

LA MÚSICA DE LOS ROMANCES DE LA GOMERA

MIGUEL MANZANO ALONSO

Catedrático de Etnomusicología
Conservatorio Superior de Salamanca

La ausencia en este Congreso del especialista más cualificado de la música de los romances de La Gomera y de todas las Islas Canarias, Lothar Siemens, me pone en el apuro, señoras y señores congresistas, de buscar alguna aportación que suponga un paso más en el conocimiento de las músicas que sirven de soporte al canto y baile de los romances en esta isla tan singular. He aceptado gustosamente el reto, al venirme propuesto por mi amigo Maximiano Trapero, el otro gran especialista de los textos del romancero canario. Como todo estudioso de los romances sabe, los dos nombres que acabo de citar vienen formando, desde hace veinte años, un tándem completo que se ha ganado un justo prestigio entre los estudiosos del romancero. A diferencia de muchos otros investigadores, estos dos han venido respetando al cien por cien la recomendación de don Ramón Menéndez Pidal, que aconsejaba estudiar, transcribir y analizar a la vez los dos componentes que integran el cauce de transmisión de las historias que el romancero nos cuenta, el texto y la música, para que los documentos básicos que recogemos de la tradición oral no se entreguen mutilados de cualquiera de sus dos elementos.

Voy, pues, al grano sin más preámbulos, que el tiempo es corto y hay todavía mucho que decir sobre el *tajaraste* y sobre la *meda*.

***La meda*, una forma musical singular en el canto de los romances**

Lo primero que salta a la vista, como ya viene haciendo notar Lothar Siemens desde el primer tomo del *Romancero de Gran Canaria*, que a la vez fue el primer estudio hecho en colaboración con M. Trapero, en el año 1982, es la presencia en las Islas Canarias de una forma muy singular de interpretación de los romances. Consiste ésta en cantar el texto de los diferentes temas y versiones del romancero de tradición oral con una misma melodía. El mismo invento musical, el mismo tipo melódico, o mejor, arquetipo, en este caso, sirve a todos los cantores para entonar todos los romances del repertorio que cada uno de ellos conoce. Esta fórmula melódica

única, se denomina *meda* o *meida* en las islas de El Hierro y La Palma. En esta isla de La Gomera no aparece tal denominación, pero sí idéntica práctica de cantar los romances al son de la misma melodía, que además sirve para prestar soporte musical, rítmico y melódico, al *tajaraste* o *baile del tambor*, principal y más característica práctica musical tradicional en esta isla.

La música de *la meda* ha sido repetidamente recogida en las recopilaciones de Maximiano Trapero, y ha sido transcrita y estudiada por Lothar Siemens en los romanceros de la Isla del Hierro (1985), de La Gomera (1987, 1ª edición), y de Fuerteventura (1991). De la existencia de *la meda* como forma, viva o desaparecida, de cantar el romancero en otras islas, hay noticias de que se practicó en Gran Canaria, y hay transcripciones de textos y estudios sobre los romances de La Palma, pero no transcripciones musicales. De una lectura comparativa de los tres repertorios citados se desprende, como hace notar también Lothar Siemens, que en la tradición de Gran Canaria el canto del romancero se presenta con una gran variedad de tipos y estilos, comparable a la de la Península. Mientras que en el de las tres islas occidentales citadas, el canto de los romances con melodías diferentes de *la meda* es excepcional, y casi relegado al repertorio infantil. Más adelante me referiré a este aspecto, digno de ser comentado.¹

Rasgos musicales de *la meda*

Los rasgos musicales del arquetipo musical denominado *meda* los traza Siemens con toda claridad, y son claramente perceptibles en las transcripciones, dispuestas en columna para facilitar la lectura comparativa. Estos rasgos son:

- sentido descendente de la melodía
- ámbito básico que abarca las cinco notas superiores al sonido básico, ampliado a ocho sonidos, excepcionalmente a nueve, en la parte del solista hasta cinco notas
- melodía de naturaleza modal, determinada por la sonoridad menor del VII grado del sistema, y por la inestabilidad del grado III
- canto del solista que incluye variantes e inflexiones incidentales sobre el tipo melódico básico
- estructura de frase que corresponde a la amplitud de dísticos de dos versos octosilábicos

- estructura responsorial, en la que comienza un solista proponiendo al coro de circunstantes un “responder”, es decir otro dístico de dos octosílabos que se va intercalando con la parte narrativa cantada por el solista

A estos rasgos hay que añadir algunos otros que afectan a la estructura rítmica, como son el ritmo ternario básico del canto, la reiteración del aire o *tempo*, alrededor de un segundo para cada grupo ternario, la agrupación de los tiempos ternarios en bloques binarios en el acompañamiento del tambor y las chácaras, y la aparición de tramos en los que la dicción del texto *quasi parlato* introduce irregularidades de valores que siempre se solucionan con la coincidencia del último acento del dístico en tiempo fuerte del compás.

En el caso concreto que nos ocupa, el romancero de La Gomera, hay que añadir un dato importantísimo: que esta forma de interpretación de los romances sirve de cauce rítmico al *tajaraste* o *baile del tambor*, que es sin duda la manifestación folklórica más característica de la isla, sobre la que oiremos hablar insistentemente a lo largo de estos días.

Como se echa de ver, estamos ante un comportamiento muy singular de canto de los romances, que presenta claros signos de arcaísmo. Se trata, pues, de una supervivencia. Y como es un dato evidente que el romancero ha transmigrado desde la Península hasta el Archipiélago Canario, se abre un abanico de interrogantes acerca de la relación entre las músicas del romancero peninsular y esta forma tan especial y única de canto que es *la meda*.

A estos interrogantes me propongo ir dando respuesta, dentro de lo posible, a lo largo de mi intervención.

La meda: una fórmula musical de estilo narrativo severo

El primero de ellos se puede formular preguntándonos se esta forma de cantar los romances aparece también en la tradición peninsular. Para responder a ella, el camino más corto es comparar los repertorios y excluir los estilos que no presenten semejanza. De los cuatro estilos melódicos que aparecen en el romancero de la Península, que he dejado clasificados y tipificados en el estudio introductorio al volumen II de mi *Cancionero Leonés*, a saber, el estilo *narrativo severo*, el estilo *narrativo melódico*, el *narrativo lírico*, y el estilo de *tonadilla vulgar*, es evidente que es el primero de ellos el que corresponde a la fórmula musical de *la meda*. En la obra que citamos definíamos así los rasgos de este estilo:

“Denominamos estilo narrativo severo al que aparece en algunos romances cuya fórmula melódica es poco más que un mero soporte para una recitación musicalizada

del texto narrativo. Reducidas al mínimo, estas fórmulas son como canturreos que nacen de una dicción ritmada del texto, dotadas de las sonoridades mínimas para 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, de la que no se dejan contagiar, como incontaminadas por las situaciones anímicas de los personajes que protagonizan las historias. [...] El estilo que denominamos protomelódico está configurado por ámbitos en general reducidos, que a veces no superan tres o cuatro notas, 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 austera definida por rasgos sobrios.”²

La escucha o la lectura atenta de estas fórmulas, que aparecen con cierta frecuencia en el repertorio de melodías de romances transcritas en las recopilaciones, revela que estamos ante una veta de cultura musical anterior a la etapa más creativa de la invención musical aplicada a los cantos narrativos, que indudablemente es posterior en el proceso evolutivo de las músicas del romancero. La estructura melódica basada en una frase musical compuesta por un dístico de octosílabos cantado de un solo impulso confirma la afirmación de Menéndez Pidal cuando precisaba que la mensura del viejo romancero no es el octosílabo simple, ni la cuarteta octosilábica estrófica, sino el hexadecasílabo monorrítmico asonante. 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 romancero español comenzó a entonar sus cantos entre los orígenes del idioma,; en el siglo XII ya se oían 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.”³

Es, pues, indudable que estamos ante una forma antiquísima de cantar los romances, que con muchísima probabilidad llegó a estas islas occidentales con los primeros grupos españoles que las poblaron. Pero esta suposición nos obliga a precisar mucho más los términos en que podemos formularla en términos más verosímiles.

La meda: semejanzas y diferencias con el repertorio peninsular

Para seguir avanzando, nos formulamos la pregunta siguiente, que ya asoma a la mente del que indaga. Se trata de saber si dentro del repertorio de protomelodías de estilo narrativo severo, bastante significativo en el conjunto de las músicas del romancero peninsular, aparecen ejemplos que

presenten rasgos similares a los de *la meda*. La respuesta en este caso es negativa. Como preparación a esta conferencia he vuelto a hacer una lectura detenida y comparativa de las transcripciones de músicas de romances, en el que he encontrado alrededor de 200 melodías que se pueden adscribir al estilo narrativo severo al que pertenece la meda. El resultado de esta lectura se puede resumir en estos puntos, que formulo en forma esquemática:

A) A diferencia de *la meda*, cuyo ámbito melódico es más bien amplio, pues suele superar una serie de cinco y en muchos casos cubre la octava, el repertorio peninsular tiende más bien hacia los ámbitos estrechos. Los casos más notables de lo que podríamos llamar austeridad melódica son algunos romances cuyo ámbito se reduce a tres sonidos, y en un caso extremo a dos.

B) El repertorio peninsular de protomelodías es muy variado en sonoridades, e incluye la aparición de prácticamente todos los sistemas melódicos, incluso los modos de *si* y *re*, tan escasos en la música tradicional. Este hecho demuestra que la creatividad de los inventores de melodías de los romances ha funcionado con mucha frecuencia, de modo que en la mayoría de los casos, a diferencia de *la meda*, no se trata de variantes de un mismo tipo, sino de tipos melódicos diferentes que muy poco o nada tienen que ver entre sí.⁴

Las variantes melódicas de los protomelodías del repertorio peninsular, en los pocos casos en que aparecen, presentan un comportamiento melódico y una línea evolutiva semejante a la que se produce en los demás géneros del repertorio. El paso de un sistema a otro diferente suele producirse por la inestabilidad del grado segundo, o del segundo y tercero a la vez, lo cual genera una línea evolutiva que va de los sistemas modales a los tonales, y de la sonoridad mayor a la menor. Las variantes melódicas de *la meda* se comportan en una forma diferente, ya que los sonidos más inestables son el tercero y el séptimo, y muy raramente el segundo grado. De hecho, Siemens *sólo transcribe un caso*. Volveré después sobre este punto, para tratar de encontrar una explicación a esta diferencia.

Sin embargo, se percibe a veces en *la meda* un comportamiento que es muy sugerente: una especie de tendencia al final de las melodías pentafónicas, o a la disposición de los incisos en terrazas, como si se tratara de la supervivencia de un instinto melódico arcaico, que evita los semitonos. Sin que sea más que un apunte, piensa uno en seguida en cierta reminiscencia de un eco centroafricano.

En el aspecto rítmico la diferencia es todavía más acusada. A diferencia de *la meda*, en la que se percibe una especie de fijación, como si se tratase de un modelo estabilizado, no me atrevo a decir anquilosado, dada la vivacidad que presenta su interpretación en el *tajaraste*, el repertorio peninsular presenta una variedad muy grande de ritmos diferentes, y de plantillas rítmicas deferentes de muchos de ellos. Los casos más extremos, a la vez que originales, son aquellos que podemos denominar *polirritmos sucesivos de alternancia regular*, es decir, agrupaciones combinadas de bloques binarios y ternarios que se repiten cíclicamente, para cada dístico de octosílabos.

Volveré después sobre este punto, comentando las transcripciones de dos romances que he realizado expresamente para esta ocasión, en un intento de aclarar algunos aspectos que me ofrecen dudas.

Las diferencias entre este estilo casi declamatorio de las melodías de los romances peninsulares y el carácter marcadamente rítmico de la *meda* como soporte musical del baile del *tajaraste* son consecuencia, con mucha probabilidad, de este carácter funcional. Comparando las variantes de *la meda* recogidas en La Gomera con las de la isla de Fuerteventura, se percibe en éstas últimas una forma un poco más cercana a la declamación, aunque ritmada también, y en valores que se agrupan en forma binaria (en compás $\frac{3}{4}$), en lugar de ternaria (el $\frac{3}{8}$ de La Gomera).

En cuanto a la estructura responsorial de *la meda*, en la que se intercalan continuamente el canto del solista y el *responder* de los circunstantes, hay que decir que esta forma de interpretación es casi desconocida en el repertorio peninsular. Es cierto que son bastante frecuentes los romances con *muletilla*, en los que cada verso o cada dístico va seguido de una breve frase, a modo de remate. Pero se trata casi siempre de una prolongación de la melodía entonada por el propio cantor del romance, no de una respuesta de los circunstantes. La *muletilla*, más que elemento de participación colectiva, se revela en estos romances como un recurso para alargar la frase melódica, o como una prolongación de tiempo que permite a la memoria recordar el siguiente verso.

Pero también, aunque escasos, aparecen en el repertorio peninsular algunos cantos de romance con un remate en forma de dístico, que muy bien puede ser coreado por los circunstantes. En este caso, la semejanza con la estructura de *la meda* es evidente, sin que podamos establecer una relación de origen entre los dos casos.

Arquetipos con variantes en la Península: diferencias y semejanzas con *la meda*

Damos otro paso más en nuestra indagación, y nos hacemos ahora la siguiente pregunta: a pesar de las evidentes diferencias entre el repertorio peninsular, en el que la existencia de diferentes melodías de estilo narrativo severo es el hecho más repetido, ¿aparecen también algunos casos de romances variados cantados con un mismo tipo melódico en variantes? La respuesta es en este caso afirmativa, pero muy restrictiva.

En primer lugar, porque es muy escasa. Una lectura del repertorio de melodías de romances transcritas, que he realizado para preparar este tema, me ha dado un resultado muy corto en ejemplos. Tan sólo he encontrado dos melodías en los repertorios gallegos en las que aparece cierta semejanza con *la meda*.⁵ Pero el número de variantes es abrumadoramente más corto, pues se reduce a 18 ejemplos en un caso, y a 19 en otro. En ambos casos se trata de arquetipos que se aplican preferentemente a un romance, el primero a *La bastarda y el segador*, y el segundo a *Gerineldo*, y transmigran a otros textos y otras funciones diferentes, por tratarse de arquetipos muy fijados en la memoria colectiva.

Además de estos dos casos bastante notorios, aparecen en los repertorios de cantos narrativos unas cuantas melodías que se aplican indistintamente a varios textos, siempre a un número más bien corto. Pero se trata más bien de melodías-comodín, de las que los cantores echan mano cuando no recuerdan la que les corresponde en el uso común. Dejo puntos suspensivos en esta consideración, que Emilio Rey nos va a aclarar después.

Un arquetipo con semejanzas muy notables con *la meda*

Termino este ejercicio comparativo con un dato que tiene interés. En uno de los rastreos que hice para tratar de situar *la meda* en su contexto musical encontré una melodía que tiene una sonoridad muy parecida, casi idéntica a la de ésta. Hasta el punto que se puede afirmar sin riesgo de error que estamos ante dos bloques de variantes de un mismo tipo o invento melódico. Se trata de un *canto de albada* recogido por M. Arnaudas en tierras de Teruel, que aparece en numerosas variantes a lo largo de las páginas del libro, recogida en diferentes pueblos. La disposición de las variantes en columna permite comprobar el parentesco entre todas ellas, así como los cambios de sonoridad y de sistemas melódicos que introducen las variantes del canto. Para que se pueda establecer la comparación entre la *albada* turolense y *la meda*, he transportado la altura una cuarta superior, para hacer-

la coincidir con las transcripciones de Lothar Siemens. Las semejanzas aparecen en varios elementos, como son la sonoridad básica del sistema, con el VII grado formando intervalo menor con el sonido básico; el sentido descendente del decurso melódico, un poco más quebrado en la albada que en la meda, las variaciones interválicas en los grados inestables del sistema, VII, VI y III, y el ritmo ternario básico, que es constante en la meda y predomina en la albada. En cuanto a la estructura, *el responder* está también presente en la albada, con la única diferencia de que el texto que los circunstantes responden es el del último inciso que ha cantado el solista, y va cambiando con cada estrofa.⁶

La indudable semejanza entre estos dos bloques de variantes es innegable. Lo cual no debe inducirnos a sacar conclusiones apresuradas sobre una relación de origen, como si un aragonés hubiese llevado *la albada* a Gomera o, al contrario, un isleño de aquí hubiese cantado un romance con la melodía de la meda en una peregrinación al Pilar. Los caminos por los que las melodías vienen viajando desde hace siglos de memoria en memoria casi siempre son inextrincables, como un laberinto. Pero queda un hecho: los parecidos, los parentescos, son efecto de contactos, porque las músicas no llueven de los cielos por inspiración, sino que se propagan por la vía normal.

Resumiendo lo que hasta ahora llevamos visto, podemos afirmar que, a pesar de ciertas semejanzas con el repertorio musical del romancero peninsular, *la meda* se nos muestra como un caso único, original, aislado (nunca mejor dicho que en esta tierra), entre las diversas formas de canto del romancero hispánico. Podemos afirmar sin mucho riesgo de error que en el canto de *la meda* se dan una serie de comportamientos musicales originales, únicos, singulares, sin contexto en el repertorio de músicas romancísticas.

Polirritmos sucesivos y simultáneos en la interpretación de *la meda*

Precisamente sobre una de estas singularidades de *la meda* quiero detenerme un poco más, porque Lothar Siemens la toca sólo de pasada. Me refiero a la variedad de ritmos superpuestos que se perciben al escuchar el canto y la percusión que lo acompaña. Para ello me he servido de dos grabaciones de campo efectuadas por Maximiano Trapero en las que grupos de intérpretes de Chipude y de Las Rosas, con la formación de siempre, solista, circunstantes que cantan el responder, y grupo de percusión, formado por el tambor, las chácaras grandes y otras chácaras más pequeñas, como

parece deducirse de la grabación, cantan los romances *El Cid pide parias al moro* y *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*. Vamos a comenzar por escuchar el comienzo de la grabación del primero, para que los sonidos ayuden a comprender lo que quiero hacerles observar, a partir de la lectura de la transcripción.

En primer lugar hay que advertir que el ritmo básico es el ternario, como es evidente. Pero hay que observar en seguida que, como es habitual, los ritmos ternarios casi nunca aparecen aislados reiterativamente, sino que se suelen agrupar en bloques de dos o de tres, formando conjuntos que representamos en compases de 6/8 o de 9/8 respectivamente. Pues bien, en el caso de la melodía, hay una constante irregularidad rítmica, porque, contra costumbre, cada par de versos se enlaza sin reservar un valor largo para el acento del primer verso (explicarlo cantando). La consecuencia es la supresión de un bloque ternario, y la introducción de una agrupación ternaria (9/8) entre agrupaciones binarias (6/8). Precisamente esta irregularidad es una de las originalidades en el canto de la meda, que se aparta así de la plantilla rítmica normal del ritmo 6/8 tan frecuente en el repertorio peninsular.

Y ya que me estoy refiriendo al canto, indico otro dato importante: *la fuerte sensación de anisorritmia* que produce en el oyente la acentuación musical de las sílabas átonas (explicarlo cantando). En este aspecto la meda se integra completamente en el estilo de la música popular de la Península, ya que esta anisorritmia está presente en todos los géneros del repertorio, hasta el punto de llegar a ser en algunos, como el baile charro o agudillo, un elemento que forma parte de la estética del género (*Al empezar el baile pido licencia*, contra *Ramón del alma mía*, *Ramón querido*). Con frecuencia se oye comentar a los músicos de oficio que este fenómeno de anisorritmia es una especie de barbarismo, de primitivismo musical, falta de corrección, cuando es todo lo contrario. Así que el modo correcto de transcribir lo que estamos oyendo es el que aparece en la transcripción que les presento. Advertido que debo de haber tomado un ejemplo atípico, porque todos los ejemplos que transcribe Siemens son isorrítmicos, y llevan dos sílabas de anacrusa, en lugar de tres.

Volvamos a la irregularidad a la que me acabo de referir. La introducción de una agrupación impar, el compás de 9/8 que agrupa tres bloques ternarios, tiene que producir necesariamente un descabalgamiento de los ritmos pares, que son la base rítmica en ostinato que producen el tambor y las chácaras grandes.

Pero además, y por si fuera poco, el toque del tambor se percibe en una forma dúplice, de forma que tiene una doble lectura y una doble escri-

tura. Observen cómo ocurre este fenómeno: (escuchar de nuevo). Estamos, como se puede percibir, ante un fenómeno de doble percepción, lo que en el análisis rítmico denominamos *polirritmo simultáneo*, que es tanto como decir que estamos oyendo a la vez dos ritmos que se superponen en nuestro sentido de percepción.

En cuanto a las chácaras pequeñas, hay que anotar que producen reiterativamente una plantilla rítmica en la que se suceden seis ritmos simples de 3/8, otros tres dobles, en 6/8, y otros dos de nuevo simples, que enlazan el final con el comienzo. El cambio a los ritmos compuestos aparece siempre en el mismo pasaje, en el compás final del solista, que queda así enlazado rítmicamente con el comienzo del *responder*.

Sonoridad básica y transformaciones en el tipo melódico de *la meda*

Como ya comenté al principio, quizá sea en este aspecto donde aparece la mayor diferencia entre el repertorio peninsular y el canto de la meda. En las transcripciones realizadas por Lothar Siemens queda bien claro que la melodía de la meda se caracteriza por la sonoridad menor del VII grado, que es una muestra de su naturaleza modal. Analicemos las transformaciones que experimenta el sistema analizando comparativamente las transcripciones.

Como es sabido, en todo sistema melódico hay unos sonidos estables, IV, V y I-VIII, y otros inestables, II, III, VI y VII. La tabla de variaciones en las transcripciones de Siemens, es la siguiente:

III grado: es mayor en 8 casos sobre 13 en La Gomera; 13 sobre 18 en Fuerteventura, y 5 sobre 6 en Hierro. En total, mayor en 25 casos sobre un total de 33. El predominio de la sonoridad mayor del III grado es evidente.

VII grado: sólo es mayor (sensible) en un total de 3 casos sobre 33, los tres en Fuerteventura.

VI grado: es mayor en 9 casos en La Gomera, otros 9 en Fuerteventura, y otros 4 en Hierro. Un total de 22 sobre 33.

I grado: siempre mayor, excepto en 2 casos en Fuerteventura, 1 en La Gomera (más los dos que yo he transcrito).

El primer dato que salta a la vista después de esta visión comparativa es que la melodía de la meda es inestable por naturaleza. Y acto seguido hay que afirmar: en esto consiste su mayor originalidad y riqueza. Hay que volver al principio siempre olvidado de que no estamos ante partituras, ante un original creado en una forma y deformado por sucesivos olvidos o errores, sino ante unas músicas que viven en variantes, en una inestabilidad constante en algunos de sus grados.

Vengamos ahora a los hechos sonoros, musicales. Permítaseme expresarme en un lenguaje de análisis musical, que procuraré traducir en seguida en sonidos, al citar cada uno de los sistemas melódicos que aparecen en la meda.

Un VII grado menor y III mayor nos dan una sonoridad de SOL.

Si no aparece el VII se trata de un sistema ambiguo (SOL-DO)

Un VII grado mayor tonaliza el sistema, porque sensibiliza la nota.

Un III menor o inestable un VI grado menor, nos dan un modo de LA (defectivo si no hay VII)

Un III grado menor y VI mayor nos dan una sonoridad de RE

Un I grado y III grado menor nos dan un sistema de MI (sólo un caso, y es inestable, más los dos que yo he transcrito)

Conclusiones

En consecuencia, a partir de los datos de que hoy disponemos, podemos sacar las siguientes conclusiones:

La meda presenta unos rasgos musicales arcaicos, que la entroncan con las fórmulas musicales más antiguas del canto de los romances en la Península Ibérica.

La originalidad de *la meda* le viene de la unicidad de su tipo melódico, que presenta unos rasgos permanentes: sentido descendente, estructura que se adapta al dieciseisilabo, polirritmo sucesivo y simultáneo de la melodía y el acompañamiento, funcionalidad para el baile del *tajaraste* en La Gomera.

La fórmula melódica de *la meda* se presenta en la tradición viva como un tipo melódico sujeto a constantes transformaciones en determinados grados, que le confieren una gran riqueza sonora, ya que dan lugar a la presencia de, al menos cinco de los siete sistemas melódicos.

Muy probablemente, los hechos que han causado esta presencia de *la meda* son su temprana transmigración a las Islas Canarias, y lo que podríamos denominar pervivencia estable, como consecuencia de la lejanía de estas islas, a las que han llegado un menor número de influencias musicales de la Península, y del amor de los habitantes de ellas a sus tradiciones, que mantienen vivas.

Estamos, pues, con *la meda* y *el tajaraste*, ante una supervivencia que es una joya, un bien patrimonial musical, además vivo, a diferencia de buena parte del patrimonio musical peninsular, que ya sólo queda vivo en la memoria de la gente mayor (no en la práctica), aunque recogido en transcripciones musicales y documentos sonoros.

Finalmente, quedan dos elementos musicales de la meda pendientes de aclaración: su sistema melódico originario, y las variedades de acentuación de su plantilla rítmica.

Propuestas

Termino haciendo dos propuestas desde este Congreso, a quien corresponda.

Primera, la transcripción íntegra de las variantes melódicas de *la meda*, para que se pueda aclarar, por comparación y estadística, cuál puede haber sido el tipo musical originario del que se derivan todas ellas.

Segunda, la recopilación sistemática, si no está hecha, del cancionero de las Islas Canarias, y sobre todo el de las occidentales, para que el conocimiento del contexto musical de la meda ayude a aclarar los aspectos todavía pendientes de esta singularísima e interesantísima práctica musical.

¹ Citar los tres o cuatro romanceros

² Citar el Cancionero Leonés

³ La cita de M. Pidal.

⁴ Citar el trabajo mío sobre los romances

⁵ Las variantes de la melodía de *La bastarda y el segador* se encuentran en las siguientes recopilaciones: *Cancioneiro galego* de Dorothe SCHUBARTH, I, vol. I, tomo I, *Oficios e labores*, nn. 14a-f, 15a-c, y vol. III, *Romances tradicionais*, nn. 14^a1, 14^a2, 14^a3; en el Cancionero Gallego, de E. MARTÍNEZ TORNER y J. BAL y GAY, vol. I, n° 619, y en el *Cancionero de folklore musical zamorano*, de Miguel MANZANO, nn. 786, 787, 788, 789 y 791. Las variantes de la melodía de Gerineldo aparecen en D. SCHUBARTH, o. c., vol. III, nn. 4, 5, 10, 14a1, 14a2, 14a3; en M. MANZANO, o. c., n° 774, y en *O romanceiro Português e brasileiro*, de Manuel da COSTA FONTES e Israel J. KATZ, vol. II, nn. I1.1, B4.2, Q1.3, Q1.4, Q1.7, U39.1, U39.2, Q1.3, Q1.4, Q1.7, X3 y X4.

⁶ Citar las grabaciones de las que he transcrito los ejemplos