

Relación entre músicas tradicionales, demarcaciones administrativas y geografía

*Texto seleccionado de la Introducción
al Cancionero Básico de Castilla y León*

MIGUEL MANZANO ALONSO

Tratar de aclarar la relación entre un repertorio popular tradicional y el espacio geográfico en que ha sido recogido es siempre una cuestión un tanto delicada porque, cuando se pulsán esas cuerdas que llamamos pueblo, terruño, patria chica, región, provincia, autonomía, nación y demás vocabulario con resonancias patrióticas, es difícil no herir alguna susceptibilidad, por defecto o por exceso, por más que uno quiera ser objetivo.

Comenzamos por una afirmación tajante e incuestionable: las músicas populares de tradición oral siempre han sobrepasado las demarcaciones territoriales y las fronteras, todo tipo de fronteras, desde las que delimitan el término de un municipio hasta las que separan y dividen las naciones.

Segunda afirmación: La propagación de los inventos musicales de tradición oral es más fácil y, por consiguiente, más frecuente cuanto menor es la distancia entre dos ámbitos geográficos. Las razones que explican este segundo aserto son tan claras que no necesitan demostración: lo que está más próximo recibe más pronto y más fácilmente lo que llega de cerca. Los hechos musicales lo demuestran.

Tercera afirmación: Hablando en general, a mayor lejanía mayor diversidad en el repertorio musical. Tampoco este punto necesita demostración pues también los hechos lo proclaman a diario. Pero a la vez hay hechos (musicales) que demuestran, como hemos dicho, que hay tonadas que poseen una gran fuerza de difusión y están presentes en los repertorios de tierras muy alejadas. También se dan algunos casos, como hemos dicho, en los que una tonada propia de la tradición de un lugar determinado ha emigrado a una tierra relativamente lejana, al haber sido llevada puntualmente por algún cantor a un territorio lejano.

Cuarta afirmación: Para apreciar las semejanzas y diferencias entre las prácticas musicales tradicionales de ámbitos geográficos distintos, es necesario conocer con detalle los repertorios de cada zona, analizarlos en sus elementos musicales y literarios, clasificarlos en géneros y especies, y demostrar con hechos (los hechos aquí son las melodías y los textos) las afirmaciones que se formulen. La falta de este conocimiento amplio es la causa de numerosas opiniones, algunas muy generalizadas, que sin embargo no se ajustan a la realidad de los hechos musicales y no soportan un análisis riguroso.

() El Cancionero Básico de Castilla y León, compilado y estudiado por Miguel Manzano Alonso, ha sido patrocinado y editado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Colección de Estudios de Etnología y Folklore, 2011.*

Quinta afirmación: Un idioma o lengua diferente es uno de los factores más influyentes en el establecimiento de diferentes repertorios de canción entre tradiciones fronterizas. En la música popular tradicional el texto y la melodía van muy unidos porque la mayor parte de las fórmulas melódicas han nacido del ritmo propio de cada forma de hablar. Esta afirmación, sin embargo, necesita una matización muy importante: aunque el idioma está fuertemente ligado al repertorio cantado, hay elementos básicos de la canción que son comunes a diferentes prácticas lingüísticas, como son los sistemas melódicos y las fórmulas rítmicas básicas. Y son estos dos elementos los que precisamente suelen formar la base de repertorios diferenciados por el idioma.

Sexta afirmación: A mayor estabilidad en la población corresponde una mayor fijación del repertorio. Analizando los cancioneros se percibe claramente cómo las tierras apartadas y extremas, que a causa de la configuración geográfica han mantenido una población estática muy afincada y arraigada, poseen repertorios musicales en los que abundan elementos vetustos y ciertos rasgos singulares. Mientras que las tierras abiertas, fácilmente accesibles y cruzadas en todas direcciones por sendas y caminos secularmente transitados por gentes procedentes de muy diversos puntos, presentan repertorios menos uniformes, más compartidos, más extendidos geográficamente y, a la vez, más variados.

Séptima afirmación: La recopilación de la música popular de tradición oral a partir de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX hizo posible la difusión del cancionero popular, a partir de la publicación de numerosas antologías de canciones impresas que permitieron, por una parte, el conocimiento del repertorio tradicional, cuyo último reducto había sido el ámbito rural, en el medio urbano. También, por otra parte, originaron una especie de refolklorización sobrepuesta a las antiguas tradiciones cantoras, llevada a cabo por agentes externos a los cantores tradicionales. Porque quien sabe leer música puede tomar un cancionero, aprender una tonada, y enseñarla a otras personas de cualquier lugar. Se podría confeccionar un listado de 20 ó 30 canciones que por las tierras del cuadrante noroeste de la península Ibérica eran conocidas por cualquier aficionado a cantar, como consecuencia de la facilidad que proporcionan los cancioneros para llevar músicas hasta muy lejos de donde nacieron y se cantaron siempre.

Finalmente: Todas estas constantes, la mayor parte de las cuales venían funcionando durante siglos, se rompieron a partir del momento en que los medios de difusión masiva comenzaron a difundir un nuevo repertorio de canciones destinadas a un amplísimo público popular, porque los medios de comunicación llevan todas las músicas a todos los lugares y obran una repoblación de la memoria con nuevas canciones y cada vez con mayor rapidez.

La canción como paradigma y aglutinante de un colectivo

Vamos a hacer ahora algunas aclaraciones acerca de ciertas canciones que casi siempre entran en el primero de los tres bloques del repertorio que señalábamos al comienzo de este capítulo: el de las más representativas de un determinado grupo humano. Es bien sabido que todos los colectivos, sean pueblos, comarcas, provincias, regiones, nacionalidades o naciones han hecho uso desde hace mucho tiempo de la música, sobre

todo de la canción, como de un distintivo capaz a la vez de aglutinar a un conjunto de personas y de diferenciarlo de otro. Este papel lo han cumplido, sobre todo, las canciones de tipo himnico, que siempre desprenden cierto tufillo militar, desde los cantos de los cruzados hasta los alaridos rítmicos de los hinchas del fútbol, pasando por la venerable y sacro-laica *Marsellesa*. Pero desde que la música popular comenzó a recogerse en cancioneros y se pudo leer y aprender, fue suficiente que alguien con intención o voluntad de marcar, para la finalidad que fuese (casi siempre política), los límites de un determinado colectivo, pudiese echar mano de una canción tradicional o de un determinado tipo o género de canción de esa tierra, alzándola como bandera aglutinante de gentes a las que se trataba de unir para una causa común y, a la vez, diferenciar de las que no se quería que entraran a formar parte del proyecto de unificación.

Por este procedimiento, determinadas canciones y músicas han adquirido valor de símbolo y representan a un grupo humano, tanto hacia dentro como hacia fuera del mismo. Así, refiriéndonos a nuestro país, la *muiñeira* simboliza y representa a Galicia, a *Asturias* la *patria querida*, como no podía ser menos, la *jota* a Aragón, el *zortzico* al País Vasco, la *sardana* a Cataluña, la *seguidilla* a varias tierras de la submeseta sur que se disputan acaloradamente su paternidad, el *bolero* a las tierras de Levante y Mallorca, la *parranda* a Murcia y el *fandango* (o más recientemente la *sevillana*, de probada capacidad expansiva) a Andalucía. Esto si nos referimos a grandes espacios geográficos, porque podríamos repetir la lista, cada vez más numerosa, a medida que vamos reduciendo los límites. Nada que objetar hasta aquí, pues cada quien puede hacer lo que quiera de lo que es de todos, si se le acepta. Pero cuando aparecen muchas contradicciones, no pocos disparates y algún que otro absurdo, es cuando se mira el origen de estas asignaciones, su valor representativo de grupo que en lo musical tenían antes de que fueran aceptadas como símbolo del mismo y, sobre todo, la carta de antigüedad que les daría su pretendida garantía étnica.

Si aplicásemos un procedimiento crítico a cada una de estas canciones sobre una base rigurosa de datos musicales, todo su simbolismo caería por tierra. Aunque no es lugar éste para hacer un estudio en profundidad de este frecuente fenómeno, bastan unas cuantas preguntas muy simples para que se tambaleen o se vengán al suelo los fundamentos teóricos de estos símbolos musicales. Porque ¿acaso no es la *muiñeira* un ritmo a cuatro, cuya subdivisión ternaria rápida es compartida con variantes casi idénticas de baile que llevan otros nombres por tierras de Asturias, León, Zamora, Cantabria, Palencia y Burgos? ¿Y no se ha escogido como símbolo de la tierra gallega precisamente la sonoridad más reciente de la *muiñeira nova*, la de invención más cercana en el tiempo, mientras que se olvidan los viejos ejemplos de *muiñeira vella* que todavía ha podido transcribir D. Schubarth recientemente en su enciclopédico *Cancioneiro popular galego*? ¿Y acaso es el *zortzico* el único ritmo irregular, de división a cinco, que por su singularidad (no por su antigüedad, pues está demostrado que es de invención reciente) puede representar al País Vasco? Porque, puestos a buscar supervivencias rítmicas arcaicas, ritmos a cinco, a siete, a diez, a once, a trece, a tres-más-tres-más-dos y a otro sinfín de combinaciones irregulares, los encontramos a cada paso en los cancioneros de Castilla y León y, además, no precisamente en canciones con la hechura tan reciente que presentan la mayoría de los *zortzicos*. ¿Pues qué decir de la *sardana*? ¿Cómo es posible que en la singular y diferente Cataluña haya

prevalecido, como símbolo musical aglutinante del catalanismo, la variante más reciente, amañada y simplificada (por autor con nombre y apellido documentado) de un baile antiguo, circunscrito hasta hace poco más de un siglo a una sola comarca? ¿Y cómo puede simbolizar musicalmente a un país tan inmensamente rico en melodías y ritmos variados y en sonoridades viejas, como es Cataluña, la realización más simple y repetitiva de la plantilla rítmica de un ritmo binario?

Pues no hablemos de la *jota* ¿Cómo se pueden atribuir patria y representatividad aragonesa a la música del baile más difundido por toda la Península Ibérica, en sonoridades y estructuras más antiguas que aquella a la que se considera la madre de todas las jotas, siendo la especie más reciente de todas? ¿Y cómo puede haber quedado como himno de una tierra con tan inmensa riqueza cancionística como Asturias una canción cuyo texto (nos referimos al de la estrofa, ya que el estribillo *Tengo de subir al árbol* se cantó desde siempre en todas las tierras norteñas, como puede constatarse documentalmente en las recopilaciones) se aparta de la hondura simple de la poesía popular, hundiéndose en la trivialidad musical más banal?

Y así podríamos seguir en una lista interminable que se extendería por todo el país. Elecciones tan desafortunadas suelen tener un origen que no sería difícil de esclarecer, porque a cada uno de estos símbolos musicales lo viene acompañando abundantísima literatura etnopolítica. Tienen además una causa también muy clara: para que una música pueda ser cantada y coreada por una multitud, parece imprescindible que sea simple, fácil y un tanto trivial. Por ello toda esta himnología, producto de una refolklorización que no va mucho más atrás de un siglo, se ha entresacado de los cancioneros tradicionales con un criterio funcional más que verdaderamente representativo de lo más hondo de la forma de cantar de cada pueblo. Porque, en la época en que todo el mundo cantaba en todos los tiempos y lugares, ciertamente había en cada sitio una especie de estilo peculiar de cantar, pero ni era exclusivo sólo de un lugar, ni tampoco se centraba en una sola tonada, sino en cientos y cientos de ellas. Tal era la riqueza de la tradición, imposible de reducir a un solo ejemplo sin empobrecerla de algún modo.

Todo lo anteriormente dicho no es obstáculo para que una determinada canción o música, al estar cargada de una significación y de un contenido extramusical, sobre todo si es patriótico, llegue a adquirir valor de símbolo y sea capaz de emocionar a quienes la cantan, al recordarles vivencias que pueden ser muy hondas y sinceras. En ese caso, por simple y vulgar que sea la melodía, puede hacer vibrar al unísono a una multitud o remover fibras muy hondas de la sensibilidad. Pero aquí ya entramos en el campo de los antropólogos, a quienes corresponde sacar petróleo en estos aspectos extramusicales.

Mirando, para terminar, a Castilla y León, podemos afirmar que no hay en esta Comunidad, afortunadamente, una canción que haya tomado la exclusiva para representar a una tierra tan amplia, tan variada y tan rica en músicas. Es una suerte que por estas tierras nuestras no haya quedado una única canción como símbolo representativo, pues habría sido necesariamente empobrecedor y reductor. Bien es verdad que, al haberse recogido por estas latitudes algunos de los cancioneros más antiguos entre todos los publicados en España desde principios de siglo (el de Olmeda, tantas veces citado, el salmantino de D. Ledesma, el leonés de Fernández Núñez, y el segoviano de A. Marazuela), hay un buen número de canciones

que, por efecto de la refolkolorización, han pasado a la memoria colectiva reciente como representativas de estas tierras. Pero además de ser varias en cada provincia, casi todas ellas tienen la suficiente calidad musical como para poder representar una tradición tan rica y variada como es la de Castilla y León.

En conclusión, la riqueza musical de cada colectivo, de cada pueblo, no puede limitarse a una sola canción-símbolo sin que quede mermada y reducida a un tópico. Sería preferible que, si algo va a quedar como recuerdo del pasado musical en este momento de debilitamiento de la tradición, cada grupo humano quedase representado por un repertorio que, ya que ha de ser breve, al menos sea una muestra de lo más hondo y arquetípico de su pasado musical.

Esto es, precisamente, lo que se pretende con la compilación y edición del *Cancionero Básico de Castilla y León*, a pesar de que, siendo breve en lo que de cada una de las nueve provincias se ha tomado, sea necesariamente amplio en su conjunto.