

UN CANCIONERO LOCAL EN SOBRADILLO (SALAMANCA)

MIGUEL MANZANO

El valor de un trabajo de recopilación debido a la iniciativa privada

La recopilación de la música popular de tradición oral siempre ha estado en este país de abandonos y desidias a merced de la iniciativa privada, dependiendo de personas que llevadas por el amor a las cosas, por la sensibilidad hacia los valores de lo tradicional o por simple pasatiempo, se han animado a recoger las canciones y los toques instrumentales, bien para que no desapareciesen y se olvidasen, bien para que otras personas que desconocen estas músicas pudiesen conocerlas, estudiarlas o simplemente disfrutar de su belleza por medio de la lectura musical y del canto. En los casos en que estos trabajos de recopilación se han hecho de forma sistemática, llegándose a reunir un número considerable, las colecciones se han editado como cancioneros populares de un determinado ámbito geográfico. Refiriéndonos a la tierra salmantina, así ocurrió en su día con los dos cancioneros recogidos, transcritos y publicados sucesivamente por Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez Fraile, que se cuentan entre las obras más notables de recopilación de música popular de nuestro país. Pero en otras muchas ocasiones la labor de recogida se ha limitado a un ámbito geográfico más reducido, como una comarca o un solo núcleo de población. En estos casos, la falta de medios y ayudas para llevar a cabo una publicación de difusión reducida ha sido la causa de que no pocos trabajos de ámbito local, de valor muy diverso, se hayan conservado solamente en un archivo privado, entre los papeles y los libros de quienes llevaron a cabo la recogida de los datos. Y si esto ha ocurrido con todo tipo de trabajos relativos a cualquier aspecto de la cultura tradicional popular, mucho más ha sucedido en el campo de las canciones, en el que por falta de un músico que transcribiese las melodías, a menudo se han recogido únicamente los textos con que aquéllas se cantaban.

El empeño de algunas personas vinculadas por lazos de familia o de proximidad al pueblo salmantino de Sobradillo, y la fortuna de que unos papeles viejos no se hayan perdido, como ha ocurrido tantas veces, ha permitido que uno de estos trabajos haya podido ser recuperado y editado formando parte de otro más amplio en el que la historia, los recuerdos y las tradiciones de este pueblo van a quedar escritas para conocimiento de quienes no las llegaron a ver. Recogidos los textos por el P. Agapito de Sobradillo, religioso capuchino ilustre paisano de dicho pueblo, fueron transcritas en signos musicales por otro no menos ilustre y conocido salmantino, D. Aníbal Sánchez Fraile, organista que fue de la Catedral de Salamanca durante largo tiempo. La meticulosidad y la profesionalidad de los dos recopiladores, ocupados siempre en trabajos de investigación por razones de oficio, garantiza en este caso la fidelidad a las fuentes, y consecuentemente la fiabilidad de los documentos, dentro del estilo al que pertenecen, en el que la memoria, soporte fiel y a la vez inestable de músicas y textos, origina continuas variantes incidentales.

En este breve comentario voy a referirme únicamente a los aspectos musicales de las canciones, haciendo sólo las imprescindibles referencias que sean necesarias para completar la información musical, ya que los autores del libro se ocupan ampliamente de los aspectos etnográficos, históricos y literarios.

Tomada en conjunto, esta antología de canciones, aunque breve, presenta un interés musical extraordinario. Como en cualquier otro fondo de música popular tradicional, aparecen en él, desde vetustas y arcaicas melodías que pueden tener varios siglos de vida, aun cuando sus textos se hayan compuesto en época tardía, hasta

canciones de estilo popularizante o de hechura "cupletera" cuyo origen no puede remontarse muy atrás.

En el fondo más antiguo hay que incluir varias melodías cuyo decurso está conformado por sistemas melódicos de sonoridad modal, que pertenecen a una veta de cultura musical diferente de la música escrita o de autor. Una de estas melodías arcaicas aparece dos veces, en dos variantes melódicas un poco diferentes, en las tonadas que llevan por título *El arado (1)* y *La costurera(5)*. La melodía de estos dos cantos es la misma, a pesar de que su transcripción en diferentes alturas haga difícil percibirlo. Se trata de uno de los tipos melódicos más difundidos por todo el cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, que procede de una asimilación memorística de la salmodia del tono cuarto gregoriano, con el que se cantaba el *Miserere* en latín durante la Cuaresma y la Semana Santa. De esta melodía aparecen variantes en casi todos los cancioneros. En el *Cancionero Leonés*, por ejemplo aparece esta fórmula musical nada menos que en 43 variantes, que hemos ordenado allí por orden lógico evolutivo². La evolución de esta melodía en la tradición popular se realiza a partir del diatonismo del tono IV gregoriano, cuyo sonido básico es la nota Mi, hasta una tonalidad menor sobre esta misma nota, pasando por varios estadios intermedios. Las dos canciones que hemos citado han de ser incluidas en esta última etapa evolutiva. En ellas, la tonalidad menor ya se ha sobrepuesto al diatonismo y a la sonoridad originaria del modo de Mi, que aparece en otras muchas versiones melódicas. La cromatización estable ascendente del segundo grado del sistema confiere la sonoridad menor a la melodía, mientras que la del séptimo grado convierte en sensible la subtónica, y por lo tanto en un tono menor lo que en otras variantes aparece todavía con una sonoridad diatónica, como ocurre en varios ejemplos del repertorio leonés. Sorprendentemente, la modificación que así sufre la fórmula la asemeja a la sonoridad severa de la fórmula salmódica del segundo tono gregoriano, que discurre en un ámbito grave cuya cuerda recitativa es el tercer grado del sistema, no el quinto.

Un caso parecido de adaptación de una fórmula gregoriana se puede percibir si se analiza atentamente la primera de las melodías de *El reloj de la Pasión (7)*. En este caso es el tono del *Prefacio*, que el sacerdote cantaba en la misa, el que ha servido de base al canto. Y también en este ejemplo podemos observar cómo la sonoridad diatónica desaparece, aunque no pierda severidad, en la alteración ascendente del VII grado de la cadencia final (Mi #) que convierte en sensible la subtónica de la fórmula originaria. En cambio la melodía de la *Canción de bodas (8)* mantiene toda la severidad y el diatonismo del sistema modal de La, en el que el VII grado (Sol) no sufre cromatización alguna y proporciona a este canto una sonoridad arcaica, secular, muy acorde con el rito ancestral al que sirve de acompañamiento sonoro. Se observa también en este canto de boda una de las estructuras melódicas más arcaicas, la que combina el canto de una estrofa con sucesivos textos de recambio que entona un solista o un grupo de cantoras o cantores con un breve estribillo que sirve de respuesta. Todavía encontramos un tercer caso de sonoridad arquetípica del mismo sistema de La modal (transportado en este caso a la altura Sol) en la *Canción de Muelos (11)* en la que el III grado del sistema, la nota Si, ha sido transcrita por Sánchez Fraile con el doble signo de alteración del que el maestro salmantino se valió en su cancionero para representar los sonidos ambiguos o neutros que tan repetidamente encontró en la tradición oral musical de su tierra. Esa ambigüedad, que no es desafinación debida al mal oído de un cantor, sino matiz sonoro delicadísimo, que sólo un instinto musical muy fino es capaz de entonar y percibir, tiñe la melodía de una especial sonoridad que constituye, como otros, un rasgo definitorio de la música de estas tierras.

Por lo que respecta al sistema melódico de Mi modal, el más frecuente y característico de una gran parte de las tierras de la Península Ibérica, lo encontramos, como no podía ser menos, con dos de los perfiles sonoros con que más insistentemente se suele presentar en la música tradicional. Con hechura completamente diatónica aparece en la segunda de las versiones de *El reloj de la Pasión* (3) (atención, Mi está transportado a Sol en este caso), mientras que en la tonada de laboreo *Las vacas de Juana* (14) (también aquí Mi =Sol) aparece con los grados II y III inestables o cromatizados, y en consecuencia con una sonoridad ambigua también muy característica, consecuencia de ese fenómeno tan frecuente que el renombrado etnomusicólogo cacereño Manuel García Matos definía con la acertada expresión “alternancia modulante de tónicas homónimas”, es decir, diversidad de funciones tonales y modales sobre un mismo sonido.

Además de estas tonadas pertenecientes a la veta más antigua de cultura musical popular tradicional, encontramos otras que indudablemente presentan una hechura algo más tardía aun cuando muestren todavía algunos rasgos vetustos. En este bloque hay que incluir en primer lugar dos tonadas cuyo sistema melódico, de sonoridad mayor, no puede ser clasificado con seguridad como tonal, ya que le faltan algunos de los rasgos que definen el comportamiento de la música de esta naturaleza. Son éstas las tituladas *A San Antonio (Sois ramo florecido)* (6) y *Levántate, morenita.* (13) Aparte de que en ninguna de ellas la nota final es el primer grado del sistema, sino el tercero, si observamos atentamente el decurso melódico de estas tonadas percibiremos que discurre con una gran libertad, y sin ataduras claras al dominio de los grados IV y V que condicionan el desarrollo de las melodías tonales. En la canción dedicada a San Antonio hay que anotar además otro dato referido al aspecto literario: la fórmula de su mensura poética, denominada *seguidilla chamberga*, tiene una singular secuencia en la que con los versos de siete y cinco sílabas que caracterizan la seguidilla alternan otros versos quebrados de tres sílabas, que siempre dan origen en la tradición popular a melodías llenas de gracia y ligereza rítmica.

También hay que incluir en este bloque las 13 fórmulas melódicas que se utilizan para la animación rítmica de las *Danzas de paloteo* que aparecen al final de esta pequeña antología. Una lectura analítica y comparativa de todo el conjunto permite apreciar una serie de detalles muy reveladores de la forma en que funciona la memoria como soporte en la música de tradición oral. El primero de ellos es el hecho de que algunas de ellas son variantes muy cercanas del mismo tipo melódico, que se repite insistentemente con varios textos diferentes. Al servir estos textos como denominación de los sucesivos lances, recuerdan a los bailarores las diferentes coreografías de cada uno de los lazos o episodios, que sin embargo coinciden a menudo en el número de pasos. Otro detalle que puede observarse si se comparan estas melodías es su constante fluctuación entre la sonoridad mayor y menor. Como es sabido, las danzas de palos se practicaron siempre por la mayor parte de la geografía peninsular, y con la ayuda de unos toques instrumentales (y textos de relleno que permiten recordarlas) que siempre tienen una sonoridad mayor, excepto por las tierras salmantinas y las del Norte de Cáceres, donde aparecen, como en este caso, en una sonoridad ambigua, consecuencia de la inestabilidad del III grado del sistema melódico. Ello es debido al hecho de que al ser interpretadas en su versión instrumental por la flauta de bisel de tres orificios (denominada *gaita* por las citadas tierras), adquieren la sonoridad neutra o ambigua característica del sistema melódico de este instrumento. De ahí que al ser cantadas sean entonadas a veces en modo menor³, cosa que nunca ocurre cuando es la dulzaina el instrumento que las interpreta, ya que su sistema melódico básico está configurado por la sonoridad mayor. Una lectura atenta de las doce tonadas de la danza nos permite

descubrir a Sánchez Fraile dando testimonio por escrito de ese extraño fenómeno de la sonoridad ambigua, que ya había detectado y consignado unos años antes en su *Cancionero salmantino*. Tanto la gaita (flauta) salmantina como los cantos de los intérpretes más fieles a la tradición de los sonidos ambiguos producen en el oyente una percepción de mixtura sonora que unas veces da la impresión de sonoridad mayor, otras menor y otras ambigua. No es desconcierto, por lo tanto, sino esfuerzo por puntualizar, la constante inestabilidad del tercer grado del sistema, que fluctúa entre la sonoridad mayor y menor, tal como aparece en las transcripciones de los toques. Hay que anotar a este respecto, para una lectura correcta, que Sánchez Fraile no toma siempre la misma nota como base, sino que unas veces escribe sobre altura Mi (toque introductorio y toques I, II -otra forma-, V, VI, VII y VIII); otras sobre Re (II -primera forma-, III y IV); otras sobre Fa (IX y X), y otras sobre Sol (XI, y XII).

En el tercero y último bloque de tonadas de la presente colección incluimos aquellas que revelan una hechura musical bastante reciente¹, al par que un estilo literario en el que aparecen rasgos popularizantes, más que propiamente populares. Uno de los cantos que hay que incluir aquí es *el viacrucis* (4) que en la tradición popular suele denominarse *El Poderoso*, a causa de las primeras palabras del texto. Desde el punto de vista de la melodía esta pieza revela un estilo imitativo de lo popular, pero realizado (compuesto) por un músico de oficio. En cuanto a su texto, tanto el fondo como la forma son tardobarrocos. El repertorio de este tipo de cantos es especialmente abundante en el género religioso. La mayor parte de ellos fueron introducidos en el repertorio popular por sacerdotes y frailes misioneros que se valían de ellos para la instrucción religiosa y moral. El pueblo los asimiló bien, a causa de su sencillez melódica, a pesar de que en muchos casos el estilo y el contenido de los textos no se adaptaban a la mentalidad popular. *El Poderoso* aparece en decenas de versiones en los cancioneros populares, lo cual demuestra que debió de ser una de las piezas favoritas que los misioneros populares llevaban en su repertorio. En esta variante de Sobradillo podemos observar un rasgo musical sorprendente, que muy bien puede denominarse *retroevolución melódica*. En efecto, la melodía originaria de este canto está configurada por un sistema melódico de sonoridad menor (Sánchez Fraile la transcribe en altura Mi). Pero en la cadencia final, que se repite por dos veces, la melodía llega al sonido Mi, no por la entonación normal del II grado, Fa #, sino por el Fa natural, con lo cual la sonoridad menor se convierte al cadenciar en la propia del sistema modal de Mi. Empleando la expresión de Juan Bermudo, teórico del s. XVI, podríamos decir que estamos ante un modo de La "con resabios de Mi en la cláusula final". Fenómenos como éste son bastante frecuentes en la música popular tradicional, y como resultado de ellos aparecen en muchas tonadas sonoridades sorprendentes casi imposibles de encontrar en la música culta o de autor.

También hay que incluir en este tercer apartado el canto de aguinaldo titulado por Sánchez Fraile *Villancico* (12) que no es más que una adaptación tardía de textos petitorios navideños a una tonada de jota seguramente preexistente, a la cual tampoco se puede atribuir demasiada anterioridad, como se deduce de su configuración claramente tonal, la propia del tipo de jota más tardío. En cuanto a *La Peregrina* (7), tanto su texto, debido a pluma culta, como su estilo musical, tampoco permiten atribuirle demasiada antigüedad. Aunque se le suele clasificar en los cancioneros en la sección de cantos narrativos, está en el límite entre este género y las cancioncillas popularizadas en época tardía. Relacionar este canto que ensalza y retrata la belleza de

¹ Cuando en música popular tradicional se habla de un canto bastante reciente, su época de aparición puede encontrarse entre finales del siglo XVIII y principios del XX.

la amada con los rasgos de los versos a *lo humano* propios del género (*la fina guedeja de cabello largo y rubio donde el alma se enreda, la espaciosa frente donde Cupido toma fuerza, los ojos desde los que el mismo Cupido dispara flechas, la boca risueña y pequeña que provoca, el enamorado que no se atreve a descubrir lo sagrado y oculto que toca al pañuelo y muere abrasado...*) con un *canto a la Virgen María Peregrina* y con el *Camino de Santiago* como ruta de peregrinación, a su paso por tierras de Astorga, tal como algún sabio cronista nativo de Maragatería ha hecho alguna vez, es del todo impropio. Aunque es verdad que el amor a la pequeña patria explica estos extremos. También en la melodía de este canto se nota cierta indefinición entre el tono mayor y el menor, debida a la inestabilidad del tercer grado del sistema, que al estar borroso en la memoria de los intérpretes, confiere a la melodía una ambigüedad que le da mayor interés. Y esta continua inestabilidad aparece en las numerosas versiones que de este canto tardío se han recogido en cancioneros de Ávila, León, Jaén, Salamanca, Teruel y Zamora.

Finalmente, los cantos *Soñé una noche que me casaba* (9) y *Una mañana de primavera* (10) pertenecen, dentro de este apartado, al bloque más reciente, a un estilo que hizo su aparición al final del pasado siglo, cuando el repertorio narrativo tradicional, formado por romances viejos, iba siendo sustituido por canciones de estilo cuplé que cantaban y vendían en pliegos impresos los ciegos y copleros itinerantes, o que llegaban al ámbito rural como consecuencia del contacto cada vez más frecuente entre los pueblos y las ciudades. Estamos ya aquí en la época más tardía de la cultura musical tradicional, cuando el estilo popular de música y poesía decae y se trivializa con canciones sensibleras de contenido "novela rosa" y de estilo musical popularizante que, sin embargo, hacen las delicias de la gente sencilla del pueblo. Este las aprende, las repite, y acepta también otras nuevas que ciertos *especialistas* (maestros, párrocos, misioneros, músicos de oficio o de talento natural, y otras "fuerzas vivas" de la cultura) siguieron creando para él, y han seguido casi hasta hoy, impulsados por un amor a lo popular y por un afán de instruir y adoctrinar que resulta en ocasiones un tanto sospechoso.

Sorprendentemente, también en estos dos cantos tan tardíos aparecen algunos rasgos de ese fenómeno que hemos denominado retroevolución musical. En esta versión de *Soñé una noche* no aparece ni en un solo caso el VII grado como sensible de un sistema tonal menor, contra lo que es habitual en las variantes recogidas en otras tierras, en que aparece con todos los rasgos tonales bien definidos. Y en cuanto a la tonada *Una mañana*, es la fórmula rítmica en que fue entonada, de enredada amalgama, de la que Sánchez Fraile se libra como puede cortando por lo sano con un ritmo ternario de muy dudosa corrección

Como conclusión de este comentario musical podemos decir que la antología de canciones populares recogida en Sobradillo, aunque breve, es una buena muestra de las variadísimas funciones que la música cumplía en la sociedad rural, así como de los rasgos musicales que presenta la tradición oral musical de las tierras del Noroeste de la Península. Esta tradición es una herencia común, y está perfilada una serie de rasgos que la identifican, como son las sonoridades y los ritmos básicos, el estilo musical, la funcionalidad de las canciones y los toques instrumentales, los géneros y especies del repertorio. Pero también aparece en cada provincia, región, comarca o pueblo con otras peculiaridades más individualizadas, aquéllas con las que el talento y la imaginación de cada grupo humano la han ido configurando al paso del tiempo. Detectar y distinguir unas y otras es una tarea propia del etnomusicólogo, que contribuye de ese modo a que cada pueblo conozca y aprecie su patrimonio cultural musical.

UN CANCIONERO LOCAL EN SOBRADILLO (SALAMANCA)

EJEMPLOS MUSICALES

1. EL ARADO

El arado cantaré,
de piezas lo iré formando,
y de la Pasión de Cristo misterios iré explicando.
do.

El arado cantaré, de piezas lo iré formando,
y de la Pasión de Cristo misterios iré explicando

El dental es el cimientto donde se fundó el arado;
pues tenemos un gran Dios, amparo de los cristianos.

La reja será la lengua, la que todo lo decía;
¡válgame el divino Dios y la sagrada María!

La mancera es el rosal, donde nacen los olores;
María coge colores de su vientre virginal.

(Texto común, en los cancioneros)

4. VIACRUCIS (PODEROSO JESUS NAZARENO)

Po-de-ro-so Je-sus Na-za-re-no, de
cie-los y tie-rra rey u-ni-ver-sal, o-ya que
al-ma que os tiene ofen-dido, pi-de que sus cul-pas que-
rais per-do-nar. U-sad de pie-dad,
pues qui-sisteis por e-lla en quan-to hom-bre ser
muy mal-trata-do y en cruz ex-pi-rar.

Poderoso Jesús Nazareno,
de cielos y tierra rey universal,
hoy un alma que os tiene ofendido
pide que sus culpas queráis perdonar.
Usad de piedad,
pues quisisteis por ella en cuanto hombre
ser muy maltratado y en cruz expirar.

Para ir por aqueste camino,
tu cruz en los hombros, alma, llevarás
hasta el monte Calvario, y con ella
mi pasión y muerte contemplando irás.
Y es medio eficaz
para el alma que, firme, desea
servirme, y pretende sus vicios dejar.

El pretorio y casa de Pilatos
será la primera estación que andarás,
y verás que azotaron mi cuerpo
seis fuertes verdugos hasta se cansar.
Sigueme y verás
que cobarde, sus manos lavando,
Pilatos sentencia de muerte me da.

(Texto común, en los cancioneros)

5. LA COSTURERA

Handwritten musical score for the song 'La Costurera'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The first line is 'Je-sús, Di vi-no-se-ñor,'. The second line is 'que entre los hom-bres vi-nis-te,'. The third line is 'y sus cul-pas re-di-mis-te con in-com-pa-'. The fourth line is 'ra-blea-ur.'.

Jesús, divino Señor, que entre los hombres viniste
y sus culpas redimiste con incomparable amor.

Si a cada paso que doy vuestras bondades medito,
veo con dolor escrito lo que fuiste y lo que soy.

Que no hay acción meditada, por trivial que nos parezca,
donde no se nos ofrezca tu piedad ilimitada.

Y así, pensando en el ser de mi humilde condición,
sufro en tu amarga Pasión cuando me siento a coser.

Cuando me lavo las manos, veo al juez que te entregó
a los verdugos insanos, que también se las lavó.

En las tijeras advierto, al preparar la costura,
cuanto sentiste en el huerto al principiar la amargura.

Allí los que te prendieron acompañados de Judas,
para maltratarte fueron con las espadas desnudas.

Y así como voy cortando y calla el lienzo sutil,
así sufriste callando los golpes de mil a mil.

(Texto larguísimo, que no aparece en cancioneros)

6. SAN ANTONIO

Sois ra-mo flo-re-ci-do, Santo glo-ri-o-so,
 sois el más ra-lum-brante y el más her-mo-so; tan bello,
 dad-me, se-ñor, con-sue-lo y am-pa-ro al devo-to que
 lla-ma; y es-pe-ro, glo-ri-o-so San Au-to-ño,
 me des con-sue-lo.

Sois ramo florecido,
 Santo glorioso,
 sois el más relumbrante
 y el más hermoso,
 ¡tan bello!
 Dadle, señor, consuelo
 y amparo
 al devoto que llama;
 y espero,
 glorioso San Antonio,
 me déis consuelo.

Había un matrimonio
 en Cartagena
 que tenía una hija
 que era una buena
 cristiana,
 que todas las mañanas
 oía
 misa con alegría,
 creía
 en Dios y en María
 y en San Antonio.

Se escapó de su casa,
 se fue a la iglesia
 a visitar a Antonio
 y a darle quejas,
 diciendo:
 -Mira cómo me han puesto,
 pelada,
 triste y desamparada,
 llagada,
 toda llena de heridas
 y ensangrentada.

Alcanzó San Antonio
 del Ser Supremo
 volverle a la devota
 su hermoso pelo;
 blancura
 doblada su hermosura
 tenía,
 nadie la conocía,
 tan bella,
 que decían sus padres
 que no era ella.

*(San Antonio le vuelve a cambiar el color del pelo
 y sus padres, que la maltrataban por desconocerla,
 piden perdón al Santo).*

7. LA PEREGRINA

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

Camino de Santiago,
con grande halago
mi peregrina
la encontré yo,
y al mirar su belleza,
con gran presteza
mi peregrina
se hizo al amor.

Iba la peregrina
con su esclavina,
con su cartera
y su bordón,
lleva zapato blanco,
media de seda,
sombrero fino
que es un primor.

Tiene rubio el cabello,
tan largo y bello,
que el alma en ello
se me enredó,
y en su fina madeja,
de oro guedeja,
su amor y el mío
se aprisionó.

(Texto común, en los cancioneros)

8. CANCIÓN DE BODAS

Toda tu calli ta-bajo he ve- uido pre-gun-tando
a-dón-de vi-va la no-via, ya qui' me han en-ca-mi-
na-do. Sea a todo go-zo, a-le-gría y con-tan-to,
Sea a todo go-zo, gusto y a-le-grí-a.
que hoy se ha-ce la- bra do vuestro ca-sa-mien-to.
que mu-do des-ta-do U-u-a-u-i-g-i mí-a.

Toda la callita abajo
he venido preguntando
adónde vive la novia,
y aquí me han encaminado.

Sea todo gozo,
alegría y contento,
que hoy se ha celebrado
vuestro casamiento.

La licencia os pedimos
para empezar a cantar,
atención, nobles señores,
si nos quieren escuchar.

Sea todo gozo ...

Por el sí que dio la novia
a la puerta de la iglesia,
ya quedó comprometida:
entró libre y salió presa.

Sea todo gozo ...

*(Se aplican muchos textos,
unos comunes y otros de circunstancias)*

10. UNA MAÑANA

U - na ma - ña - ña de pri - ve - re
re - cuer do, e - ra cuan do te vi
cor - tan do li rios, li rios y ro -
sas, las más her - mo sas son pa ra ti.

Una mañana
de primavera
recuerdo era
cuando te vi
cortando lirios,
lirios y rosas,
las más hermosas
son para ti.

Una mañana
del mes de mayo
del campanario
salió una voz:
era una niña,
clamaba al cielo,
pedía consuelo
para su amor.

(Texto común, en los cancioneros)

11. CANCIÓN DE MUELOS

Handwritten musical score for 'Canción de Muelos'. The score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The melody is written with quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff concludes the piece with a double bar line. The lyrics are: 'No te cases ho-ga-ño, li-rón del ver-de li-món, que no hay pa-ta-tas, que vi-no la lan-gos-ta, li-rón del ver-de li-món, cortó las ra-mas.'

No te cases hogaño,
lirón del verde limón,
que no hay patatas,
que vino la langosta,
lirón del verde limón,
cortó las ramas.

No te cases hogaño,
que no hay sandías,
que vino la langosta,
cortó las guías.

No te cases hogaño,
que no hay melones,
que vino la langosta,
cortó las flores.

(Se aplican textos de seguidilla)

13. LEVÁNTATE, MORENITA

Le-ván-te te, mo-re-ni-ta, le-ván-te-te, re-sa-lada,
le-ván-te te, mo-re-ni-to, que ya viene la ma-ñana
le-ván-te te, que ya es de dí-a, que ya se ve
que ya es la ho-ra de venir te a ver.

Levántate, morenita,
levántate, resalada,
levántate, morenita,
que ya viene la mañana.

Levántate,
que ya es de día,
que ya se ve.

De la calera más fina
tiene la cal tu ventana,
que reluce desde lejos
como espada valenciana.

Levántate ...

(Se aplican letras de ronda de alborada)

14. LAS VACAS DE JUANA

Las vacas de Juana van la vega arriba -
ri - ba, ve lo ahí va el va que - ro, va que - ro
que las guar - da y sil - ba.

Las vacas de Juana
van la vega arriba;
velo ahí el vaquero
que las guarda y silba;

Las vacas de Juana
no quieren beber;
llévalas al prado,
que querrán pacer.

15. DANZAS DE PALTEO

LA VARA DE LA RUECA (PARA HACER LAS MUDANZAS)

Bus-cán do-lan-duve, buscán-do-lan-dé. la
va-ra de la rueca, no la ha-lle, no la ha-lle.

I. EL ADORADO

A-do-ra-do dueño mi-o, a-do-ra do y lindo amor, ¡qué tris-
te-za, qué fir-meza, qué esperan-za y qué do-lor! A-do-
ra do dueño mi-o, a-do-ra do y lindo amor, ¡qué tris-
te-za, qué fir-meza, qué esperan-za y qué do-lor!

II. LAS PALOMITAS

No son to-das las pa-lo-mi-tas las que es-ta-ban en el mon.
tón, no son to-das las pa-lo-mi-tas, que algún pa-lo-mi-to son.
No son to-das las pa-lo-mi-tas las que es-ta-ban en el mon.
tón, no son to-das las pa-lo-mi-tas, que algún pa-lo-mi-to son.

III. LA NAUVE

Por el mar i-bau na ve carga-di-ta de vi-uoy
pan, le su-cristo es ueri-ne-ro, vi-uá, uá monos a em-bar-car.

IV. LA ZARZA

Siente zar-zas y en a-mo-res y en ha-cienda de me-
uores teme-tie-res, en tra-rás, no sal-drás cuando qui-sie-res.

V. LA TORTOLITA

Esta-ba la torto-li-ta pa-sa-di-ta en el verde li-
món, con el a-la-tendí-dá en la ra-ma, con el pi-ro pi-ca-ba la flor.

VI. MOCITOS

Moci-tos, de cuatrou cuatro a par-tad, a par-tad, a par-tad, moci-
tos de cuatrou-cuatro, que p₂ sa su me-jes-tad.

VII. EL MILANO

El mi-lauo, el mi-lauo, al mi-lauo, qué le
dau? Por el di-a pan y puerro, por la uoche puerro, pan.

VIII. EL PERIBÁÑEZ

¿Quién la vistoun Peri- bñez, alguna cil ma por del
rey? ¿Quién loz vistó? Yo no le loz bñez ni no me lo deja ver.

IX. LAS FLORCITAS

Tres flore citas en 'bar bo- le', me ue a bau- se, me ue a- bau-
se, u- ue ue la ra may dos al pie.

X. LOS NAIPES

¿Quién bñez- jó. Mari- quita, los nai- pes? Yo que los
tra- je del fran- cós.

XI. EL ZAMARRON

Ca sar- me quiere mi madre con un pu- li- do pas.
tor, por la noche cuando viene, viene hecho un zamarrón; dé a re.
ñir, yo a re ga- ñar, no se lo tengo de remen- dar.

XII. PARA TEJER EL CORDÓN

Mu- chachas bo- uitas, da- jales pa- sar, que somos deu-
zantes de nuestro lu- gar.