

MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL EN MADRID

MIGUEL MANZANO

Conferencia en el V Curso de Historia de Madrid 'Arte en Madrid en la Edad Moderna'

Cátedra Campomanes, de la Real Sociedad Económica Matritense

Madrid, marzo de 1993

Desde que la villa de Madrid se convirtió, por voluntad de Felipe II, en residencia de Reyes, comenzó también a ser polo de atracción para músicos de todo oficio, que buscaban en la Corte un modo de ganarse la vida poniendo sus aptitudes al servicio de la Capilla Real. Tanto para la solemnidad y brillantez de los servicios religiosos como para el solaz y pasatiempo en los días de ocio, los monarcas buscaban, encontraban y contrataban a los más renombrados intérpretes y compositores, tanto de España como de otros países de Europa.

No hubiera sido difícil, por consiguiente, tratar el tema de la música en Madrid desde su vertiente culta, y encuadrarlo entre los otros que se han desarrollado a lo largo de este curso, bajo el común epígrafe que da título a estas jornadas, Arte en Madrid en la Edad Moderna. Hechos tan señalados como la residencia y actividad musical de Tomás Luis de Victoria en Madrid durante la última etapa de su vida, como capellán de las Descalzas Reales, desde 1587 hasta 1611; o la publicación del libro Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, en la imprenta madrileña de Francisco Sánchez, en 1578; o la representación de la primera ópera, La selva sin amor, con texto de Lope de Vega, en el Teatro Real, hacia 1630, bastarían para colocar a Madrid en un lugar prominente dentro de la historia de la música de autor, lugar que no ha perdido a lo largo de los cinco últimos siglos.

Pero no he sido requerido para hablar hoy acerca de la música de autor, tan impropia llamada culta. Otros especialistas en este campo de la historia de la música habrían ilustrado a los oyentes con mayor autoridad y erudición que yo, que me dedico a una parcela musical bien diferente, la música popular de tradición oral. De esa música es de la que voy a tratar en esta exposición, a la que he sido gentilmente invitado por quienes se han encargado de la organización de este V Curso de historia de Madrid. Hagamos, pues, un breve recorrido, por el repertorio de esa música popular de tradición oral de Madrid.

1. Aclaraciones previas

Y para comenzar, precisemos un poco los términos que dan título al tema del que vamos a ocuparnos, Música popular de tradición oral en Madrid. Para no entretenerles demasiado en estos conceptos introductorios, me voy a limitar a aclarar que decir música popular de tradición oral equivale a decir folklore o folklore musical, pero con una precisión mucho mayor, ya que folklore es un término muy general que comprende la cultura popular en toda su amplitud, y folklore musical es un término también bastante impreciso, cuyo empleo no deja muy claro el modo de transmisión de la cultura musical popular, que es un elemento esencial de la misma. Además el término folklore tiene ciertas connotaciones que se deben evitar cuando se intenta un acercamiento técnico, científico, al hecho musical objeto de estudio, el repertorio musical popular tradicional. Por consiguiente, ni voy a provocar o alimentar la añoranza, idealizando un pasado bucólico, como se hace a menudo cuando se habla de folklore, ni tampoco voy a caer en el folklorismo que exalta y defiende cierto tipo de música con algunos rasgos tradicionales, como se suele hacer cuando se jalea a folklóricos y folklóricas para que nos aneguen en el mundo de la copla, ese híbrido de popular y culto que hoy se quiere reavivar, principalmente a impulsos del comercio.

En cambio el término música popular de tradición oral deja claros y precisos los conceptos básicos necesarios para entender desde el principio que vamos a tratar de música popular, es decir, de canciones y músicas instrumentales que han adquirido cierta difusión entre la gente, entre ese colectivo que llamamos pueblo, y que nos vamos a referir a las músicas y canciones conservadas, creadas y difundidas por tradición oral, es decir, sobre la base de la memoria como único o principal soporte, sin el recurso de signos musicales escritos y leídos. Evidentemente, estas acotaciones permiten concluir que nos vamos a ocupar preferentemente, casi exclusivamente, de las músicas y canciones que integran el repertorio de los pueblos y aldeas de ámbito rural, ya que son estos núcleos de población los que han mantenido las costumbres, usos y géneros de vida seculares de las que forma parte, como un elemento más, el folklore musical tradicional.

2. La música popular de tradición oral en la provincia de Madrid

Pues bien, refiriéndonos a un territorio como el que hoy integra la Comunidad Autónoma de Madrid, es decir, a la antigua provincia del mismo nombre, la primera duda que asalta a cualquiera que se ponga a reflexionar acerca del tema que nos ocupa es la siguiente: ¿Quedarán rastros de música popular tradicional en las poblaciones rurales de la provincia de Madrid? Duda, por cierto, muy razonable, ya que la influencia de la capital sobre el ámbito geográfico que la circunda podría haber borrado todo rastro de ruralismo, digámoslo así, transformando en un estilo de vida urbano todos los antiguos modos de vivir propios del ámbito rural, incluidas las canciones y músicas.

Esta misma pregunta se formulaba por la década de los años cuarenta el equipo de etnomusicólogos que colaboraban en el departamento de Folklore del recién creado Instituto Español de Musicología¹ En efecto, cuando en dicha Institución se trazó un plan de recogida de documentos de música tradicional española, se enviaron misioneros preferentemente a las provincias y regiones en las que los trabajos de recopilación eran más escasos o inexistentes. Se pretendía con ello llenar las lagunas del mapa folklórico español, a fin de proceder posteriormente a un estudio comparativo integral de la música popular tradicional. Madrid era, y ello no es extraño, una de las provincias del territorio español donde nunca se había llevado a cabo un trabajo de recogida de música popular tradicional. Y para realizar esta tarea fue elegido uno de los mejores especialistas de la época, don Manuel García Matos, recién llegado al Real Conservatorio, requerido por el P. Otaño, Director del mismo, para impartir clases de Folklore Musical. En las notas introductorias que García Matos escribió como prólogo al Cancionero Popular de la Provincia de Madrid², obra que recoge el resultado de la búsqueda a él encomendada, hay una clara alusión a la opinión corriente acerca de la música popular tradicional de la provincia de Madrid. He aquí las palabras de nuestro renombrado etnomusicólogo:

"Muy común ha venido siendo la creencia de que Madrid y su provincia carecían de un verdadero cancionero popular. Dañoso ha sido este supuesto, pues que, a más de ser infundado y erróneo, por no apoyarse en sólida base que lo confirmara, evitó o coartó, seguramente, y en coyunturas muy propicias, particulares iniciativas y propósitos de búsquedas averiguadoras o de curiosos tanteos del terreno que, de llevarse a ejecución, hubieran tenido satisfacción cumplida, recompensa asaz colmada en el hallazgo cierto y el acopio nutrido de una riqueza folklórica que debió, sin duda, ser grande, según las muestras que nosotros hemos llegado a recoger. La obra presente da un rotundo mentís al equivocado y tradicional prejuicio. Madrid cuenta desde hoy con su cancionero típico regional.³

¹ El Instituto Español de Musicología, y dentro de él la Sección de Folklore Español, fue creado por decreto el 27 de diciembre de 1943, como organismo filial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

² Manuel GARCÍA MATOS: *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, Instituto Español de Musicología, Barcelona - Madrid, 1951- 1960.

³ M. GARCÍA MATOS, o. c.p. IX.

El resultado de la búsqueda de García Matos en la provincia de Madrid se publicó en la obra cuyo título ya hemos citado: Cancionero Popular de la Provincia de Madrid. Los tres tomos que la forman contienen un total de 816 documentos, que suponen una enorme riqueza en el campo de la música popular tradicional. El material documental, que comprende melodías y textos de una gran riqueza y variedad, está ordenado sobre la base de un criterio funcional diseñado por el Dr. Marius Schneider, Director del I. E. M. Las canciones aparecen ordenadas siguiendo el ciclo anual de trabajos, costumbres y fiestas, conforme al que se desarrolla la vida en el ámbito rural. El ciclo de Navidad comprende cantos de aguinaldo, villancicos, romances y canciones seriadas; el ciclo de Carnaval y Cuaresma incluye en su primera sección canciones de cuna, infantiles y cantos de carnaval, y en la segunda canciones de quintos, rondas de enamorados, cánticos de cuaresma y canciones de esquila; el ciclo de mayo incluye cánticos de rogativa y canciones de mayo; el ciclo de verano abarca los cantos relativos a los trabajos del campo, arada, siembra, siega y acarreo; el ciclo de otoño comprende canciones de toros, de bodas y de ánimas; y finalmente la sección de músicas de baile incluye una amplia colección de seguidillas, jotas, danzas de palos y otros bailes diversos.

El fruto de la labor recopiladora del profesor García Matos en la provincia de Madrid fue, pues, muy abundante en lo musical y muy representativo en cuanto a la relación entre la canción popular y la vida rural, que aparece reflejada en el repertorio tradicional en todas las etapas del ciclo vital y anual de costumbres. Por ello García Matos lamenta el hecho de que se llegara tarde a recoger una riqueza musical que debió ser muchísimo más grande de la que él pudo todavía salvar. He aquí sus palabras:

"Han sido no pocos los pueblos en que a duras penas logré encontrar uno o dos ejemplos de su ya -puede decirse- fenecido cancionero; otros, casi ni eso supieron dar; en muchos ha sido preciso "descubrir" el documental obtenido, y en todos surgieron siempre los testimonios de viejas personas que aseveraron la existencia pasada de cantos y costumbres, de danzas y bailes cuyo contenido y desarrollo nadie en la actualidad recuerda al por menor, ya que hace muchos años dejaron de practicarse. Y todo ello causado, como suponerse puede, por el influjo urbano que la capital irradia, influjo que de cuarenta años a esta parte llegó más fácilmente a los medios rurales merced a la más extendida red de comunicaciones y a la mayor asequibilidad del transporte intercomarcal".⁴

Sin que le falte alguna razón a García Matos, hay que decir también que la mayor parte de las tierras de España han corrido en los últimos cuatro decenios la misma suerte que Madrid, aunque por causas mucho más diversas que ésta que apunta García Matos, y que no es del caso ponerse a analizar aquí. Lo cierto es que la música popular de tradición oral está hoy en su última etapa de vida, ya a punto de extinguirse. Y los que hoy todavía hacemos labor de recopilación de folklore musical seguimos constatando este estado ya agónico de unas tradiciones musicales que pervivieron durante siglos y que están hoy a punto de extinguirse.

3. ¿Es antigua la música popular tradicional? ¿Cómo podemos saberlo?

Acabo de decir que la tradición musical oral contenida en el repertorio popular tiene una antigüedad de varios siglos. Pero esta afirmación no puede hacerse de forma contundente, sino que requiere algunas matizaciones y precisiones, ya que la antigüedad de las músicas populares de tradición oral no puede establecerse sobre la base de la misma metodología que se aplica a los documentos de música de autor, a lo que generalmente llamamos partituras.

Quienes trabajamos en el campo de la etnomusicología no nos enfrentamos con documentos escritos o con datos de archivo, sino con unas músicas que desde hace siglos han vivido en la memoria de los intérpretes y cantores, se han ido transmitiendo por tradición oral, y en un momento dado, sólo desde

⁴ M. GARCIA MATOS, *ibid.* p. IX.

hace aproximadamente un siglo, han quedado como congeladas, transcritas en las páginas de los cancioneros, sin referencia documental en el pasado. Por ello la certeza de las conclusiones acerca de la antigüedad de las melodías del repertorio de las músicas populares de tradición oral no puede deducirse del estudio documental de las fuentes, sino que hay que buscarla por un método de musicología comparada.

La comparación se establece en el campo de la etnomusicología en un plano triple. Primero, dentro del mismo repertorio transcrito, cotejando las diversas variantes de un mismo tipo melódico,⁵ ya que éstas, aun cuando hayan sido recopiladas y transcritas en una misma época, pueden representar diversos estadios de un mismo documento musical muy alejados en el tiempo y en el espacio geográfico. Segundo, relacionando la música de tradición oral con la música escrita o de autor, para poder detectar semejanzas o diferencias mutuas en los elementos musicales, las prestaciones entre ambos repertorios, y la forma concreta en que la tradición popular asimila la música llamada "cultura". Y tercero, cotejando el repertorio oral de un determinado ámbito geográfico con el de otras culturas musicales más o menos alejadas en el espacio geográfico, o también en el tiempo, ya que, como es sabido, hoy perviven todavía culturas musicales a las que podemos llamar "primitivas".

Refiriéndonos concretamente a la música de tradición oral de una amplísima porción de la Península Ibérica, la que podríamos llamar "tierra adentro", de la que forma parte la provincia de Madrid, el análisis comparativo entre los diversos repertorios de este ámbito geográfico y el cotejo con la música de autor escrita revela una serie de diferencias notables entre ambos. Porque en la cultura musical de transmisión oral aparecen una serie de elementos arcaizantes, que no se detectan en la música de autor. Enumero los más relevantes: sistemas melódicos modales, no tonales, en un porcentaje bastante alto, que en muchos repertorios supera el cincuenta por ciento; ámbitos melódicos restringidos que toman como base del desarrollo melódico el pentacordo o hexacordo, y no la octava; cromatizaciones en determinados grados del sistema melódico, que obedecen a leyes bastante estables, pero que no pueden interpretarse como modulaciones propiamente dichas; libertad en el decurso melódico, de ningún modo sujeto a la tiranía de los grados tonales, de sus acordes, o de las leyes cadenciales; irregularidades en las fórmulas rítmicas, que no se sujetan en muchos casos a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con gran libertad y espontaneidad, etc.

Esta serie de elementos musicales, junto con otros de menor relieve, conforman una buena parte del repertorio de la música de tradición oral, y se pueden detectar por medio de una lectura analítica y comparativa en todos los cancioneros de folklore musical, incluido el de la provincia de Madrid. Analizados en detalle y en bloque, y comparados con la música de autor, revelan que la formación, transmisión y conservación del repertorio musical en que aparecen tales características ha seguido un camino paralelo al de la música de autor, de la que ha recibido escasas influencias a lo largo del tiempo, se trata en efecto de dos culturas musicales bastante diferentes, una denominada "cultura" (valga la redundancia), la música escrita, y otra popular, folklore musical, música de transmisión oral, que, a pesar de haberse relacionado en determinados casos y momentos, ello es indudable, han tenido vida diferente, han coexistido en paralelo durante largas épocas.

Volviendo ya a la pregunta que nos hacíamos al comienzo de este epígrafe, podemos formular la respuesta en los siguientes términos: aunque no se puedan asignar tiempos y épocas determinadas a las melodías del repertorio popular, sí que se puede afirmar, a la vista de los hechos musicales, que en la música de tradición oral aparecen una serie de elementos arcaicos que la música de autor ha excluido, ha eliminado (ha superado, se opina generalmente, no sin error) hace ya varios siglos. Dicho de otro modo: aun cuando una tonada popular haya nacido sólo hace unas cuantas décadas, dato que quizá se pueda

⁵ Por *tipo melódico* entendemos cualquier invento musical: una canción, una melodía, un toque instrumental. Por *variante melódica*, cualquiera de las diferentes formas en que un determinado tipo se conserva en la memoria de los intérpretes de la música tradicional. Las diferentes variantes de un mismo tipo melódico difieren entre sí, pero sólo en los rasgos accidentales, no definitorios del tipo.

constatar documentalmente en algún caso, puede estar hecha con elementos musicales arcaicos, que se han sustraído a la influencia de la música de autor vigente desde hace más de tres siglos.

4. Músicas viejas y músicas recientes en la tradición oral de la provincia de Madrid

Aplicando al Cancionero Popular de la Provincia de Madrid el método analítico que acabamos de esbozar brevemente, podremos detectar en él la existencia de tonadas de muy diversa antigüedad. Abundan, desde luego, las de hechura bastante reciente, y quizá en mayor proporción que en otros cancioneros del entorno geográfico más próximo, como pueden ser los de Segovia y Ávila. Pero no únicamente por la razón que apunta García Matos, la proximidad a la capital, sino por otras más generalizadas, que afectan a la mayor parte de las provincias de la Submeseta Sur y las tierras de Levante. En todas estas tierras, el uso frecuente de los conjuntos e instrumentos musicales armónicos (sobre todo las guitarras) ha influido fuertemente en el predominio de las melodías tonales, más bien recientes, sobre los sistemas melódicos modales, cuya antigüedad, y a veces arcaísmo, es bien manifiesta. Lo mismo puede decirse del repertorio religioso, en general de hechura bastante reciente y llevado a las poblaciones del ámbito rural por los párrocos y los misioneros que lo aprendieron en los seminarios. Este repertorio revela una hechura culta, aun cuando su estilo literario, y sobre todo musical, sea popularizante, es decir, hecho a imitación de lo popular.

A estos dos bloques de canciones no se les puede asignar mucho más de unos dos siglos de antigüedad, ya que su pertenencia al repertorio tradicional supone la asimilación y la memorización de un estilo de músicas y textos que originariamente no es propio del pueblo, sino derivado del estilo de la música de autor. El anonimato de la mayor parte de las canciones de estos bloques no es obstáculo para la afirmación que hacemos, porque no todo lo que es anónimo es antiguo. La gente que canta canciones popularizadas, aun cuando sea de ayer mismo, ignora casi siempre el nombre de quien las hizo.

Más adelante me referiré y comentaré alguno de los documentos que en el Cancionero de Madrid revelan esta hechura más reciente. Pero quiero fijarme sobre todo en algunos de los que tienen trazas más antiguas, ya que éstos pueden ser una muestra de las sonoridades más genuinas de la tradición oral popular de las tierras madrileñas. Como ocurre en casi todos los cancioneros populares tradicionales, las tonadas más arcaicas aparecen en el repertorio de los romances y en las secciones vinculadas con las costumbres, usos y ritos más vetustos, como son las bodas, los trabajos y labores propios de la agricultura, las veladas familiares y vecinales y las faenas y ocupaciones caseras.

5. Breve muestrario de tonadas

Como no disponemos de tiempo para hacer un recorrido detallado de cada una de estas secciones, vamos a seleccionar algunos de los ejemplos más característicos de cada una de ellas.

He aquí, para comenzar nuestro recorrido, la melodía del romance de Delgadina: Ejemplo I, n.º 116.

El arcaísmo de este canto se revela en su sonoridad protomelódica, que por razón del contexto podría clasificarse como un modo de Mi diatónico de ámbito estrecho, en la estructura AAB—>, en una sonoridad que recuerda las escalas pentafónicas (pentafonismo reducido aquí a tres sonidos) y en el estilo cuasi recitativo. Dato curioso: el romance está recogido en Madrid Capital. No constan datos del informante, ya que pertenece al fondo documental que aportó Magdalena Rodríguez Mata, sobre el cual no aparecen referencias en la obra a la que nos estamos refiriendo, el Cancionero de Madrid.

De entre las cinco melodías recogidas para el romance de Gerineldo, he aquí una, de trazas bien arcaicas:

Ejemplo II, nº 103.

Todos los rasgos de esta tonada, ámbito estrechísimo de tres sonidos, sistema melódico impreciso, compás de amalgama (5/8), estructura circular, revelan el carácter protomelódico de la misma.

El romance de La Gallarda (o La devoradora de hombres, recogido en Cadalso de los Vidrios, se cantaba con esta melodía:

Ejemplo III, nº 79.

Percibimos aquí la sonoridad característica del modo de Mi cromatizado, con los grados II, II y VI inestables, tal como aparece en la tradición musical popular, desde Finisterre hasta Tarifa.

Entre las 71 melodías de romances recogidas por García Matos abundan las de sonoridad vetusta. En las músicas de estas historias, transmitidas por tradición oral desde hace más de cinco siglos, aparecen rasgos musicales que demuestran su pertenencia a una cultura musical diferente de la cultura escrita que se practicaba en las catedrales, monasterios, cortes y palacios, donde los músicos de oficio, formados en escuela, trabajaban como servidores.

Tonadas de parecidas sonoridades encontramos, como no podía ser menos, en la sección de cantos de boda. Una celebración tan ancestral, que casi siempre incluía un rito, siempre fue acompañada con cantos de ambientación y acompañamiento que revelan también caracteres musicales arcaicos. He aquí dos de estas canciones. La primera de ellas recogida en Garganta de los Montes, abre la sección de cantos de boda, y suena de esta manera:

Ejemplo IV, nº 416.

Volvemos aquí a la sonoridad característica del modo de Mi cromatizado, presente en la tradición de toda la Península Ibérica, y a una melodía de estilo recitativo, en la que el texto se declama musicalmente, sin ninguna atadura rítmica a una fórmula repetitiva de compás.

El segundo ejemplo, recogido en Robregordo, suena de esta forma:

Ejemplo V, nº 431.

Vuelve a aparecer en esta melodía el ritmo de amalgama (agrupación de 5 fracciones, 3+2), con reminiscencias del pie métrico denominado yambo (breve + larga), heredado de la métrica del verso latino, en una tonada de ámbito estrecho, que no abarca más de cinco sonidos.

Pero ese mozo que se casaba, y que escuchaba los cantos con que las amigas dé su novia acompañaban y solemnizaban los momentos más relevantes del rito, había cantado una temporada antes, solo o en pandilla, muchas melodías de ronda por las calles del pueblo, desafiando las fuertes heladas del invierno. Porque antes de conseguir un "sí" seguro, con promesa, había que rondar largamente. He aquí una de esas melodías, que las mozas escuchaban desde el otro lado de la ventana, y aprendían de memoria:

Ejemplo VI, nº 241.

La sonoridad característica del modo de Sol, austero, severo y sereno a la vez, aparece con todo su colorido en estampería melodía arquetípica, de estilo recitativo, de ritmo Ubre, sometido sólo a la métrica natural de las palabras del verso.

No menos sugerente desde el punto de vista que estamos considerando, a saber, la vetustez de las melodías, es la sección de canciones de cuna. Es bien sabido, y ha sido muy frecuentemente comentado, que las tonadas que las madres cantan (cantaban, hay que decir ya) para dormir a sus niños contienen resonancias ancestrales, que de algún modo recorren el resto del repertorio tradicional. Escuchemos cómo

suenan algunas de estas melodías, seguramente no muy diferentes de las que escuchamos de pequeños, si tuvimos la suerte de que alguien nos cantara para dormirnos:

Ejemplos VII, VIII, IX y X, núms. 163, 164, 155 y 151.

La sonoridad del Modo de Mi, tan arraigada en la tradición española, y la del modo menor de ámbito estrecho, no menos difundido por tierras de España, se percibe en estas bellas tonadas, tan simples como hondas. Nótese, en el segundo ejemplo, el sonido ambiguo del compás 5, señalado por García Matos con el signo del doble sostenido. Nótese también el estilo recitativo del último ejemplo, quizá el más bello de todos, por su sonoridad completamente diatónica.

El tiempo nos pone límites e impide que hagamos un recorrido, aunque sea somero, por todos los géneros y especies del repertorio que recoge el cancionero de Madrid. Por eso quiero terminar ya este breve muestrario de ejemplos con algunas canciones de las que acompañan faenas y quehaceres. Es bien sabido que en los pueblos de las dos submesetas son los trabajos relacionados con el ciclo de los cereales las que mayor tiempo han ocupado. El labrador vive al ritmo del año, que comienza en otoño con la siembra y termina con la cosecha por la misma época. Por ello en todos los cancioneros del centro de la Península Ibérica abundan las tonadas que acompañan a cada una de las fases del trabajo agrícola.

Pero hay un dato digno de notar respecto de una buena parte de este repertorio. Porque así como en los trabajos, colectivos o individuales, que se ejecutan con gestos o ademanes repetitivos los cantos se distinguen por un marcado carácter rítmico (cribar grano, cerner harina, majar, pisar la uva, espadillar lino, aserrar madera, golpear el metal, mover el fuelle en la fragua, cincelar, remar, tejer, etc.), no ocurre así en los cantos que acompañan trabajos que no exigen un ritmo constante, como, por ejemplo, arar, segar, recoger grano, trillar, vendimiar, apañar frutos, etc. Las canciones que acompañan estos trabajos, que se hacen a menudo individualmente y a campo abierto, suelen ser más bien de tipo lento, meditativo, lírico, con grandes espacios de silencio entre frases y estrofas diferentes. Por ello no es extraño encontrar en este género algunas de las tonadas más hondamente líricas y de mayor belleza melódica.

Termino, pues, este muestrario sonoro selectivo con algunos ejemplos tomados de este repertorio tan singular.

He aquí primero dos tonadas de siega, la primera recogida en Bustarviejo y la segunda en Miraflores de la Sierra:

Ejemplos XI y XII, núms. 382 y 385.

En ambas tonadas un ámbito melódico estrecho y un estilo recitativo es la característica más notable.

Esta que sigue es una tonada de acarrear el grano hasta los trojes. Está recopilada en Talamanca de Jarama:

Ejemplo XIII, n° 403. (a partir de aquí se sombrea el texto y si se pincha en el texto de una nota, desaparece el sombreado. No sé por qué razón. Sigo) 7 la tonada y su naturaleza modal o tonal, extrayendo de la misma el material de los

A pesar del tono humorístico del texto, el carácter profundamente lírico de la melodía, en este caso de una amplitud notable, aparece con toda claridad.

Y ya para terminar, este bloque, otra tonada de siega recogida en Somosierra:

Ejemplo XIV, n° 388.

Intencionadamente he dejado este ejemplo para el final, con el fin de apuntar un comentario que me parece muy sugerente. Es evidente que, tanto la sonoridad como el estilo de este canto nos recuerdan

bastante cercanamente algunos estilos del repertorio del canto flamenco, y éste es un dato que habría que tener en cuenta cuando se trata de llegar a los orígenes de esa forma de canto tan singular, cuyos orígenes se buscan siempre en tierras del Sur.

Todas las tonadas que hasta aquí nos han servido como ejemplos sonoros manifiestan rasgos de antigüedad, y algunas de ellas de arcaísmo. Pero no todas las melodías que contiene el cancionero popular de Madrid pueden catalogarse dentro de este bloque. Como ya he dejado dicho, una buena parte de la recopilación madrileña está integrada por un repertorio cancionístico de hechura más bien reciente, muy influida por las sonoridades tonales de la música de autor. Tal tipo de tonadas aparece sobre todo en las secciones de cantos de baile, donde abundan las jotas y seguidillas, cuyo desarrollo melódico supone un esquema armónico de acordes tonales, en el repertorio religioso más tardío, compuesto por canciones piadosas y de devoción, y en el cancionero infantil. Además, una buena parte de los demás géneros, incluidos los que hemos tipificado con el muestrario que hemos puesto como ejemplo, también hay que clasificarla como música bastante reciente, en razón de la sonoridad que la caracteriza.

He aquí dos muestras del estilo al que me estoy refiriendo. El primero es un canto de rogativa a la Virgen de Navahonda, que suena así:

Ejemplo XV, nº 341.

Como puede apreciarse, aquí estamos en un recinto sonoro completamente diferente del que se podía apreciar en los ejemplos anteriores. El único rasgo extraño en esta melodía es el carácter suspensivo de la cadencia final, un tanto sorprendente en el contexto de su sonoridad completamente tonal.

Un último ejemplo, ya para dar fin al catálogo de muestras sonoras, un villancico recogido en Colmenar del Arroyo:

Ejemplo XVI, nº 541.

La sonoridad que percibimos en esta melodía ya no nos resulta en absoluto extraña: es la misma a la que nuestros oídos están acostumbrados desde siempre, a pesar del estilo popularizante del texto y de la música.

Con muy buen criterio, los preparadores de la edición del Cancionero Popular de la Provincia de Madrid agruparon en el tercer tomo del mismo un total de 339 melodías, casi la mitad de las que integran la totalidad de la obra, catalogándolas en la presentación como un fondo menos representativo para el estudio científico de la tradición popular madrileña que el contenido en los dos primeros tomos.

Adviértase, no obstante, que no nos estamos refiriendo al clasificar así las tonadas a la inspiración o al valor artístico de las mismas, sino a los rasgos que las definen desde el punto de vista de su antigüedad, ya que éste es el objetivo primordial que nos hemos propuesto en esta exposición. En este aspecto, el cancionero popular de Madrid no difiere apenas de las recopilaciones de otras tierras de la Península Ibérica, cuyos fondos revelan una mezcla de estilos y una variedad de sonoridades que pertenecen a épocas muy diferentes de la historia de la música popular de tradición oral.

6. Estado actual de la tradición musical popular en la provincia de Madrid

Si nos preguntamos qué ha sucedido desde la década de los cuarenta, cuando fue recopilado el cancionero de Madrid, hasta hoy, podemos encontrar la respuesta en los trabajos de recogida de materiales que han sido llevados a cabo últimamente por José Manuel Fraile Gil, y editados por la firma TECNOSAGA, especializada en publicaciones documentales relacionadas con la música popular de tradición oral. Fraile Gil, uno de los mejores conocedores del romancero de tradición oral en el momento presente, ha trabajado insistentemente y de forma sistemática en todas las tierras de Madrid, incluida la ciudad, en busca de los últimos restos de músicas populares tradicionales. El resultado de su labor de

recogida llena nada menos que 6 discos de larga duración y otros doce cassettes. Publicados todos ellos bajo el título de Madrid tradicional, estos trabajos recogen en soporte sonoro alrededor de 250 documentos, en su mayoría canciones, recogidas directamente de la tradición oral.⁶

Fraile Gil presenta uno de los últimos trabajos de esta serie con unas palabras que dejan bastante claro el estado actual de la tradición oral en Madrid:

"Esto que ahora tienes en tus manos, lector amable, es el fruto de un laborioso trabajo; germina después de haber mullido el terrón con visitas / reiteradas a los que aún portan y comportan la tradición, después de haber sembrado la madrileña tierra con ansias de indagar, después de abonar este suelo con la consulta de los que escribieron antes, después, en fin, de regar este arriate con un poco de entusiasmo y ansia de mostrar lo que algunos, por desconocido, juzgan inexistente.(.....) Es mucho aún lo que puede y debe espigarse en las rastrojeras que hoy apenas sí nos pueden dar una idea clara del trigal rielante que fueron antaño. Cada año, en cada mes, a cada día se nos va a puñados este saber popular, esta forma de entender la vida que sin prisas, sin ruidos, sin sobresaltos transcurrió como un venero fresco en las placetuelas y callejas de nuestros pueblos y aun de la Capital de nuestros Reinos".⁷

La audición de los documentos sonoros que llenan esta amplia antología demuestra que la tradición oral musical de las tierras de Madrid se ha ido debilitando progresivamente en las últimas décadas. A pesar del indudable interés que presentan muchos de los documentos recogidos, la colección está muy lejos de la riqueza melódica que todavía pudo recoger García Matos en la década de los cuarenta. Pero no hay que atribuir en exclusiva esta acelerada extinción de la cultura musical popular tradicional a la singular situación de las tierras que rodean a Madrid capital, porque este mismo fenómeno ocurre en todo el ámbito rural del país entero.

7. Consideración final

La música popular tradicional, profundamente ligada a unas formas de vida que han ido desapareciendo a lo largo de este siglo por razones económicas y sociológicas, está hoy en su etapa final de pervivencia. Y ante este hecho se vienen produciendo reacciones de muy variado signo. Las primeras recopilaciones escritas fueron hechas, desde el final del siglo pasado, con la intención de poner a salvo una cultura musical que se consideraba en trance de desaparición o deterioro. Un buen número de estas canciones recopiladas fueron tomadas por otros músicos, o por los mismos recopiladores, para componer armonizaciones corales o adaptaciones instrumentales con colorido localista o regionalista. Fuera del contexto en que nacieron, estas canciones fueron a menudo un símbolo y un medio de identificación de pueblos, comarcas o regiones. De este modo, el folklorismo sustituía a menudo, al verdadero folklore musical popular.

El mayor y más amplio intento de refolklorización fue llevado a cabo durante más de tres décadas por la Sección Femenina de FET y de las JONS, que rescató del olvido un buen número de bailes y canciones que también han ido tomando el valor de símbolo de identificación, al haber sido interpretadas en certámenes y muestras por grupos populares o, más a menudo, por otros grupos que los sustituían en los escenarios y tablados.

La labor más positiva y duradera respecto de la música popular de tradición oral, aunque a corto plazo no sea ni útil ni rentable, es, sin duda alguna, su conservación documental y su transcripción musical. Los cancioneros populares y las grabaciones sonoras quedan como testimonio perenne de lo que fue durante siglos la forma de cantar y hacer música con instrumentos de ese colectivo que llamamos pueblo. Y todo documento del pasado tiene un valor imperecedero, tanto para la historia como, en el caso

⁶ Los discos LP, todos con la sigla VDP, llevan los siguientes números de catálogo: 1097, 1098, 2040, 2058, 10.273, y 10.2074. Los cassettes, con la sigla VPC, llevan los núms. 160, 161, 162, 166, 169 (I y II) 170, 177, 178, 187, 193, 209 y 210. Publicados todos ellos por TECNOSAGA, S. A, C/ Dolores Armengot, 13, 28025, MADRID.

⁷ José Manuel FRAILE GIL: Madrid Tradicional, *Antología*, vols. 6 y 7, presentación, Tecnosaga, VPD 102073, Madrid, 1991.

de la música popular, para inspirar de múltiples modos la actividad musical, tanto en el terreno de la creación como en el de la pedagogía.

Este es el caso de las músicas tradicionales de las tierras de Madrid. Aun cuando hoy no soplen vientos muy favorables al folklore musical, puede llegar un día en que cada colectivo de los que forman la sociedad, cansado de ser completamente igual a todos los demás, busque y encuentre en las músicas populares tradicionales del pasado la manera de liberar la música popular de una masificación que parece que comienza a cansar a los grupos más sensibles y dinámicos. Si hasta no hace mucho cada pueblo y cada grupo humano tenía su música, como parte integrante de lo que era propio y característico, todo trabajo encaminado a conservar y a dar a conocer esas músicas del pasado puede ser como mínimo, un dato valioso para el conocimiento de la historia de cada pueblo. Y quizá también, como ya lo ha sido en muchos casos, para que las nuevas músicas y canciones que hoy se siguen creando traigan unas resonancias del pasado que permitan a cada pueblo expresarse con voz propia.

MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL EN MADRID

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo I

Madrid.

116
(73 8)

Andante (100 = ♩)

Un rey te-ní-a tres hi-jas— Más
di-a, es-tan-do a la me-sa, Su
her-mo-sas que la pla-ta,— Y la más chi-qui-rrí-
pa-dre la re-mí-ra-ba— ¿Qué me mi-ras, pa-dre
_ti-ta Del-ga-di-na se lla-ma-ba. Un
mi-o Que me mi-raus-té ala ca-ra?-
para terminar

Ejemplo II

La Acebeda.

103
(76)

200 = ♩

Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, Ge-ri-
nel-di-to pu-li-do, ¡Cuán-tas da-mas y don-
ce-las Qui-sie-ran dor-mir con-ti-gol

Ejemplo III

Cadalso de los Vidrios.

79
(60)

Andantino

Ca-lle de San Ra-fa-el, Ca lle de
San-ta Ma-ri-a, Pa-se-a-ba un ca-ba-
lle-ro Ca-lla-ba-joy ca-lla-rrí-ba-

Ejemplo IV

Garganta de los Montes.

416
(408)

Allegro

Sol - te - ra i - rás a la i - gle - sia, Pi - san - do ra - mos de o - li - vo, Y ya vol - ve - rás ca - sa - da Al la - do de tu ma - ri - do

Ejemplo V

Robregordo.

431
(412 d)

184 = ♩

Ya te ha lle - ga - do a que - l dí - a Que te - ni - as de - se - a - do, De e - chár - te - la por es - po - sa A é - sa que tie - nes al la - do.

Ejemplo VI

Serrada.

241
(228 d)

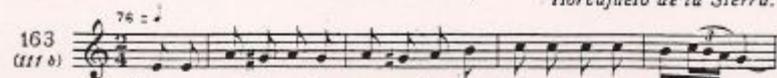
Mosso

Bien sé que estás en la ca - ma Con los pie - ci - tos ca - lien - tes, Y yo estoy en tu ven - ta - na Pe - gan - do dien - te con dien - te.

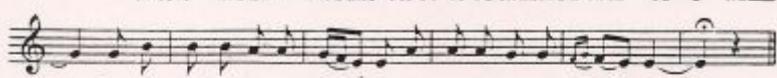
Ejemplo VII

Horcajuelo de la Sierra.

163
(111 b)



Si este ni - ño se dur - mie ra, Yo le e - cha - ri - a en la cu - na



— Con los pie - ci - tos al sol — Y la ca - ri - ta a la lu - na. —

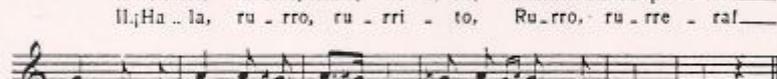
Ejemplo VIII

Prádena del Rincón.

164
(108 j)



l - An - da, ni - ño, an - da, ni - ño, Duér - me - te un po - co —
ll; Ha - la, ru - rro, ru - rri - to, Ru - rro, ru - rre - ral —

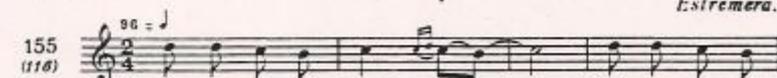


— Porque si no te duer - mes Te co - me el co - co. —
— Que si tu me a - rru - lla - ras Yo me dur - mie - ra. —

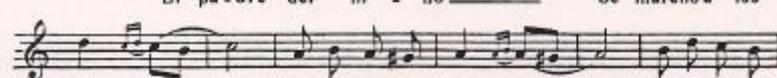
Ejemplo IX

Estremera.

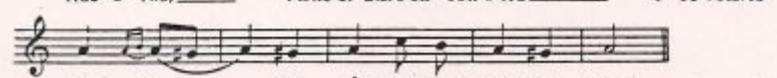
155
(110)



El pa - dre del ni - ño — Se marchó a los



Hue - ros; — Vi - no el ai - re en con - tra — Y se vol - vió



lue - go. — Cu - cú, que te a - rru - llo yo.

Ejemplo X

Somasierra.

151
(1081)

Mosso



Duér - me - te, San - tia - gui - to, Que vie - ne el co - co
Y se lle - va a los ni - ños Que duermen po - co. Si mi
ni - ño se dur - mie - ra, A la Vir - gen se lo die - ra; Y
des - pués de ha - ber dor - mi - do, A la Vir - gen se lo pi - do.

Ejemplo XI

Bustarvicjo.

382
(365)

72 = ♩ (De siega)



El que quie - ra ver el sol
Ven - ga a la pla - za Ma - yor
Dos ho - ras an - tes del dí - a,
Y pre - gun - te por Ma - rí - a.

Ejemplo XII

Miraflores de la Sierra.

385
(368)

104 = ♩ (De siega)



Si quie - res que yo te quie - ra Ha de ser con con - di -
- ción Que lo tu - yo ha de ser mí - o
y lo mí - o tu - yo no.

Ejemplo XIII

Talamanca de Jarama.

403
(387 b)

Andante (*Acarreo del grano a los trojes*)

A la puer - ta del a - mo Di - go y re - di - go:
 Si no sa - ca la bo - ta, No me - to el tri - go;
 No me - to el tri - go, No me - to el tri - go. A
 la puer - ta del a - mo, Di - go y re - di - go.

Ejemplo XIV

Samosierra.

388
(358)

Andantino (*De siega*)

Cuan - do me pa - rió mi ma - dre,
 Me pa - rió en un cen - te - nal,
 Cuan - do vi - no o la co - ma -
 dre, Yo ya sa bi - a
 se - gal.

Cada verso de la cuarteta,
 lo canta un segador dis -
 tinto de los dos o de los
 varios que ejecutan la can -
 ción. Al terminar la can -
 ción hacen lo que llaman aquí
 "el reincho" // ¡iiiijjjj!!!

Ejemplo XV

Robledo de Chavela.

341
(224)

¡Oh, Vir - gen de Na - va - hon - da
 Que te qui - sie - ron lle - var
 A Se - go - via y no qui - sis - te Del hu - mi - lla -
 - de - ro pa - sar! Si no nos dais a - gua,
 Vir - gen rei - na y ma - dre, Mo - ri - re - mos to - dos
 Al ri - gor del ham - bre.

Ejemplo XVI

Culmenur del Arroyo

541
(464)

Los pas - to - res que su - pie - ron Que el Ni - ño es - ta - ba en Be - len, Se de - ja -
 ron las o - ve - jas Y em - pe - za - ron a co - rrer. La Nochebuena se vie - ne, La
 Nochebuena se va, Y nosotros nos i - remos Y no volveremos más. —