier agente circunstancial. En este aspecto el músico que compone y escribe por oficio y el músico tradicional se parecen en todo: ambos crean a partir de lo que ya conocen, poniendo en activo la imaginación a base de recordar y repetir o transformar lo que la memoria retiene como consecuencia de la escucha y la práctica. Pero la gran diferencia entre ellos es que el compositor busca siempre lo original, lo sorprendente y lo novedoso, mientras que el músico popular crea dentro de una corriente de tradición de la que él mismo forma parte, y cuando le surge una ocurrencia musical nueva, esa "obra" tiene, a la vez que algo singular e inédito, esa pátina vetusta, esa solera y calidad propia de lo que ha sido hecho para más de un día, porque ya se venía haciendo desde hace siglos. De ahí esa inspiración equilibrada, esa belleza sobria y serena que presenta, tomado en bloque, el repertorio de las músicas tradicionales, que es una permanente lección de buen hacer en el campo de la canción.

Y ésta es, creemos, una lección nada despreciable que se puede sacar de la lectura atenta del romancero. Porque esta mirada hacia atrás que hacemos los estudiosos de la música popular tradicional buscando lo que tiene de más bello y profundo, no es, como hoy dicen algunos, una postura romántica que trata de reproducir un pasado irreplicable, sino una mirada reflexiva y honda sobre lo que tiene valor perenne: la canción, la palabra cantada, que nunca pasará a la historia si es arte verdadero, aunque cambie la circunstancia en que nació. Ciertamente, ya no es ésta la época de cantar romances al amor de la lumbre en las largas veladas, seranos, calechos, y filandares del otoño e invierno, que ya pasaron a la historia, y que los estudiosos no pretendemos resucitar. Pero siempre se podrán cantar y escuchar con placer, donde sea y como sea, esas historias milenarias del romancero que, además de entretener a generaciones enteras, alimentaron esperanzas, sembraron ilusiones, despertaron temores y ayudaron a vivir.

Esas mismas historias, repetidas en mil variantes, nos llegan hoy a casa servidas en imagen y sonido, unas veces como obras de arte imperecederas y otras como culebrones de consumo y alimento diario de masas. Y llegan por esos oídos medios que todavía está por ver si nos enriquecen siempre, o por el contrario nos van volviendo

cada vez más pasivos, y por ello más pobre que aquellas gentes que ayer pasaban sus ratos cantando y escuchando romances.

#### OBRAS CITADAS EN LAS SIGLAS DE LA EJEMPLIFICACIÓN

\* CorS: Sixto CORDOVA Y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*; Santander, 1947-1955.

\* GMatCPC: M. GARCIA MATOS, edición a cargo de Josep CRIVILLE: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*; Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1982.

\* GMat.MA: M. GARCIA MATOS: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, edición a cargo de Marius SCHNEIDER y José ROMEU FIGUERAS, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1951-1960.

\* ManzLE: Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*; León, Diputación Provincial, 1988-1991.

\* ManzZ: Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero de folklore musical zamorano*; Madrid, editorial Alpuerto, 1982.

TorBalGA: Eduardo MARTINEZ TORNER y Jesús BAL y GAY: *Cancionero Gallego*; La Coruña, Fundación P. Barrié de la Maza, 1973.

# LA MUSICA DE LOS ROMANCES TRADICIONALES

## EJEMPLOS MUSICALES

### 1. La mala suegra

$\text{♩} = 116$  Arintero

Nar-bo-li-ta\_es-ta-ba\_en cin-ta en su ba-ri-do por-tal, do-lo-res le dan de par-to que le\_ha-ci-an ro-di-llar.

ManzLE, nº 691

### 2. Santa Elena

$\text{♩} = 132$  Campohermoso

En ca-sa de los mis pa-dres un trai-dor pi-dió po-sa-da, mi pa-dre, co-mo\_e-ra no-ble, al mo-men-to se la da-ba.

ManzLE, nº 724

### 3. La mala suegra

$\text{♩} = 66$  Valporquero

Es-tán-do-se la Nar-bo-la, es-tán-do-se la Nar-bo-la en su ba-ri-do co-rral, en su ba-ri-do co-rral.

ManzLE, nº 697

#### 4. La loba parda

152 =  $\text{♩}$  Somosierra

Es- tan-do en la mi- a cho- za Pin- tan- do la  
mi- ga- yo- da, Vi ve- nir u- na lo-  
bi- ta De-re\_cha a onde yo es- ta- ba.

GMatMA, n° 99

Detailed description: This is a musical score for the song 'La loba parda'. It features three staves of music in a 3/8 time signature. The tempo is marked as 152 = quarter note. The key signature has two flats. The lyrics are written below the notes. The piece is attributed to Somosierra and GMatMA, n° 99.

#### 5. Los soldados forzadores

$\text{♩}$  = 116 Campo (Pontevedra)

Do-min-go lle- ga de Ra- mos, cuan-do la Pa- sión ve- ní- a,  
i- ban tres da- más a mí- sa to- das i- ban dis- tín- gui- das.

ManzLE, n° 763

Detailed description: This is a musical score for the song 'Los soldados forzadores'. It features two staves of music in a 3/8 time signature. The tempo is marked as 116 = quarter note. The key signature has two flats. The lyrics are written below the notes. The piece is attributed to Campo (Pontevedra) and ManzLE, n° 763.

#### 6. La esposa de don Garcia (ver n° 43)

#### 7. El traidor Marquitos

$\text{♩}$  = 80 Val de San Lorenzo

El trai- dor e- ra Mar-qui- tos, to- dos le lla- man trai- dor.

ManzLE, n° 761

Detailed description: This is a musical score for the song 'El traidor Marquitos'. It features one staff of music in a 3/8 time signature. The tempo is marked as 80 = quarter note. The key signature has two flats. The lyrics are written below the notes. The piece is attributed to Val de San Lorenzo and ManzLE, n° 761.

#### 8. Santa Elena

$\text{♩}$  = 72 Santa Maria de la Isla

En ca- sa del rey mi pa- dre, en ca- sa  
del rey mi pa- dre un trai- dor pi- dió po- sa- da, un  
trai- dor pi- dió po- sa- da.

ManzLe. n° 727

Detailed description: This is a musical score for the song 'Santa Elena'. It features three staves of music in a 3/8 time signature. The tempo is marked as 72 = quarter note. The key signature has one sharp. The lyrics are written below the notes. The piece is attributed to Santa Maria de la Isla and ManzLe. n° 727.



### 9. Gerineldo

Arintero

Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, pa-je del rey más que-  
ri-do, ¿si fue- ras ri-co en ha- cien-da co-mo e- res ga-lán pu-  
li-do!

ManzLE, nº 691

### 10. La dama de Arintero

Santa Colomba de Curueño

Man-da-ra\_e-char los pre-go- nes, lo\_o-ye-ra\_el con- de ma-  
yor, ya se fue- ra pa- ra ca- sa ra-bian-do co-mo\_un le- ón.

ManzLE, nº 706

### 11. Gerineldo

Pedregal

Ge-ri-nel- do, Ge-ri-nel- do, pa- je del rey tan que-  
ri-do, ¿no vi- nie- ras u- na no- che, Ge-ri- nel-do\_aes- tar con-  
mi- go?

ManzLE, nº 648

### 12. Tamar

Lugeros

El rey mo- ro tie- ne\_un hi- jo más her- mo- so que la  
pla- ta y\_a\_la\_e- dad de quin- ce a- ños se\_e- na-  
mo- ró de su her- ma- na.

ManzLE, nº 734

### 13. La hermana cautiva

*♩ = 108* Valdeteja

Ma- ña- ni- tas, ma- ña- ni- tas, ma- ña-  
ni- tas de pri- mor, han con- quis- ta- do los  
mo- ros a\_u- ra más ru- bia que el sol.

ManzLE, nº 680

### 14. Las señas del esposo

*Allegretto* Grisuela

Es- tan- do me yo pei- nan- do a la som- bra de un lau-  
rel vi ve- nir un ca- ba- lle- ro;  
me qui- so lle- var con él y yo le di- je: no pue- do.

ManzLE, nº 698

### 15. La doncella guerrera

*♩ = 96* Villanueva de Pontedo

Un se- vi- lla- no en Se- vi- lla sie- te hi- jas le dio  
Dios sie- te hi- jas le dio Dios,  
la ma- la suer- te que tu- vo, que nin- gu- na fue va- rón, que nin-  
gu- na fue va- rón.

ManzLE, nº 709c

### 16. La Condesita

*Andante* Garfin

Se ha de- cla- ra- do u- na gue- rra en- tre Es-  
pa- ña y Por- tu gal y a Ge- ri- nel- do lo  
nom- bran de ca- pi- tán ge- ne- ral.

ManzLE, nº 666

### 17. Santa Elena

$\text{♩} = 108$  Senra

En ca- sa del rey mi pa- dre un trai- dor pi- dió po-  
sa- da; de tres hi- jas que te- ní- a  
le pi- dió la más sa- la- da.

ManzLE, nº 725

Detailed description: This block contains the musical score for 'Santa Elena'. It features three staves of music in a 3/4 time signature with a tempo of 108 beats per minute. The key signature has two flats. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece is attributed to Senra and is numbered 725 in the ManzLE collection.

### 18. Gerineldo + La Condesita

$\text{♩} = 112$  Torrecilla

Ge- ri- nel- do, Ge- ri- nel- do, pa- je del rey más que-  
ri- do, ¡quién pu- die- ra, Ge- ri- nel- do, u- na  
no- che es- tar con- ti- go!

ManzLE, nº 663

Detailed description: This block contains the musical score for 'Gerineldo + La Condesita'. It features three staves of music in a 3/4 time signature with a tempo of 112 beats per minute. The key signature has three sharps. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece is attributed to Torrecilla and is numbered 663 in the ManzLE collection.

### 19. La hermana despiadada.

$\text{♩} = 152$  San Clemente de Valdueza

Por a- que- llos cam- pos ver- des se pa- se\_ a\_ ba\_ I\_ sa\_ be-  
li- na, un ni- ño lle- va\_ en el bra- zo y\_ o\_ tro  
por la ma- no i- ba.

ManzLE, nº 781

Detailed description: This block contains the musical score for 'La hermana despiadada'. It features three staves of music in a 3/4 time signature with a tempo of 152 beats per minute. The key signature has one sharp. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece is attributed to San Clemente de Valdueza and is numbered 781 in the ManzLE collection.

### 20. Gerineldo + La Condesita.

$\text{♩} = 63$  Santiago de las Villas

Mes de ma- yo, mes de ma- yo, cuan- do  
las fuer- tes ca- lo- res, cuan- do los to- ri- tos  
bra- vos, los ca- ba- llos co- rre- do- res.

ManzLE, nº 658

Detailed description: This block contains the musical score for 'Gerineldo + La Condesita'. It features three staves of music in a 3/4 time signature with a tempo of 63 beats per minute. The key signature has one sharp. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece is attributed to Santiago de las Villas and is numbered 658 in the ManzLE collection.

### 21. Gerineldo + La Condesita

$\text{♩} = 88$  Morriondo

Ge- ri- nel- do, Ge- ri- nel- do, pa- je del rey tan que-  
 ri- do: si fue- ras ri- co\_ en ha- cien- da co- mo\_ e- res ga- lán pu-  
 li- do, yo te\_ en- tre- ga- ría las lla- ves de mi  
 cuer- po

ManzLE, nº 661

### 22. Tamar

$\text{♩} = 100$  Villaviciosa de la Ribera

El rey mo- ro tie- ne\_ un hi- jo más her-  
 mo- so que\_ u- na pla- ya que\_ aún no te- ní- a quin-  
 ce\_ a- ños, que\_ aún no te- ní- a quin- ce\_ a- ños, se\_ e- na-  
 mó- ró de su\_ her- ma- na.

ManzLE, nº 733

### 23. Gerineldo

$\text{♩} = 100$  Villaviciosa de la Ribera

El rey mo- ro tie- ne\_ un hi- jo más her-  
 mo- so que\_ u- na pla- ya que\_ aún no te- ní- a quin-  
 ce\_ a- ños, que\_ aún no te- ní- a quin- ce\_ a- ños, se\_ e- na-  
 mó- ró de su\_ her- ma- na.

ManzLE, nº 733

### 24. Casada de lejos tierras

$\text{♩} = 96$  Lugán

(ten.) U- na jo- ven- ci- ta de le- ja- nas  
 tie- rras con la\_ es- co- ba ba- rre, con los o- jos rie- ga, con la bo- ca  
 di- ce: quién fue- ra sol- te- ra!

ManzLE, nº 689



25. El testamento del serranito:

*♩* = 76 Piornedo

Por a- que- llos cam- pos ver- des un se-  
rra- ni- to ve- ni- á con las an- sias de la  
muer- te, que ca- mi- nar no po- dí- a.

ManzLE, n° 769

26. La mala suegra:

*♩* = 112 Andarraso

Nar- bo- la se an- da pa sean- do, la zan- ga- ri- M.  
por su pa- la- cio re- al, se- re- ni- ta y an- dar.

ManzLE, n° 694

27. La muerte del Maestro de Santiago:

*♩* = 76 San Martín del Agostedo

Hoy el dí- a de los Re- yes, es un  
día- a muy nom- bra- do, bue- nos Reis: to' Jas  
da- mas y don- ce- llas ya re- ci- ben 'la- gui-  
nal- do, bue- nos Reis.

ManzLE, n° 759

28. Las señas del esposo

*♩* = 66 Ceruleda

Es- tán- do yo a la mi puer- ta, ¿qué se me da a  
mí? bor- dan- do pa- ños de se- da, que no me da  
pe- ña.

ManzLE, n° 700

### 29. Delgadina

$\text{♩} = 108$  Bouzas

Del-ga-di-na, Del-ga-di-na, que vi-va el hu-mor, Tú has de ser mi\_e-na-mo-ra-da, que vi-va la ga-la, No lo quie-ra el Dios del cie-lo, que vi-va el hu-mor, ni la Vir-gen so-be-ra-na, que vi-va la ga-la.

ManzLE, nº 746

### 30. Moza rebelde que abandona el hogar

$\text{♩} = 66$  San Román de los Caballeros

U-na mo-ci-qui-na de quin-ce\_a vein-te\_a años, no pue-den con e-lla ni pa-dres ni her-ma nos: su ma-dre la ri-ñe y e-lla le con-tes-ta: "Me voy a ser- vir, és-ta es la res- pues- ta". Un dí-a la sa-có al mue-lle por ver si la ca-me-la-ba la ca-me-la-ra\_e-lla\_a él el di-ne-ro que lle-va-ba.

D. C. ManzLE, nº 841

### 31. Conde Claros

$\text{♩} = 126$  Llamazares

La gen- te co- mo es tan ma- la  
Se mi- ran u- nas a o- tras y se  
No se de- ten- ga, se- ñor,  
lue- go em- pe- zó a mur- mu- rar: si se- rí- a Ga- lan-  
vuel- ven a mi- rar y en- ce- rrán- dose en un  
no se de- ten- ga al mor- zar que e- sa ni- ña que a- hí  
zu- ca, si se- rí- si no se- rí-  
cuar- to se ha ves- ti- do de se- glar.  
lle- van la lle- van a con- fe- sar.

ManzLE, nº 739

### 32. La Condesita

$\text{♩} = 96$  ( $\text{♩} = 691$ ) San Martín del Agostedo

Grán- des gue- rras hay ar- ma- das en ra- ya de Por- tu-  
gal, to- dos los con- des y du- ques los lle-  
van a pe- le- ar.

ManzLE, nº 672

### 33. La loba parda.

$\text{♩} = 126$  Murias de Ponjos

Es- tan- do yo en la mi cho- za re- pi- can- do mi ca-  
ya- da, ay, ay, re- pi- can- do mi ca- ya- da.

ManzLE, nº 686

### 34. Don Bueso y la hermana cautiva (hexasilábico)

♩ = 76 San Martín del Agostedo

Ma-dru-ga don Bue-so, ma-ña-ni-ca fri-a en bus-ca de\_a-  
mo-res a la mo-re-ri-a, ha-lió-los la-van-do en la fuen-te  
fri-a.

ManzLE, nº 674

Detailed description: This block contains the musical score for 'Don Bueso y la hermana cautiva'. It features three staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The tempo is marked as quarter note = 76. The title 'San Martín del Agostedo' is written in the top right. The lyrics are written below the notes, with some syllables underlined to indicate syllable boundaries. The source 'ManzLE, nº 674' is noted at the bottom.

### 35. Don Bueso y su hermana (hexasilábico)

Llamazares

La hi-ja del rey la lle-van cau-ti-va y\_a la rei-na  
mo-ra se la\_en-tre-ga-ri-an.

ManzLE, nº 675a

Detailed description: This block contains the musical score for 'Don Bueso y su hermana'. It features two staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The title 'Llamazares' is written in the top right. The lyrics are written below the notes, with some syllables underlined. The source 'ManzLE, nº 675a' is noted at the bottom.

### 36. El raptor pordiosero

Fresno

A la puer-ta de\_aí-re li-mos-na pe-dí-a;  
pá-té-lo la ma-dre, bá-jo-lo la hi-ja.

CorS, IV, nº 243

Detailed description: This block contains the musical score for 'El raptor pordiosero'. It features two staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The title 'Fresno' is written in the top right. The lyrics are written below the notes, with some syllables underlined. The source 'CorS, IV, nº 243' is noted at the bottom.

### 37. La devota del Rosario

Rocamundo

Za-ga-la que por el mon-te, por el mon-te guar-das  
ca-bras, jun-to\_a\_u-na pe-ñi-ta\_os-cu-ra se\_ha sen ta-do\_u-na ma-  
ña-na.

CorS, IV, nº 274

Detailed description: This block contains the musical score for 'La devota del Rosario'. It features three staves of music in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The title 'Rocamundo' is written in the top right. The lyrics are written below the notes, with some syllables underlined. The source 'CorS, IV, nº 274' is noted at the bottom.



### 38. La muerte ocultada

Fresno

A ca-zar a ca-zar i- ba el In- fan- te don Gar- cí- a, a ca-zar a ca-zar i- ba por u- nas cues- tas a- ri- ba y en el me- dio del ca- mi- no pa- ra ca- sa se vol- ví- a.

CorS, IV, nº 242

### 39. Delgadina

Corporales

Del- ga- di- na, Del- ga- di- na, tú has de ser mi e- na mo- ra- da. No lo quie- ra el Rey del cie- lo ni la Vir- gen so- be- ra- na.

ManzLE, nº 745

### 40. Delgadina

Madrid

Un rey te- ní- a tres hi- jas más her- mo- sas que la pla- ta y la más chi- qui- rri- ti- ta Del- ga- di- na se lla- ma- ba.

GMatMA, nº 116

### 41. Gerineldo

La Acebeda

Ge- ri- nel- do, Ge- ri- nel- do, Ge- ri- nel- di- to po- lí- do, ¡cuán- tas da- mas y don- ce- llas qui- sie- ran dor- mir con- ti- go!

GMatMA, nº 103

#### 42. La penitencia del rey don Rodrigo

Castro de Rey (Lugo)

Por el val de las es- ta- cas va Ro- dri- go al  
me- dio dí- a, re- lu- cien- tes van sus ar- mas co- mo el  
sol del me- dio dí- a.

TorBalGA, nº 662

#### 43. La esposa de don García

Val de San Lorenzo

Ne- sos mon- tes de a- llí a- ri- ba ca- mi- na- ba don Gar-  
cí- a en bus- ca de la su\_ es- po- sa: tres dí\_ as va que no la  
ví- a.

ManzLE, nº 761

#### 44. El conde preso

Bacalla (Lugo)

Pre- so lle- va- ban al Con- de, al Con- de  
Mi- guel del Pra- do. No lo lle- van por la- drón  
ni por co- sa que\_ haro- ba- do.

TorBalGA, nº 644

#### 45. Delgadina

Fonsagrada (Lugo)

El rey te\_ u- a tres hi- jas, mas vi- da  
me\_ a, to- das tres co- mo la pla- ta. vi- da del  
al\_ má u- na se\_ lla\_ ma\_ ba...

TorBalGA, nº 639

#### 46. La mala suegra

Curueña

Nar- bo- la se\_an- da pa- se\_an- do por su  
ba- ri- do por- tal; do- lo- res le dan de  
par- to que la ha- cen ro- di- lia- re.

ManzLE, nº 690

#### 47. Gerineldo

Sosas de Laciara

♩ = 84

Ma- ña- ni- tas de San Juan, ma- dru- ga- ba Ge- ri-  
nel- do a dar a- gua a los ca- ba- llos a las  
o- ri- llas del E- bro.

ManzLE, nº 637

#### 48. Gerineldo

Casar de Cáceres

Andante

Ma- ña- ni- ta, ma- ña- ni- ta, ma- ña- ni-  
ta de San Juan Ya la del ga- vi- lán y el  
ga- lán, ya la del ga- vi- lán.

MatCPC, nº 26

#### 49. Conde Claros

Pedregal

♩ = 120 (declamando)

Ha- ce tres dí- as que ten- go u- na ni- ña en mi man-  
dar- si su pa- dre lo su- pie- ra, la man-  
da- ri- a ma- tar.

ManzLE, nº 738

### 50. El arriero

♩ = 82

963

Ca-mi-ni-to de la Man-cha ca-mi-na-ba un a-rrie-ro,  
e-ro, buen za-pa-to, bue-na me-dia,  
buen bol-si-llo de di-ne-ro.

ManzLE, nº 771a

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'El arriero'. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 82. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure number of 963. The piece ends with a double bar line.

### 51. Don Bueso y la hermana cautiva

♩ = 100

La Acisa de las Arrimadas

Ca-mi-na don Bue-so, ma-ña-ni-ta frí-a, a  
bus-car a-mo-res a la mo-re-ri-a.

ManzLE, nº 676a

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Don Bueso y la hermana cautiva'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

### 52. La loba parda

♩ = 88

Morrión

Es-tan-do yo de pas-tor pin-tan-  
do la mi ca-ya-da, vi ve-nir sie-te lo-  
bi-tos por u-na lin-da ca-ña-da.

ManzLE, nº 683

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'La loba parda'. It consists of three staves of music in a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 88. The key signature has one sharp (F-sharp). The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

### 53. Conde Claros

Cazadilla de Coria

Pa-se a-ba Gri-sel-lla por sus al-tos co-rre-do-  
res, por sus al-tos co-rre-do-res.

ManzLE, nº 15

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Conde Claros'. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F-sharp). The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.



### 54. La condesita

Andante mosso Llombera

Re- ti- re- se- la con- de- sa, re- ti- re- se pa- ra\_a-  
llá, que pa- ra pe- dir li- mos- na se pi-  
de des- de\_el por tal.

ManzLE, nº 671

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La condesita'. It is written in 3/4 time with a tempo marking of 'Andante mosso'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line with lyrics, and the third staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'Re- ti- re- se- la con- de- sa, re- ti- re- se pa- ra\_a- llá, que pa- ra pe- dir li- mos- na se pi- de des- de\_el por tal.'

### 55. Las señas del esposo

$\text{♩} = 132$  Sosas de Láciana

Es- tan- do la Ca- ta- li- na sen- ta- di- ta\_en el lau-  
rel, con los pies a la fres- cu- ra y vien- do\_el a- gua co-  
rer.

ManzLE, nº 701a

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Las señas del esposo'. It is written in 9/8 time with a tempo marking of '♩ = 132'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line with lyrics, and the third staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'Es- tan- do la Ca- ta- li- na sen- ta- di- ta\_en el lau- rel, con los pies a la fres- cu- ra y vien- do\_el a- gua co- rer.'

### 56. Santa Elena

$\text{♩} = 104$  Corporales

En ca- sa del rey mi pa- dre un trai- dor pi- dió po-  
sa- da: mi pa- dre, co- mo\_e- ra no- ble, al mo-  
men- to se la da- ba.

ManzLE, nº 722

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Santa Elena'. It is written in 7/8 time with a tempo marking of '♩ = 104'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line with lyrics, and the third staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'En ca- sa del rey mi pa- dre un trai- dor pi- dió po- sa- da: mi pa- dre, co- mo\_e- ra no- ble, al mo- men- to se la da- ba.'

### 57. La Gallarda

$\text{♩} = 92$  Morriondo

Es- tan- do la Ga- llar- di- na en su- ven- ta- na flo-  
ri- da, pei- nan- do su ru- bio pe- (lo) lo,  
que de o- ro pa- re- cí- a.

ManzLE, nº 714a

Detailed description: This is a musical score for the piece 'La Gallarda'. It is written in 3/8 time with a tempo marking of '♩ = 92'. The key signature has one sharp (F-sharp). The score consists of three staves of music. The first two staves contain the vocal line with lyrics, and the third staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'Es- tan- do la Ga- llar- di- na en su- ven- ta- na flo- ri- da, pei- nan- do su ru- bio pe- (lo) lo, que de o- ro pa- re- cí- a.'

### 58. La bastarda y el segador

Andante mosso Arroyo de la Luz

El mar-qués de In-ga- la te- rra tie- ne\_u- na hi-  
ja bas- tar- da, la quie- re me- ter a mon- ja  
y\_e lla quie- re ser ca- sa- da y pón, pa- bi- lón  
pa- bi- lón, pa- bi- lón pa- bi- li- lla y pón pa- bi- lón.

GMatCPC, nº 43

### 59. Bernal francés

Andante mosso Arroyo de la Luz

¿Quién a mi puer- ta es- tas ho- ras? la- rín la-  
re- ro yo no me le- van- toa\_a- brir. la- rán la-  
rín yo no me le- van- toa\_a- brir. La- rán la- rín.

GMatCPC, nº 22

### 60. El novio que mató a su novia

♩ = 84 Nocedo de Curueño

Pon- gan al- go de\_a- ten- ción a lo que voy  
a\_ex- pli- car: lo que le pasó a\_u- na jo- ven, lo que  
le pasó a\_u- na jo- ven por sa- ber muy bien bai- lar.

ManzLE, nº 799b

### 61. Los dos mártires de amor

$\text{♩} = 80$  Predegal

En las tie-rras gra-na-di-nas un ma-tri-monio ha-bi-  
ta-ba, due-ño de mu-chas ha-cien-das, se-gún la le-tra de-  
cla-ra. Es-tos te-nían u-na hi-ja que Flo-ren-ti-na se  
lla-ma, que sa-cri-fi-có su vi-da por un hom-bre que\_e-lla\_a-  
ma-ba.

ManzLE, nº 803b

### 62. Agustinita y Redondo

$\text{♩} = 52$  Valdorria

Faus-ti-ni-ta te-nía un no-vio que Re-don-do se lla-  
ma-ba: sus pa-dres no\_e-ran gus-to-sos, y la  
ni-ña ca-yó ma-la.

ManzLE, nº 806a

### 63. Padre herido grave que reconoce al hijo soldado

$\text{♩} = 52$  San Feliz de las Lavanderas

Es-tan do en la pla-ya un dí-a con ham-bre y con mu-cha  
sed, vi-nie-ron do-ce-ar-ti-lle-ros por  
a-gua pa-ra be-ber.

ManzLE, nº 837a

### 64. El hermano incestuoso y criminal

$\text{♩} = 84$  Cain

En San-ta\_Eu-la-lia ha-bía u-na jo-ven blan-ca y her-  
mo-sa co-mo un jaz-mín y\_a-que-lla jo-ven se man-te-  
ní-a co-sien-do ro-pa pa-ra Ma-drid.

ManzLE, nº 842a

65. Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión

Villanueva de Ponteado

♩ = 116

U-na\_en can-ta-do-ra jo-ven man-te-ní-a re-la ción con un  
 mo-zo pos-ti-ne-ro que\_a-do-ra-ba con pa-sión. Al con-se-  
 guir sus a-mo-res y\_al ver que\_en cin-ta que-dó, tra-ta-ron  
 de ca-sa-mien-to, pe-ro\_el in-fa-me a-quel hu-yó.  
 E-lla a-sí de-cla-a: ¡Qué tris-  
 te por-ve-nir! ¡Qué di-rá de mí la  
 gen-te? Yo de ver-güen-za voy a mo-rir.

ManzLE, nº 816a

66. El Corregidor y la Molinera

Lugán

En cier-to lu-gar de\_Es-pa-ña ha-  
 bía\_un mo-li-ne-ro\_hon-ra-do que ga-na-ba su sus-  
 ten-to en un mo-li-no\_a-rren-da-do; y\_e-ra ca-  
 sa-do con u-na mo-za co-mo\_u-na ro-sa, y\_e-ra tan  
 be-lia, que\_el Co-rre-gi-dor, ma-dre, se pren-dó  
 de\_e-lla. La vi-si-ta-ba, la re-ga-la-ba, la pre-ten-  
 dí-a has-ta que\_un dí-a le de-cla-ró\_el in-  
 ten-to que pre-ten-dí-a. —

ManzLE, nº 797a



### 67. La pobre Elena

♩ = 168 Castrocalbón

1084

E- ran dos jo- ven- ci- tos que se que- rí- an,  
i- ban pa- ra quin- ce\_ a- ños se pre- ten- dí- an:  
e- lla le\_ a- ma- ba, e- lla le\_ a- ma- ba, pe- ro\_ él e- ra\_ un tu-  
nan- te que la\_ en- ga- ña- ba.

ManzLE, nº 851b

Detailed description: This is a musical score for the song 'La pobre Elena'. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 168. The score consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable placement. The piece ends with a double bar line.

### 68. Zagala requebrada

tpo. de vals Llamazares

Es- tan- do con mi re- ba- ño se\_ a- cer- có\_ a mi\_ un se- ño-  
ri- to y\_ ha- cién- do- me mil ha- la- gos es- tas  
pa- la- bras me di- jo. Ay, za- ga- li- ta de  
mi\_ al- ma\_ de\_ a- mo- res muc- ro por ti.  
ven- te con- mi- go\_ a mi ca- sa y se- ré siem- pre fe-  
liz. Ay, za- ga- la, za- ga- la, za- ga- la, en el mon- te  
nun- ca te\_ es- tés des- cui- da- da, por- que\_ es fá- cil de que\_ al- gún cha-  
val te dé\_ un sus- to gran- de que te ha- ga llo- rar.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Zagala requebrada'. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'tpo. de vals'. The score consists of eight staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The piece ends with a double bar line.

### 69. La Peregrina

Cerullada

Ca-mi-no de San- tia- go con gran-de ha- la- go mi Pe- re-  
gri- na- la\_ en- con- tré yo y\_ al mi- rar su be- lle- za con gran pres-  
te- za mi Pe- re- gri- na se\_ hi- zo\_ al a- mor. \_\_\_\_\_

ManzLE, nº 798b

### 70. Adelaida

Santa Marta de Tera

♩ = 112

¿Dón- de vas, dón- de vas, A- de- lai- da, dón- de  
vas, dón- de vas por a- hí? voy en bus- ca de mi\_ a- man- te\_ En-  
rí- que y\_ u- nas pa- la- bri- tas le voy a de- cir. voy en  
bus- ca de mi\_ a- man- te\_ En- rí- que y\_ u- nas pa- la- bri- tas le voy a de-  
cir. *Fin*

ManzZA, nº 899

### 71. Estás queriendo a otra

Rabanales. Figueruela de Abajo

♩ = 104

En un mo- lí- no que mue- le con mu- cha re- sig- na-  
ción tu que- rer me\_ ha vuel- to lo- ca,  
si de- nun- cia\_ el co- ra- zón que tu\_ es- tas que- rien- do\_ a o- tra,  
sí de- nun- cia\_ el co- ra- zón que tú\_ es- tás que- rien- do\_ a o- tra.

ManzZA, nº 883