

# ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGIA DEL CANTO NATURAL CASTELLANO

---

## PALENCIA Y SUS REGIONES FOLK-LORICAS

---

### INTRODUCCION

---

Quizá parezca a algún lector innecesario este proemio general aplicado a un estudio particular como el propuesto: «*Palencia y sus regiones folk-lóricas*».

Yo mismo soy de esa opinión. Sin embargo, lo he escrito no sin razón. En nuestros actuales tiempos se viene abusando mucho de la palabra *folk-lore* aplicándola al canto y baile moderno; y se hace una propaganda tan activa en el teatro, varietés, y en la radio, por medio de discos de canciones exóticas tan ramplonas, chabanas y antiartísticas, que se hace necesario salir por el fuero de la verdad explicando a la moderna juventud, tan amante de lo nuevo, lo que es y significa la palabra *Folk-lore musical*.

Esta palabra, exótica en nuestro idioma, pero aceptada en casi todas las lenguas vivas del mundo culto actual, significa, según indica su etimología *Folk* (pueblo) *lore* (saber): «Todo lo que sabe, piensa y siente el pueblo sin la intervención de modernos vulgarizadores». Fíjese el lector en la condición esencial que caracteriza la definición: «sin la intervención de modernos vulgarizadores o autores», y se verá qué neciamente hablan muchos del folk-lore moderno, que suele ser una letra tan absurda y chabacana como la música que acopla un desaprensivo músico moderno.

La palabra *Folk-lore* fué inventada el año 1846 por Williams Thoms (Anglo-sajón) y compendia una serie de conocimientos y sentimientos los más naturales en la vida étnica del hombre. En efecto, la realidad exterior, que llámase el magno teatro de la vida histórica del hom-

bre en la tierra, es tan solo un cuerpo que ha tenido que ser vivificado por la idealidad de un sentir y pensar racial. No existe, pues, en el mundo un juego infantil, una danza, una escena simbólica, un solo género literario en prosa o verso, un canto, una leyenda, un cuento, un mito, un hábito, una tradición, etc., etc., que no se enraice en el carácter étnico de una reunión de hombres que vivan en sociedad y en un medio-ambiente físico y moral de un trozo geográfico determinado en el planeta tierra.

Podemos decir, que en realidad el *Folk-lore* es una verdadera *monografía etnográfica y etnológica* (a) que debe tomar la máxima amplitud en todo el pensar y sentir popular. En una palabra; el Folk-lore, comprende, o mejor dicho compendia, todos los conocimientos de investigación que pueden hacer los Psicólogos, Filólogos, Literatos, Historiadores, Estéticos, Mitógrafos, Paremiólogos, Ideólogos y Musicólogos, cuando aspiran a conocer la biología y desarrollo intelectual y sentimental de los pueblos; a condición de que la interpretación sea a base de una tradición popular emanada de una vida colectiva con actividades y fines comunes.

Nosotros vamos a concretarnos a estudiar uno de los elementos del Folk-lore que caracteriza mejor que otros el sentir popular indígena de nuestra Península Ibérica. Tal es el arte demopsicológico por antonomasia: la Canción popular como derivación de la música natural, que es «el lenguaje de la emoción humana traducido intuitiva y espontáneamente por exclamaciones sonoras y sonidos modulados», pues para esto la naturaleza preparó al hombre colocando en él un instrumento natural, cual es el aparato fisiológico de fonación, apto para producir, modular y hasta combinar sonidos distintos de los usados en el lenguaje articulado a impulso de una emoción.

El corazón humano es vaso sagrado que encierra los sentimientos más reconditos de la vida.

Cuando los hombres se reunieron pacíficamente para vivir en común y ayudarse mutuamente, debido a un sentimiento innato de sociabilidad, ese mismo sentimiento, tan humano, enlazó sutilmente a sus almas y así se formaron los pueblos.

---

(a) Distinguimos estos dos conceptos científicos, porque la *Etnografía* propiamente tal es una ciencia que se contenta con observar en conjunto la vida de los pueblos del Globo, estableciendo sus caracteres internos y externos; y la *Etnología* es ciencia que deduce consecuencias de la comparación de la cultura de los mismos pueblos estableciendo leyes fundamentales de cultura y civilización en el desarrollo de su historia.

Entonces, al calor vivificante y confortador, que emana de esa misma vida común, surgen los deseos de hacer colectivos aquellos innatos sentimientos que vivían aislados en cada corazón; y vibran en una misma emoción colectiva los más nobles anhelos de fe, de gloria, de amor, de valor exaltado, de ambición expansiva y de dolor y consuelo en la desgracia. Entonces es cuando en las horas de las emociones de la vida un ser privilegiado, por sentir mejor y más pronto la emoción, entona un canto individual, creado en su imaginación y ornado en su fantasía, que la multitud febril y agitada repite, aprende y asimila haciendo de él carne sentimental de su propio corazón. (a)

Así comenzaron a cantar los pueblos; como cantó el primer amante instintivamente cuando buscó a su compañera; como canta el ruiseñor para cautivar a su avecilla; como entonó una endecha dolorosa la madre que perdió a su hijo; pues la expresión del dolor es tal vez en el orden de los sentimientos el más cercano al amor y a la alegría.

He aquí, y no es otro, el origen de la canción popular.

No solamente interesa a los *Musicólogos* estudiar la naturaleza, carácter y formación de la canción popular, sino también a los *Folk-loristas*; aunque lleven aquéllos distinta finalidad en sus trabajos que estos últimos. Los primeros estudian la canción como obra de arte natural utilizando la filología musical comparada. Los segundos estudianla como manifestación sentimental étnica; pero unos y otros deben estudiar las propiedades inherentes a la *Canción natural*.

La naturaleza de la canción popular es una cosa *psicológica* realmente indefinible; y nosotros, para explicarnos los caracteres íntimos que constituyen su esencia, no tenemos más remedio que seguir el método pedagógico analítico e inductivo que utilizan los modernos *Paleosólogos* cuando basan sus estudios sobre la idea de la perpetuidad de las cosas de la naturaleza y tradiciones sociales en agrupaciones de hombres que viven en un territorio determinado, regidos por leyes de cohesión y coexistencia.

Mis reflexiones respecto a esta materia han sido fundadas en las siguientes notas y observaciones.

¿Véis la ingenuidad de un relato, o una impresión, v. g. de un

---

(a) El pueblo no crea, colabora colectivamente. Cada vez que cantaba elaborando la canción, ora variándola, ora deformándola a su gusto. Por eso una de las señales casi evidentes de la antigüedad de la canción es el número de variantes que tenga el tema. Las variantes son signo de asimilación popular. Cada nuevo cantante es un nuevo refundidor popular.

paisaje, hecha por un niño cuando nos lo cuenta o describe sin que vosotros le preguntéis y sin forzarle a que lo haga? pues esa misma ingenuidad debe ser la del *Cantor* cuando exterioriza su emoción. El alma de ese niño vibró de emoción cuando contemplaba el paisaje y exterioriza en su lenguaje esa expresión directa con conmovedora sencillez y acento natural.

¿Véis como canta un joven en el campo, ensimismado en sus propios sentires y sin darse cuenta que le observan? Ved como salen los acentos meliódicos de su alma con ingenuidad y espontaneidad; como lo borda y afiligrana caprichosamente como por instinto, como aumenta y quita notas, cambia y repite, amplificando a su gusto el cantar que sabe? Ahí tenéis a ese joven, es un verdadero resonador pasivo y espontáneo de su propia emoción; es un creador de un poco de arte natural de esa....

*musica ingénua balbuciente idioma  
que al hombre niño le nació en el alma,*

como cantó el poeta castellano (G. y Galán).

De modo que una de las cualidades que predominan y caracterizan la naturaleza del canto popular es la sinceridad y explosión sentimental ingénua que brota naturalmente del alma del pueblo de un modo espontáneo.

Mas esta sinceridad ingénua y espontánea no debemos confundirla con lo sencillo y arcaico.

Un psicólogo observador puede darse cuenta que el pueblo gusta de melodías que encierran una organización musical vistosa y ampliamente adornada. El alma popular aspira con fruición y deleite todo lo espontáneo, fresco y natural, pero con fino instinto y gusto delicado sabe también adornar con filigranas y arabescos sus propias obras. El pueblo, verdaderamente pueblo, el que vive en plena naturaleza, está admirablemente armonizado para recibir las influencias del medio ambiente como determinadoras de sus facultades anímicas, teniendo una sensibilidad sana y delicada. Está v. g. acostumbrado a gozar del subido aroma de flores silvestres, que aunque parecen yerbajos en comparación de otras mas cuidadas y vistosas que se crían en invernaderos y jardines, tienen más intenso y penetrante perfume sin faltarlas el sutilísimo armazón y colorido de las cultivadas. Asi también el pueblo, suele tener un agudo y sutilísimo oído, tal vez más perfecto que muchos de los que viven en las grandes ciudades. Observad, si no, y analizad sus cantos y veréis qué caprichosas entonaciones, qué difícilísimos encajes sonoros fluyen en medio de naturales modulaciones; qué

gorjeos tan delicados; qué sutilísimos detalles; qué originales y variadas cadencias; qué ritmos tan diversos, como aleteos de mariposas, se encuentran en muchos de sus típicos cantares. Sí, la canción popular será todo lo ingénua, fresca y naturalmente expresiva que queramos; pero sencilla y fácil, en cuanto a su organización musical, *eso no es verdad*.

De esta observación podemos también deducir: que si el gusto artístico se basa en la sensibilidad, la sensibilidad instintiva y natural del pueblo es tan perfecta o más que aquella otra que se basa en una inteligencia más culta y refinada, como suele ser la de los artistas. Y es que lo delicado es hijo del sentimiento, lo correcto es hijo de la razón; por eso cuando lo delicado y lo correcto se unen espontáneamente, en una obra artística moderna, es señal de que el artista creador cantó como canta el pueblo en plena naturaleza.

Todas estas consideraciones nos llevan de la mano a examinar si una canción popular es obra de arte.

Si atendemos a su organización musical, tal vez no. Si atendemos a su espíritu y fuerza emotiva interna puede ser considerada como modelo natural de obra artística.

Y ¿en qué consiste la fuerza emotiva de la Canción popular? En que sintetiza una emoción pura; en que condensa los elementos naturales de la música idealizándolos. Poco importa que el creador de una canción popular sea o no artista (es decir, sepa la técnica musical).

Nosotros consideramos a uno y otro como un resonador espontáneo de la emoción natural; un vibrador pasivo e inconsciente creador en aquel momento de exaltación o inspiración que realiza con intención (por lo menos habitual) de querer expresar el sentimiento humano que interiormente le obligó a cantar. De aquí fluye el dinamismo del cantar popular que, por medio del lenguaje musical, cristaliza en emoción colectiva, porque el pueblo ha sido a su vez otro resonador pasivo de aquella emoción personal merced a múltiples concausas del medio ambiente histórico u otras oportunidades sociales.

Con razón decía Heder en su «Kalligona (IV parte)» (a): «Grito de dolor o alegría, inflexión sonora tierna o alegre es siempre la expresión de un estado anímico del sentir humano, pero que no solamente es comprensible para otro hombre, sino engendrador de otros estados de ánimo semejantes. Porque si instrumentos idénticos producen vibraciones simpáticas, lo mismo en organismos vivos. Y así el grito o la inflexión de acentos melódicos vibran y resuenan en el alma de otros

---

(a) HUGO RIEMANN: Estética musical, pág. 25.

hombres, porque es la voz de la naturaleza, la energía de la emoción natural, la que corre y fluye de alma en alma». Tal es el dinamismo de la canción popular como factor intrínseco de su expresión natural.

Sóloamente así podemos explicarnos la influencia honda que siente el pueblo cuando una idea o sentimiento cristalizado en una canción llega a su alma como reflejo de su propio sentir. El pueblo oye miles de canciones, las aprende, las repite y olvida casi todas, aunque sean bellas y artísticas; solamente sobrevive y pasa a su inmenso repertorio, que llamamos popular, aquella canción que con sus notas despertó sentires que parecían dormidos, recuerdos que parecían esfumados, pero que ahora caldean su alma con el fuego amoroso de un amor racial; es el canto que refleja, como en purísimo y límpido espejo, las ternuras interiores del alma popular, el más naturalmente humano.

El artista moderno, que por su sentimiento más intenso en amor al pueblo, por intuición o perspicaz penetración en el alma popular, aprovechando los dejos y modas de expresarse la raza, cante y reuna en armónica síntesis aquellos sentires, pasará a ser artista popular que vivificará y renovará con sus obras el acervo común del pueblo donde éste archiva y hace de él carne de su propia carne sentimental para alimentar a las generaciones venideras.

Ni la ternura de la frase bella clásica, ni la tempestad sonora del romanticismo, ni los sonos policromados de la música moderna han turbado el alma musical de la raza que canta con sus típicas cadencias y giros melismáticos sus sentires, tan espontáneos y naturalmente expresivos en su génesis y en su desarrollo, que en medio del ambiente local constituyen lo típico, lo peculiar, lo personal y propio de ellos, algo real, concreto, pero indefinible. Esto y nada más puede decir el frío humano lenguaje acerca de la naturaleza, carácter y formación de la canción popular.

\* \* \*

Si la voz y el gesto son formas de expresión del sentimiento dados al hombre por la naturaleza, la conciencia que tuvo el hombre de su voz y múltiples facultades expresivas le condujo fatalmente al descubrimiento del principio armónico natural de donde emana la melodía, y la conciencia del gesto, al principio del ritmo. He aquí ya los tres elementos musicales de la canción natural: armonía, melodía y ritmo, que han pasado a ser los principios básicos y esenciales del actual arte

musical. Por eso la música no es un producto de la imaginación de un autor, que inventó este arte como dicen las fábulas, sino una derivación del arte natural que el hombre ha ido desarrollando lenta y progresivamente en el tiempo.

El canto popular, por su psíquica fluidez melódica y su secreta constitución natural armónica y rítmica, agitará siempre los corazones de las generaciones futuras lo mismo que a las pasadas. Y en la campiña de una región donde el pueblo nace, trabaja y muere rodeado de cosas típicamente suyas, el arte popular es el testimonio más sincero y veraz de su fe, de su esperanza y de sus amores; es decir, de emociones sinceramente sentidas y renovadas de generación en generación.

\* \* \*

Todas las emociones y sentimientos son verdaderos ritmos del alma que el hombre traduce, como hemos indicado ya: a) por exclamaciones sonoras que son las expresiones más puras y simples; b) por sonidos modulados (canto); c) por ritmos mudos (gestos); d) por esfuerzos musculares (masocópicos) que son ritmos plásticos de movimientos, imitadores de los ritmos interiores (microcópicos) de la emoción pristina.

La Etnografía confirma esto mismo, al decirnos: que las primeras manifestaciones, las más antiguas y efectistas de expresión y de excitaciones anímicas del hombre primitivo son el canto, la danza y la pantomina.

El canto y el gesto son trasmisores directos de las emociones; la danza y la pantomina, son como evocaciones amplias de aquéllas, dando lugar a las danzas rituales, bailes populares, pantominas histórico dramáticas, etc., etc., como expresiones de acontecimientos de colectividades humanas.

Porque el maravilloso sentimiento colectivo, que hizo que las familias y tribus se asentasen definitivamente en el suelo elegido o conquistado, fué la primera condición necesaria para que las civilizaciones humanas comenzaran a realizar el esfuerzo de su inteligencia e ingenio, lento sí, pero evolutivo, para crear el arte popular; y en las enseñanzas de la naturaleza aprendió el hombre a ser artista a fuerza de tanteos y vacilaciones conforme aumentaba la sensibilidad y cultura de la raza a que pertenecía.

La poesía fantástica del Mito y de la leyenda encierra siempre, ba-

jo el simbólico velo con que se cubre, un fondo de verdad. Así, cuando el genio del pueblo griego figuraba al dios Apolo estrechando entre sus brazos a las musas, que representaban a la música, poesía y danza, y a las que Platón con frase sintética llamaba «las que forman la educación íntegra del alma popular», sin duda alguna, con ese símbolo se intentaba explicar las tres formas más espontáneas del arte natural fundidas como en un solo aliento espiritual.

La etnología deduce de los datos tomados, lo mismo en los pueblos naturales, que en los semicivilizados y cultos, que el canto y la danza tienen raíces mucho más profundas en la psicología humana que todas las demás artes plásticas. Y en verdad, la música provoca de una manera instintiva a convertir los ritmos sonoros en ritmos masocrópicos; y la música fusionada con la poesía engendra a la canción popular. Por eso el hombre, primero, cantó, después danzó acompañando el canto con palmadas, ya que las manos parece que son el instrumento rítmico más natural, y quizá empleara también como primer instrumento rítmico un rústico tambor.

Tal parece el proceso lógico y naturalmente humano de los orígenes de la música popular, pues, teniendo en cuenta que estamos estudiando el arte más sutil de todos, no hay ni puede haber otra explicación que enraice en la psicología humana, más que el que vamos ordenando en este capítulo general de ideas madres y generalizaciones sobre el Folk-lore de la música natural. El origen de todos los instrumentos populares que ha usado la humanidad niña fué otra enseñanza de la naturaleza. El hombre primitivo, que instintivamente amasó tierra húmeda para modelar un objeto, con el fin de recoger agua fresca para dar de beber a su pequeño hijo sediento, por feliz iniciativa dió a ese objeto la forma del pecho materno que le amamantó; más tarde ese objeto familiar se convirtió en vaso, más o menos adornado, que serviría para los ritos y sacrificios del pueblo en la morada colectiva donde se hacía la plegaria popular. Así también el primer instrumento musical lo elaboraría toscamente el hombre primitivo imitando la forma de laringe, usando algún hueso de animal o caña hueca, resultando el óboe la flauta, que aplicada a sus labios, parece ser una prolongación sonora de su canto natural.

Desde ese mismo momento, cantar y tocar, fueron dos expresiones populares distintas y muy exactas que corresponden a dos géneros de música natural *Vocal* e *Instrumental*, siendo las dos, expresiones directas y espontáneas del canto popular; una, más íntima y subjetiva; la otra, un medio de reemplazar o ampliar la voz humana por transmisión

mecánica al impulso de la misma emoción. Sin embargo, fué necesario más de un milenio de historia humana, a contar desde la civilización cristiana, para poder decir con verdad que tocar era una expresión sentimental de la música pura, independiente de la canción vocal.

\* \* \*

Terminamos esta larga introducción insistiendo una vez más en la idea predominante anteriormente expuesta, presentándola al lector en forma de conclusión. Todo el mérito de un tema verdaderamente popular, sea vocal o instrumental, está en la sencillez conmovedora, en el acento natural y expresión directa del recuerdo de una emoción espontánea que sintió un cantor y que el pueblo la hizo suya por el fenómeno psíquico que se llama *Reversión* o *Trasmutación* de un idéntico sentir, quedando esa emoción cristalizada en una forma definida; en sonidos y palabras (canción) capaz de sugerir siempre en el que la canta o escucha aquella impresión pristina. (a)

Loable trabajo es el que practica, el coleccionador de canciones populares; pues acumula materia para el estudio del Folk-lorista. Pero recoger cantos de boca del pueblo sin analizarlos y desprenderlos de la escoria que llevan pegada por la acción del tiempo y del inevitable contacto de otras canciones de tonalidades modernas, es embrollar esa

---

(a) La Península Ibérica es como una brillante y suntuosa paleta de colores representados en distintos cuadros regionales geográfico naturales: Castilla la Vieja y Nueva, Basconia, Navarra y Aragón, Asturias y Galicia, León, Extremadura, Portugal, Cataluña Baleares, Valencia, Canarias y Andalucía. Cada una de estas Regiones peninsulares se subdividen en comarcas que guardan sus tradiciones y costumbres típicas. Todas tienen una inmensa variedad de canciones de distinto ritmo, distinto melodiar con un fondo común armónico natural que une la variedad en la unidad. Además es de notar que a través de la divergencia de razas que las invadieron largos años han sabido fundir los acentos en un temperamento privativo y original de ellas. La labor del paciente folk-lorista es árdua, pesada y dificultosa para recoger y estudiar las canciones Tipo, bailes y danzas, desde las más antiguas (que son las más interesantes) a las más modernas: de ese modo conoceríamos el alma nacional de sus sentires naturales y espontáneos y la colaboración que el pueblo ha prestado con ese instinto peculiar suyo al correr del tiempo. Pero no se olvide nunca aquel feliz apotegma de la célebre folk-lorista Fernán Caballero: «*La música y poesías populares son como las mariposas; al menor contacto pierden el polvo que tan bellamente colorea sus alas*». Así es; la melodía popular pierde su encanto natural cuando se le quita, añade o cambia el más pequeño acento melódico o rítmico. Solamente al pueblo que lo asimiló ayudado por el ambiente local, le es lícito y se le puede permitir señalar ligeras variaciones que no afectan al fondo sentimental.

interesante labor folk-lorista. Por eso es indispensable sacar y exprimir la modalidad nativa que ocultan en sus melismas y separar lo añadido por la tonalidad moderna en el crisol purificador de una transcripción fiel y lógica. El estudio detenido y profundo del canto eclesiástico de la Edad Media y comienzos del Renacimiento español es de importancia suma para el Folk-lorista; pues la canción popular antigua, que es la más interesante en estos estudios, rezuma por la línea melódica y cadencias naturales el diatonismo sencillo, natural, espontáneo y conmovedor, tan arraigado en el pueblo, que apenas ha tenido contacto con las canciones de moda tan seductoras, como faltas de espontaneidad del sentimiento personal. En esos ramilletes de flores exóticas que se han puesto de moda (canciones folk-lóricas (así las llaman) que inundan las radios por medio de discos) vienen aromas tóxicos de snobismo cuyos efectos sufrimos todos, sin darnos cuenta del veneno que entra por el oído, como expresión de una moda selecta, en el gusto y costumbres de la vida moderna, decadente a todas luces (desde el año 1936 hasta el actual) que forzosamente se traduce en fealdad, y ya se sabe que todo lo repugnante y feo no cabe dentro de los límites de la estética.

## I

Penetrar en el alma de las cosas a través de sus formas, sus colores y sonidos, y leer la historia de la humanidad en los monumentos de los siglos, mejor que en los libros de los hombres, es una obra digna de la actividad humana.

Interrogar a la obra de arte, testimonio humano el más sincero y honrado de los tiempos antiguos, hasta llegar a nuestra época actual, inquieta y curiosa, es alimentar el no saciado deseo del alma humana por conocer el íntimo sentido de las cosas y el no agotado esfuerzo del hombre por inmortalizar a su raza.

Por encima de la lenta muerte de las cosas de la vida se eleva el residuo de la obra artística, que es polvo de oro de la verdad, jalonando la ruta humana y diciendo a todos cuantos la quieren contemplar con admiración y amor: esa belleza construída, cincelada, pintada o cantada cuyo sonido o imagen llega a vosotros; es el deseo, los ensueños, las ternuras, los sentires y los amores de los hombres, que vivieron un minuto de la vida en la eternidad.

El alma de tantos deseos y de tantos amores aún vive y late en el reposo del sueño de siglos dormidos para la historia de la humanidad.

Basta con tener paciencia y esperar.

Un día u otro, cuando el Arte esté material, científica y socialmente organizado, quizá el hombre encuentre el maravilloso y preciso instrumento, a manera de *estetoscopio*, para sentir latir el corazón de muertas civilizaciones. Mientras, sigamos nosotros amando las cosas pretéritas para adivinar con fina sensibilidad, en cierto modo, las relaciones de las cosas, y presentir deliciosamente lo que no pueda probarse.

Hasta encontrar el testimonio definitivo, aportemos los datos que tengamos para registrar y catalogar algo que dé probabilidades a los sabios e insignes artistas escrutadores, para saldar definitivamente el eslabón invisible entre el arte del pasado y el del porvenir.

El autor de la *Ciencia e hipótesis*, pág. 163 (H. Poincaré) dice: «no basta observar; es preciso servirse de las observaciones para generalizar. Porque se hace ciencia con hechos, como se hace un palacio con piedras; pero una acumulación de hechos no es ciencia; del mismo modo que un montón de piedras no es un palacio».

Y yo digo; en Arte tampoco basta con observar, hay que coordi-

nar, hay que pensar, y me atrevo a añadir: hay que sentir, hay que escuchar; es preciso amar mucho.

\* \* \*

Todos los que aspiren a conocer el desenvolvimiento biológico del espíritu humano: *Psicólogos, Filólogos, Historiadores, Literatos, Estéticos y Folk-loristas*, no pueden, en manera alguna, prescindir del arte verdaderamente *demopsicólogo* por su naturaleza misma: es decir, el arte privativo del sentimiento popular, aquel primer medio que utilizó el hombre para expresar los afectos más íntimos de su alma; la música natural, el llamado canto popular por antonomasia.

Combarien, Julio (1893)—*Relaciones de la Música y la Poesía*— ha dicho con mucho acierto: «no hay pintura ni escultura popular. La Arquitectura tampoco es popular por ser un arte demasiado sometido a las preocupaciones del lujo o de la necesidad; no es un arte espontáneo de la colectividad.

Sólo la Música, asociada a la Poesía o ella sola de por sí, tiene el privilegio de ser popular. Por eso el canto popular donde van hermanadas estas dos bellas flores nacidas y criadas en plena naturaleza, Música y Poesía, toman del mismo suelo donde han nacido toda la sustancia de la vida social, como las plantas toman la suya en el suelo donde sumergen sus raíces....»

Con razón decía el apóstol del canto popular en España, el musicólogo, maestro y amigo mío, D. Felipe Pedrel («*El canto es la expresión etnográfica de nuestra Patria*») «la música natural es la gran reintegradora de la conciencia de nuestra raza».

La manera más natural que tiene el hombre de exteriorizar los sentimientos de su alma son: «la voz y el gesto».

Toda la vida del hombre, aun la más pobre en acontecimientos dinámicos, contiene una serie de movimientos psíquicos, de ritmos anímicos que no pueden exteriorizarse por el simple lenguaje articulado, sino que imperiosamente, por imperiosa ley natural, necesita, sobre todo en las emociones más vivas e intensas de la vida, expresarlas bajo la acción del entusiasmo: por medio de gritos de alegría o de dolor, por inflexiones tiernas o alegres, que llamamos, no simple lenguaje, sino recitado, declamación, canto, según la mayor o menor cantidad de acentos y según el dinamismo que encierre la emoción.

Yo desearía fijar bien el concepto de la canción popular antes de seguir adelante.

La palabra canción popular, según mi pobre criterio, no especifica ni califica un género de música, sino que es «un estado de alma, y por extensión de una raza, que queda cristalizado en una forma melódico-natural de origen emotivo que acepta el pueblo instintivamente». ¿Cómo se realiza el fenómeno psicológico de la formación y transmisión de la canción popular?

Fué formada la canción por la inspiración inconsciente del vibrar de una emoción, y se transformó en otra emoción colectiva, siendo por consiguiente el pueblo como un resonador pasivo del sentimiento del anónimo creador.

La colectividad no crea, ni puede crear canciones; las siente, las hace suyas, las acomoda y perfecciona a su psiquis colectiva y, por una prolongada persistencia de tiempo, la pone en contacto con la tradición oral, y así llega a nosotros. El temperamento étnico impone giros melódicos, los combina, los varía, según su manera natural de expresarse; esto es evidentísimo, pero no hace más.

Con un ejemplo podrán entenderlo todos.

Un motor, v. g. la fuerza natural de una impetuosa corriente de agua, pone en movimiento a una dinamo. Esta dinamo transforma la fuerza natural del motor en fuerza eléctrica. Un cable conductor lleva la corriente a otra dinamo que, como la anterior, produce fuerza eléctrica y puede a su vez transformar nuevamente la energía eléctrica en fuerza mecánica. Así una máquina dinamo produce corriente cuando es puesta en movimiento o puede ponerse en movimiento cuando se la da corriente.

Este fenómeno de Reversión se puede aplicar a nuestro objeto.

Una emoción produce un movimiento del alma que se traduce en una canción; ésta se transmite por el canto al pueblo, que a su vez siente un estado psicológico análogo al que determinó la primera emoción. De modo que hay transformación de emoción en signos sonoros y, al llegar al pueblo, éste transforma esos sonidos en emoción colectiva.

Es necesario insistir reiteradamente en estos conceptos, aunque parezca machaconería.

Al mismo tiempo que cada Nación va formando su idioma nacional y dialectos regionales, la música natural sigue el mismo desarrollo.

Por eso la canción popular no significa (en sentido estricto) canción de esa multitud que llamamos pueblo (en sentido social); sino canción racial, canción que expresa y sintetiza el sentir de hombres

que viven en un territorio geográfico determinado muchos siglos. (a)  
¿Cuándo y cómo comenzó la canción popular a definirse como sentimiento lírico-popular?

Desde que el hombre cantó existe el lirismo subjetivo, no el racial.

Para que el lirismo sea racial tiene que desaparecer el sentimiento subjetivo y convertirse en un producto anónimo de la raza.

¿Cuál fué el momento histórico en que la canción fué expresión racial? Cuándo tuvimos una lengua nacional; cuándo el pueblo supo expresarse en castellano.

Desde la Edad Media la música profana fué, como la Poesía, erudita; se desarrolló en los Castillos, Palacios, Academias, etc., la música religiosa en los Claustros Catedralicios y Monacales.

Aquí empezó el contrapunto, la polifonía, la música de tecla, el conjunto instrumental y el canto vocal en conjunto. La música del pueblo como la poesía se nutría de la erudita; del Mester de Clerecía o de los anónimos de juglaría que componían gestas, romances, &, &. Era música cortesana vulgarizada la que llegaba al pueblo. La que amasó el pueblo al calor de su propio sentir y corría de boca en boca no fué la oda cadenciosa, ni el soneto del poeta erudito, sino el romance volandero por plazas y mercados; el villancico de alados asonantes; la copla romanceada que, en fin de cuentas, el mismo inventó instintivamente como un desprendimiento del romance, para traducir en forma condensada todo su sentir racial, aplicándola a todos los menesteres de la vida social. En esa fusión íntima y concentrada de música y copla radica la exaltación del alma popular o sentimiento racial del pueblo castellano.

Ahora comprenderéis, cómo un canto natural es para nosotros la condensación a través de los siglos de todas las tristezas y alegrías, de todas las desdichas y glorias del hombre. En una palabra: el reflejo del alma de la raza que se estereotipa en sonidos y ritmos modulados interna y variadamente; o, como dicen los técnicos, dinámicamente en cuanto a la entonación y agónicamente en cuanto a la regularidad del movimiento rítmico.

Lo he dicho antes de ahora, en ocasiones parecidas a la presente, y ahora lo repito para terminar esta, ya larga, introducción; por otra parte necesaria a fin de profundizar algo más en la esencia íntima del cantar popular: Cada cantar popular es para mí una fase psicológica, humana sí, pero vivida en un trozo geográfico determinado.

---

(a) Los acentos melódicos de la Iglesia Católica son como ella católicos, cosmopolitas (valga la palabra); no son canciones raciales, sino simplemente popularizadas.

## II

Vamos a hablar del Canto popular en Castilla la Vieja, y, para hacerlo con más acierto, estudiemos brevemente el medio-ambiente que rodea a ese trozo geográfico, para penetrar luego en el alma de ese Pueblo. Porque es indudable que el ambiente geográfico influye en más o menos grado en la psicología de los pueblos.

Cada Región natural de la Península Ibérica tiene tipos característicos, con rasgos fisonómicos algo marcados, costumbres propias, dialecto regional, hábitos y género de vida típicos, indumentaria distinta, etc., etc., y aunque la vida moderna obra como rasero nivelador, borrando muchas de esas diferencias, queda siempre el ambiente geográfico señalando en distintas proporciones del territorio nacional rasgos precisos y bien definidos de los hombres que nacen y viven socialmente, por mucho tiempo, en dichas zonas.

Pues bien. La gran masa de tierras altas rodeada de una cadena de montañas abruptas forma la Meseta Central de la Península que en frase del geógrafo Reclus (*Nueva Geografía Universal*—París 1876) es la España por antonomasia, teniendo de extensión cerca de la mitad de la totalidad del país peninsular.

Esta ingenue Meseta Central se divide naturalmente en dos grandes porciones geográficas o Submesetas, una al Norte y otra al Sur, claramente limitadas por una cordillera central de pinachos y sierras. La meseta superior que es la del Norte es la primera y verdadera región natural de nuestra Península y está integrada por planicies que se extienden (según dice D. Juan Dantín Cereceda: «*Ensayo sobre las regiones naturales de España*» Madrid 1922) entre la vertiente meridional de las montañas Cantábricas hasta las vertientes norte del Sistema Central, con sus enlaces naturales de cordilleras que forman un perímetro irregular que rodea el inmenso territorio que ocupan hoy las provincias de Santander, León, Palencia, Valladolid, Burgos, Zamora, Salamanca, Avila, Soria y Segovia.

El Duero es la vena central de desagüe de esta inmensa Región con su red de afluentes que llegan a él por las márgenes derecha e izquierda. Esta Región natural que llamamos Castilla la Vieja tiene numerosas comarcas naturales: montañas, riberas, páramos, vegas, valles y tierras bajas, que son pequeñas unidades geográficas típicas que se desig-

nan con nombres de origen popular, alta y claramente significativos.

Por ejemplo: Ribera del Obispo, Lagunadaga, Vega de Toral, Valle de Valdavia, Valle de Buedo, La Bureba, Tierra de Campos góticos, Valles de Cerrato, Páramos, Tierras de pan, La Armuña, Tierras de Arévalo, La Maraña... etc., etc.

Todas estas comarcas físico-naturales vienen a ser el escenario geográfico donde se desarrolla la vida de los pueblos.

El corazón de todas esas comarcas es Palencia, incluyendo en ésta la moderna Valladolid.

Vamos, pues, a concretarnos a este Centro, núcleo principal de la Región Castellana, que está integrada por zonas distintas de terreno que pertenece a varias comarcas naturales como son las siguientes.

Al Norte descansa la Provincia sobre la prolongación Cantábrica de la cumbre pirenaica que determina la vertiente septentrional con el terreno que ocupa Cervera del Río Pisuerga, primera comarca natural de la Región montañesa con sierras y peñas de notable altitud.

La segunda comarca natural es el Valle alto de Valdavia, que arranca en la vertiente meridional de las montañas cantábricas.

La tercera comarca natural de la Región castellana perteneciente a Palencia es el Valle de Boedo que, similar al anterior, linda con las montañas cantábricas arrancando hacia la Submeseta septentrional.

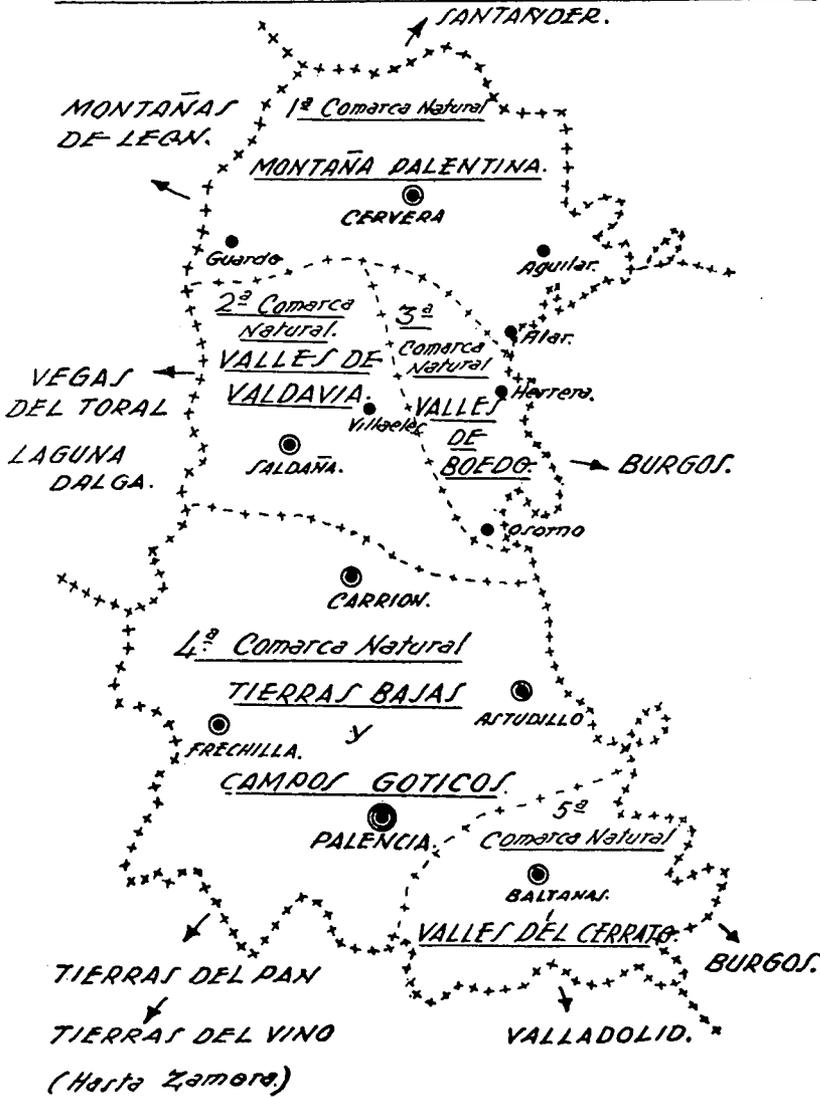
La cuarta comarca natural es la tierra de Campos (antiguos Campos Góticos) entre el Cea y el Carrión, y ocupa gran parte de la tierra palentina que políticamente han dividido los hombres en partidos: Carrión, Astudillo, Palencia y Frechilla.

La quinta comarca natural de la región castellana de Palencia son los Valles de Cerrato entre el Pisuerga y Esgueva, con sus extensos y áridos páramos.

En una palabra, toda esta grande región palentina comprende: el bosque o monte alto; el matorral intermedio; y la estepa sin discontinuidad. Como puede observarse en el gráfico adjunto.

Pero ya comprenderéis que ese escenario geográfico no basta para el estudio del sentir popular. Es pues necesario pedir ayuda, y por cierto muy valiosa y eficaz, a las ciencias auxiliares de la Etnología; sobre todo a la Etología, puesto que investiga las costumbres sociales del hombre desde el punto de vista histórico, utilizando como medio a la Paleosociología que observa lo vivo y actual para determinar el carácter étnico de la raza, que vá evolucionando dentro del ambiente social en que vive.

GRAFICO APROXIMADO DE LAS COMARCAS NATURALES DE LA REGION PALENTINA PARA EL ESTUDIO DE LA CANCION POPULAR.



- Escala = 1:900.000 -

La Filología musical comparada de los cantos populares actúa en este precioso campo de la Biología social con admirable intuición.

Lo malo es que éste arte auxiliar está todavía en mantillas en España y tampoco muy adelantada en el extranjero.

Una pequeña observación, comprobada después con los ejemplos prácticos que van adelante, os hará ver la importancia que tiene. El castellano montañés expresa sus sentimientos por medio de cantos, con fórmulas melódicas dulces, con dejes melancólicos, aun en medio de su alegría, evocativos de la placidez y tranquilidad del medio ambiente.

En cambio el castellano de la estepa, de cuerpo más castigado y curtido por las recias heladas y el sol achicharrador, tiene un carácter más viril: más exaltado, más recio; como saturado de espíritu romancero; y hasta sus movimientos en el baile y las danzas son muchos más graves, menos ágiles que los movimientos de los bailes montañeses. La estridencia del redoble del tamboril y el sonido agrio del pito clásico o de la más moderna dulzaina es nota dominante y diferencial del tenue y sordo ritmo del pandero. El cielo azul y trasparente de las mesetas centrales, la extensa faja arcillosa de tierra formada por grandes aluviones antiquísimos y las viviendas de barro, como lógica consecuencia del medio físico; las llanuras feraces de los frescos valles de las riberas; las nebliznas y ligeros vapores, casi constantes, en las altas montañas; todas esas diferencias están en armónico consorcio con las costumbres, tradiciones, hábitos, ocupaciones; con la manera de ser, de vivir y de sentir reflejándose todo esto en la canción natural.

Sin embargo, hay que observar un hecho importantísimo y recoger el siguiente dato: en las distintas grandes Regiones peninsulares las canciones ofrecen variedades de carácter étnico determinado.

Mas dentro de las comarcas naturales de una misma Región, los matices y variedades son mucho menos sensibles, apenas imperceptibles, y si hay algunas desinencias cadenciales más o menos flexibles son rasgos melódicos influenciados por un mismo fondo común, pero con alguna variante accidental de distinto color o de frescura al expresar el texto, que no altera absolutamente el carácter genérico de la canción.

Los musicólogos señalan y distinguen con más o menos precisión giros, diseños melódicos y adornos variados, pero la estructura interna de las canciones con sus modalidades características, casi siempre esencialmente diatónicas, señala el fondo común de todas ellas que viene a

ser como el *substractum modal*, el sello inconfundible de lo típicamente natural, de la raza misma que las canta.

Todo cuanto concluyo de exponer va a ser confirmado prácticamente escuchando con los oídos del alma algunos modelos de cantares recogidos en la región natural de Palencia, perteneciente (étnico-geográfico) a Castilla la Vieja.

\* \* \*

Comencemos por la comarca montañesa que, al mismo tiempo constituye geográficamente considerada, parte de la gran meseta norte peninsular.

Las canciones forman un pequeño ramillete de fragantes flores sonoras.

Las dos primeras han sido recogidas de labios de una anciana de Camporredondo por mi compañero que fué organista de la S. I. C. de Palencia D. José Larrea.

El frescor, la lozanía y el aroma de estas canciones no puede ser más natural. La tercera canción es conocidísima en toda la Montaña.

Son expresiones de almas claras acostumbradas a contemplar de más cerca el cielo. Son, a mi juicio, como una interpretación sonora del paisaje y sugiere en el alma que las escucha esa melancolía como de confianza amorosa, íntima, discreta, rota a trechos, como por un eco prolongado de amor. Visiones de tardes lluviosas, conflictos pasionales ahogados por la bruma....

Cantan los montañeses con melancolía viril, no neurasténica, el sereno volar de la nieve, las silenciosas nieblas, los oscuros, hondos y bravíos barrancos, el húmedo y mullido prado, las discretas soledades al caer de la tarde, la paz nocturna...

Sentires todos empapados en esas emociones y nostalgias de corazones enamorados de su tierra.

Vuelan los sonos, como vuelan las palomas torcaces cuando se dirigen al cristalino arroyuelo que canta, cuando corre entre piedras. Otras veces van esos sonos con vuelo sereno de cumbre en cumbre como águila real.

Nunca se ha dicho más ni más hondo con melismas tan sencillos, naturales y simples.

El pecho del enamorado montañés, emborrachado de puro oxígeno, eleva la voz muchas veces y parece que quiere subir más allá de los neveros perpetuos, como despreciando el bullicioso colmenar de la vi-

da en aquellos pueblos y ciudades que caen del otro lado más allá de las ingentes rocas.

Vosotros, los que conocéis la Montaña, esas montañas que muchas veces son como el refugio natural de corazones doloridos y cansados de vivir entre el fragoroso estruendo de las grandes urbes; escuchad con atención el sentimiento de las canciones de esa raza endurecida por el cierzo pirenaico. (1)

*Lento.* II<sup>a</sup>.

U na pa lom i ta blan ca como la nie  
 ve ————— ba — jó al río a be ber — a  
 gua ba ñar se quie — re ————— Pa lo —  
 ma si vas al mon te ————— mi — ra  
 que soy ca za ————— clov ————— si ti —  
 ró un ti roy te ma to ————— pa ra  
 mi se ra un do lor ————— pa lo —  
 ma blan ca como la nie ve —————.

(1) La letra de esta canción está tomada de labios de una anciana de Camporre-

*Lento y dolorido. II II<sup>a</sup>*

Su be al arbol sube al arbol —

y hasta la rama mas al ta —

y hasta la rama mas al ta —

ya llime puse a llorar —

por mi morena del alma —

dondo (Montaña Palentina). Pero... ¡coincidencia! Esta letrilla es idéntica en sentimiento y expresión a la compuesta por el célebre lírico-castellano D. José Iglesias de la Casa, párroco de Carbajosa (Salamanca) 1748 + 1791, antecesor a Gabriel y Galán.

Véase:

Una palomita blanca  
 Como la nieve  
 Me ha picado en el alma,  
 Mucho me duele.  
 Dulce palomica  
 ¿Cómo pretendes  
 Herir el alma  
 De quien te quiere?  
 Tu pico hermoso  
 Brindó placeres,  
 Pero en mi pecho  
 Picó cual sierpe.

Pues dime ingrata  
 ¿Por qué pretendes  
 Volverme males  
 Dándome bienes?  
 ¡Ay! nadie fie  
 De aves alevos  
 Que a aquél que halagan  
 Mucho más hieren.  
 Una palomica blanca  
 Como la nieve  
 Me ha picado en el alma,  
 Mucho me duele.

*Lento y en su mismo modo.* III<sup>a</sup>

Se ga ba yo a que lla tar de. ge -  
 llaa tro pa ba la yer ba. yes ta ba -  
 mas co lo - ra - da - , mo re na y sa la da. que en  
 su - sa zón las ce re zas. Cuatro pi nos tie -  
 ne tu pi - nar - y yo te los cui do. cuatro  
 ma jos los quie ren eor tar - y no se han a tre vi do.

*Lento expresivo.* IV.<sup>a</sup>

Siempre que salgo unta no che — a can tar la en ho — ra —  
 — bue — na — al tiempo queda a le gri — a — a — ca  
 dentro me da pe — na — a ca dentro me da pe — na —  
 Me da pena porque siento — que sim do bue na y her mo —  
 sa — te despides de sol te — ra — y por de mos u na mo za  
 y per de mos u — na mo za — . Informa do estoy se ño res —  
 informa do muy de ve ras — que os ca sais a la ma ña na —  
 quiera Dios pa ra bien se a — que du se con Dios se ño res —  
 que du con Dios ca ba lle ros — ven dre mos a la ma ña na —  
 pa ra ir e mi sa con e llos — . . .

### NOTA

Algunas canciones que presento en este estudio fueron publicadas a mi ruego, por D. Jacinto Manzanaras, Profesor del Conservatorio de Valencia, en varios cuadernos titulados «También Castilla canta». Unión Musical Española. Armonizadas para canto y piano.

\* \* \*

Una canción popular es para mí un organismo vivo, y, como tal, compuesto de cuerpo y alma. El cuerpo lo constituye la melodía y el ritmo. Y el alma, que es lo invisible de la canción, lo que anima y vivifica al ritmo y a la melodía, es el sentimiento que encierra, y se expresa o exterioriza merced a la combinación espontánea y natural de los elementos antedichos, que van formando una manera de ser especial, un modo característico.

¿Queréis saber el origen de esa alma castellana?

¿Queréis averiguar la geneología, por decirlo así, *granítica* de las canciones populares de *Castilla la Vieja*...? ¿queréis palpar el alma inmortal que por milagrosa *metempsícosis* va pasando de generación en generación para vivificar a las otras canciones de aluvión que posteriormente se han ido formando hasta llegar a nosotros?

Pues tened un poco más de paciencia leyendo estos comentarios antes de continuar los ejemplos prácticos; porque esta materia es interesante.

Os decía, al principio, que en estos estudios filológicos de la canción popular es necesario seguir el método que usan los *paleosólogos*; y se funda lógicamente en la perpetuidad de las cosas de la naturaleza y tradiciones sociales en agrupaciones étnicas que viven por tiempo estable muchos siglos, en territorio determinado.

Esta perpetuidad nos permite determinar, con relativo acierto, leyes por las cuales explicamos el alma de las antiguas cosas reflejada en el presente tradicional.

Pues bien: tomemos como punto de partida la *Edad Media*, que fué en realidad cuando comenzó en Castilla la Vieja una nueva vida artística, durante los últimos períodos de la Reconquista.

Suponed que nos colocamos en la cumbre más alta de la periferia norte. Y mejor que subir al Espiguete, Peñapietra o Peñalabra y enfocar una potentísima lente hacia Castilla la Vieja, subamos a un aeroplano imaginario y demos una vuelta sobre la planicie esteparia, considerada realmente como corazón de Castilla la Vieja: ¿qué véis de notable en esa inmensa planicie esteparia? ¿qué admiráis como notable?... lo más saliente, lo único que cabe admirar son *Torres y Castillos derruidos*.

Pues ahí tenéis los dos únicos focos de cultura medieval.

Advierto que esto que digo no son frases poéticas, son realidades sobre las que he cimentado mis estudios.

Y efectivamente: toda la vida en la Edad Media de la Reconquista Castellana está fragmentada en estas tres cosas. *La Iglesia, El Castillo o Casa Señorial y la Plaza pública*.

Todo el ambiente social gira en derredor de estas tres cosas (a).  
Pues ahí, en esos focos de cultura única, es donde hay que enraizar la canción popular de Castilla la Vieja.

Todo lo que sea girar fuera de ese ambiente es infructuoso, ilógico, y lo voy a decir en castizo castellano: una mentira literaria.

Sabed que la música popular castellana encierra, como una huella indeleble de ese remoto origen, el alma religiosa del *canto litúrgico* y el espíritu del romancero caballeresco, quiero decir: toda la *psicología del ambiente moral*.

Abrid si no un *salterio*, o un *códice litúrgico* de los poquísimos raros que guardan nuestros archivos eclesiásticos; frente a éstos, colocad las

(a) **Iglesia.**—Se entiende por Iglesia aquí, no solamente la vida cristiano-práctica de Catedrales, Basílicas y Parroquias, sino Monasterios y Abadías que eran los únicos y verdaderos centros de Cultura. Los religiosos, libres de la guerra, fueron los que nos transmitieron la civilización greco-romana; pues durante los tiempos libres de sus ejercicios de comunidad, fueron los que copiaban códices, los iluminaban con primorosas miniaturas y estudiaban música teórico-práctica, amén de otras ciencias y artes. La mayor parte de los Himnos populares que adaptaron las *Cuatro liturgias* de la Iglesia Católica-Romana fueron compuestos en los Claustros.

Desde el siglo VI la Iglesia Romana tenía en uso la compilación ordenada por el Papa S. Gregorio el Magno y nuestra Castilla (antes de la reforma Tridentina) tenía el Himnario Visigótico, verdadero archivo de canto popular religioso, que amén de los adornos orientales que trajo de Constantinopla S. Leandro, contenía como basamento los cantos visigótico-muzárabes del pueblo castellano.

b) **Castillos y mansiones señoriales.**—En éstos se desarrolló una activa vida social, importante hoy para estudiar nuestro Folk-lore castellano. El entusiasmo caballeresco y la lírica exaltación del *Juglar de Corte* (para diferenciarles de los andariegos) que llevaban en sus correrías artísticas fórmulas poéticas inventadas por los Trovadores y amasadas en sonos de cantos populares que aprendían los vasallos que vivían al abrigo de los muros del Castillo. No tenían fórmulas musicales más refinadas que las del medio ambiente; las que oían en la Iglesia, en el Castillo y popularizaban en la plaza, reformadas por ellos. Las canciones cortesanas (eruditas) de exaltación sentimental en torno al ideal femenino; desde el erotismo más burdo (resabios del paganismo) hasta la exquisitez más sentida y profunda del amor, elevado a la categoría puramente sentimental, que el cristianismo fomentó poniendo por modelo de mujeres virtuosas a la Santísima Virgen y haciendo distribución radical de amor (*charitas*) y (*voluptas libido*). (Muchas Cántigas del Rey Sabio lo confirman).

Estas canciones pasaron con Juan del Encina, Alonso de Mudarra, Juan Vázquez, Pedro Guerrero, Fuenllana y otros vihuelista del siglo XVI. Adobadas en la forma polimelódica de aquellos tiempos a constituir ya el primer desdoblamiento del canto popular en arte lírico concertado.

c) **En la plaza.**—Este fué el teatro donde el juglar andariego divulgaba música y poesía de mercado en mercado, paralelamente a los otros juglares de corte en corte

Cántigas de Alfonso el Sabio y, como lógico comentario, el precioso monumento del sentir castellano que nos legó el divino ciego burgalés cantado por Fr. Luis de León (Francisco Salinas 1577), más los dos cuadernos de villancicos y canciones de Juan Vázquez, Maestro de la Catedral de Burgos (1550) y os convenceréis de que la ola cálida de un ascetismo sentimental cristiano y romancero fué la que formó el alma de nuestras canciones castellanas, entiéndase bien, *las de pura cepa castellana*, no esas otras que han ido formándose con elementos de importaciones superiores, de orden secundario, dejos y sones que ni con la acción depuradora del tiempo han podido amasarse a la levadura indígena y fermentar.

No es ocasión propicia para desarrollar, como yo hubiera deseado, el tema de las *fuentes del castellano*, pero es imprescindible hacer alguna ligera indicación en los comentarios de las canciones propuestas para ésta.

A continuación vais a escuchar otras cuatro canciones, que, siguiendo el método propuesto, pertenecen a los fértiles valles altos de Valdeavia y Boedo. Notaréis que entre la línea melódica de alguna de ellas vibra un esquema *melódico-recitativo*, como una reminiscencia del romance castellano adornado. No olvidemos que comenzamos a pisar la tierra, donde la fecunda fantasía de algún cedrero histórico cantó quizá por vez primera la leyenda de Bernardo del Carpio.

De todos modos es muy cierto que en las dos cantinelas primeras

---

y de castillo en castillo. Pues además de las artes recreativas para esparcimiento de la vida social, tañían y cantaban romances y canciones que sirvieron al pueblo para amasar sus canciones y trasmitirlas por la tradición oral.

En la prosificación de los Infantes de Salas (R. Menéndez y Pidal) se describe minuciosamente el itinerario del Juglar Castellano: tierras de Burgos, Valles del Pisuega, del Carrión, del Esgueva y Duero. De otro lado tenemos la Escuela de Juglares de Sahagún que llenan con sus sones toda la Región Castellana de las tierras de la Reconquista e itinerario de Santiago, es decir, la región palentina de tierras medias y bajas.

Castilla hizo a España, dice D. R. Menéndez y Pidal, y esta frase puede aplicarse con exactitud lógica *El Canto natural de Castilla hizo la canción peninsular*.

Tipos juglarescos como los siguientes demuestran lo anteriormente dicho:

Juan de Valladolid el hijo de un judío converso, vagaba de castillo en castillo y llegaba en sus correrías a Navarra, Aragón, Sevilla, Tierra Santa, &

Juan de Salinas, de Palencia, fué Juglar del Rey en 1423 (tiempos de Juan II.)

Corazón, el Juglar de Aguilar de Campóo, pechero del Monasterio, recorría toda Castilla con su Viola y su Soldadera.

Joan de Ceresinos de Mansilla, en 1276, se hizo famoso en toda tierra de Reconquista por su voz y habilidad en tañir por mercados, &, &.

no falta algún dejo sentimental lejano, señalado por un sencillo arabesco ondulatorio lánguido que parece simbolizar alguna centella de pasión amorosa concentrada. Y si alguno quisiera observar aquí alguna filtración *oriental persistente*, en verdad, en algunos cantares castellanos, piense, más bien que en los moros, en los sefarditas, y mejor aún en el *canto melismático del castellanísimo canto eclesiástico visigodo*.

La tercera tonada romanceada acusa una procedencia netamente castellana más antigua, reflejada en un suave diatonismo como de sabor de época ingenua.

Y la cuarta canción, que se ha oído en los deliciosos pequeños Valles de Olmedo, es un desprendimiento del romance acomodado a la copla popular donde se expresa el humorismo burlesco y aprovechan los jóvenes en sus reuniones o rondas. Antiguamente se llamaron *Cantinelas vulgares* o *Trovas cazurras*.

*Moderato* V<sup>a</sup>

Eres co mo el sol de herniosa  
mas que la luna de a-fable  
que la luna crece y mengua niña en  
ti no hay men-guante  
A yer tar de en el jar din me en con  
tre con mi amante  
me di jo que me di vir ta-jay! que  
tie ne pe nas bastantes

VI<sup>a</sup>

Ca mi - no de San -  
 tia go con cuantoha la go mi  
 pe re gri na la en con tre yo -  
 - mi pe re - gri na la en -  
 con tre yo. She  
 va ru - biol le a be - llo tan  
 lar go y be llo qual al ma mi a se  
 le en re do - qual al - ma  
 mi a se le en - re do -

Cancion Castellana N.º VII.

*Andante*

Las estrellas del cielo son cinco do ce -  
 Con las dos de tu ca - ra cinco cator ce, la mi more na  
 La vi llorando y dije  
 porque suspiras  
 Zocó a mi amor soldado  
 y estoy llorando  
 la despedida.

En este viaje artístico de la Canción castellana hemos llegado a los Campos góticos.

Tierra épica y brava, donde nuestros *Cedrereros castellanos*, oriundos quizá de la escuela *juglaresca de Sabagún*, fueron los encargados de hacer vibrar la cuerda sentimental del pueblo, despertando sus sentimientos étnicos e inculcando en el espíritu popular las proezas de nuestros héroes por medio de romances y canciones de gesta.

Prototipos legendarios, como Bernardo del Carpio, y héroes de carne y hueso, como el Cid-Campeador; patrocinadores de la honra patria; porta-estandartes de su independencia; custodios fieles de nuestras democráticas libertades verdaderas; austeros guardadores de la ley... saturaron el ambiente castellano con su propia psicología, que al fin no era más que chispazos geniales del ambiente psicológico de la tierra de los Campos Góticos.

Pues bien: esa canción de *gesta*, épico relato de empresas guerreras, perdió su pristina rudeza impersonal y pasó al corazón sentimental de la madre y de las doncellas o mozos enamorados, para exteriorizar la efusión lírica de sus amores muy naturales. Pero el fondo siempre es el mismo; permanece inalterable un *subtractum* del antiguo romance-ro, que los eruditos saben refinar y tamizar sacando a flote el esquema armónico modal que ella encierra.

Además; ahora es ocasión propicia para repetir otra vez como el cantar regional va sumando variantes externas en torno al tema, *evidente colaboración popular colectiva*.

Yo creo que las canciones populares de gesta comenzaron por el *Cedrero castellano*, público recitador en plazas y mercados, que iba de pueblo en pueblo, de castillo en castillo, cantando los *fechos famosos* que seguramente *ab ovo* fueron historias y pasaron a la categoría de fábulas merced a la imaginación popular.

Al escuchar el pueblo esos romances y tonadas en las plazas o mercados públicos, debido al entusiasmo cívico que despertaban, las aprendió; pero al acomodarlas ingenuamente a sus quehaceres habituales de la vida, o a la expansión colectiva del pueblo, fueron insensiblemente modificando sus giros melódicos conforme al texto nuevo circunstancial, quedando el pristino fondo sentimental; resultando así una nueva creación popular de canciones con giros más o menos adornados y ritmos distintos sobre la base secular de la canción gótico-castellana.

Ahí tenéis explicando sucintamente cómo el pueblo no es verdadero creador de la canción popular, sino evidente colaborador.

Hay más aún. Los Campos Góticos muy cercanos a las calzadas por donde pasaban los peregrinos de la Cristiandad al sepulcro de Santiago, tan famoso o más que los sepulcros de los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo en Roma o las mismas Catacumbas, fueron campo abierto para recibir, en oleadas más o menos intensas, la corriente de espiritualidad artística de la Edad Media.

Y así como se alzaron Basílicas e Iglesias monásticas, verdaderas Catedrales populares, que aún admiramos con estupor en muchos pueblos, a pesar de la acción destructora del tiempo, donde el estilo románico-castellano brioso y original da mucho que conjeturar a los arqueólogos por sus variedades de adornos, dentro del plan tipo de la creación cristiana.

Así también las canciones castellanas, austeras por el propio ambiente, recibieron adornos orientales de procedencia bizantina, judía y árabe; pero como cosa extrínseca a la esencia modal, como adornos a la sentimentalidad racial castellana.

La comarca natural de tipo esencialmente estepario con sus extensos y áridos páramos, tan cercana a esta Ciudad, es el *Valle de Cerrato*, y aunque la sensación viva y plástica de este paisaje austero parece que retrata la psicología fría, áspera y dura de los habitantes de este trozo geográfico, curtidos y castigados por un clima de los más variables en la Península Ibérica, no es así.

Los antiguos tipos medioevales que escribieron el romancero con su propia sangre, aquellos hombres viriles, de voluntad acerada, como

de almas templadas en el yunque de la guerra, sabían amar también refinadamente.

Ahí están los romanceros castellanos, monumentos literarios de la encarnación de una raza de carne y hueso, pregonando la sensibilidad romántica y desbordándose en efusiones de ternura en medio de una sobria y viril grandeza.

Los más nobles afectos del alma humana, el amor conyugal, el requiebro amoroso, y el refinado y deleitoso amor maternal, están amasados en el rudo cantar del rapsoda castellano al ronco tañir de las trompas guerreras. La levadura de ese crudo realismo llega a la canción.

La vida para el castellano del páramo, como decía la mitología griega del semidiós que reinó en Lacio, tiene dos caras: *una que llora y otra que ríe*. Ambos contrastes nacen del mismo corazón.

Por eso las coplas del cantar castellano, de legítima cepa, llevan deijos de tristeza, pero al mismo tiempo de ingenua alegría.

Angel Ganivet en el «Solar de la Raza» (a) y en su «Idearium Español» (b) al decir que lo permanente en el fondo de la raza castellana es ese tono triste de espíritu oprimido, de alma que espera otra vida mejor y que se llama *Misticismo*, se equivocó, a mi pobre juicio, de nombre y de concepto. No es el *Misticismo*, es el *Ascetismo*.

Castilla la Vieja es un pueblo asceta, no místico; es un pueblo austero, curtido físicamente por el clima, de temple recio, sobrio y duro. Y este carácter ha trascendido lógicamente a sus sentimientos. La mística de Teresa de Cepeda y de su senequilla como donosamente llamaba a Juan de Yepes, S. Juan de la Cruz, son finos y sutilísimos conceptos de almas castellanas, que sobrepasando los límites comunes del arte clásico, de la virtud y piedad escalaron al grado de éxtasis y visión divina como excepcionales y exquisitos amadores de Dios. La mística es, pues, una sublimación del ascetismo que es el fondo, la base granítica de la moral y sentimiento religioso de Castilla la Vieja, Castilla la Gentil. Perdonad esta digresión.

La copla, de origen típicamente popular, unas veces es suave, lírica, reconcentrada; otras veces es hiriente, mordaz, cáustica, socarrona. Son penas y son carcajadas; son, en una palabra, como debe ser el espíritu sincero del alma popular que no sabe engañar ni fingir.

Tienen una fuerza lírica tan callada e íntima como de enamorado pecho del *Asceta Castellano* que vive en el árido páramo, esforzado, su-

---

(a) Buenos Aires, 1913.

(b) Granada, 1897.

frido, dueño de sí mismo, celoso de su honra, sereno en la desgracia, como en la prosperidad. Tiernos con expansión dolorosa, pero sin afeminación: no tienen esa afectada hinchazón y huero y fingido sentir que se nota en los grandes colmenares de la vida urbana.

Así os lo voy a demostrar en las canciones que ponemos a continuación: no olvidéis al escucharlas, este sencillo comentario psicológico castellano.

La primera canción es una canción de Cuna. Al pie de la cuna inventa la madre tonadillas apasionadas para cantar al intensísimo amor maternal. Y fijaos bien, todas van a buscar al añejo sabor romancero popular, lírico, variado, lleno de donosuras; nunca su tema es la canción nueva y cuplé moderno; éstos los utilizarán, desgraciadamente, en otros quehaceres domésticos. ¿Cómo se explica ésto?

Los cantares maternos, límpido reflejo de la fisonomía moral castellana, tienen tan ternura sentimental que pasan de boca en boca, de alma en alma, y vienen sin querer a la lengua misma de la madre, que se las oyó a la suya, y ésta a su abuela, &, &.

¡Qué razón tenía Rodrigo Caro en sus diálogos «días geniales» al decir: las canciones de cuna son las reverendas madres de todos los cantares y los cantan todas las madres!

El uso de estas canciones de cuna es tan natural que las madres se contentan con cualquier tono (tonadilla), cantar precursor del sueño, con ritmo monótono, soñoliento, para procurar descanso reparador.

La segunda canción de este ciclo es un tipo de *canción-romance* de algo pronunciada curva al formar la cadencia, pero sin desarrollo completo. Es lo que llamaba el Abad Salinas en pleno siglo xvi, al explicar música en su Cátedra de la Universidad de Salamanca, *Cantinelas o romancillos*, que lo mismo sirvieron para cantar al pie de la cuna que para hacer más llevadero el duro y áspero trabajo de los curtidos castellanos.

La tercera canción es un canto de cuna romanceado, recogido en *Salónica* de labios de una *judía sefardita* de la que sus antepasados vivieron en Medina del Campo. Fué recogida y transcrita por el gran músico Académico de Bellas Artes D. Manuel Manrique de Lara en uno de los muchos viajes que hizo como marino de nuestra Armada Nacional y que me regaló cuando visitó Palencia.

Pero también hay en los páramos de la estepa y tierras bajas otros cantos recios como pedruscos, henchidos de rusticidad y fuerza plástica que denotan ser mordaces, ingeniosos, socarrones, irónicos; que están diciendo, «*al mal tiempo, buena cara*»: pero llenos de brío y entereza de abolengo.

Son coplas que florecen en la boca del mozo labriego que va al trabajo rural, y que dejan en la garganta del cantor como un reseco del polvillo del camino de la vida, una resignación forzada ante el amor perdido. Otras veces, como dice Cervantes, con intensa intuición psicológica, son coplas que hacen brincar a las almas y retozar de risa; causan desasosiego en los cuerpos y ponen azogue en los sentidos.

Relinchos de gozo, arrullos apasionados, desahogos sin artificio, sedimentos de pura y casta alegría, como alientos del alma juglaresca popular que vaga por las estepas castellanas y campos góticos.

*Canción de Cuna Castellana. Serie 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>*

*And.<sup>te</sup> tranquilo*

Este niño tiene sueño — no tiene ganas de dormir — tiene un ojito cerrado — yo no lo puedo abrir —  
 — tran la ra la ra la la tran la ra la  
 la tran la la la la tran la ra la la —.

Serie 2.<sup>a</sup> - 2.

*Ser*

Val-ga-me san Isi-do-ro  
 ¡Ay! me da de la for-tu-na  
 Pa-tron de Villa martin  
 y-de-la fortuna rue-da  
 to-das las penas sea ca-ban-la mi-  
 con vuel-ta y me dia que dis-te me tra-  
 a no tiene fin  
 gis tea esta tier-ra

Serie 2.ª of. 3.

Duermete mi al-ma Duermete mi vi-da  
 que tu pa-dre ma-lo se fué con la blanca niña y nue-vo amor.

*Lento expresivo.*

*Serie 2.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup>*

Porque ho ras more ni ta — Por que ten go — qui ho rar — Pa so mi a man tee ni ta do — no me qui so — ni mi rar — Ay que con o tra se va ca sar ya mi so li ta me ve a de jar so li ta sola — pa ra llo rar

*Dulzaina*  
*tambora*

*rit. rall.*  
*cambiar!*  
*ten*  
*resable*

B. Socarrona. Serie 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>

*Mientras Cantar.*

Las mujeres son las mos cas - to hombre so mos la miel

Las suegras son la vis - - pas que no se dejan cojer - Voy por

agua voy luego volveré, Voy por agua voy para

mi que rer

## III

**Danzas, bailes y romances populares en las comarcas  
de la región de Palencia**

---

Situada la Capital antigua de los *Vacceos*, como ya hemos indicado, a casi igual distancia de las dos grandes cordilleras que dan sus vertientes al río Duero y precisamente en donde se encuentran el antiguo reino de León con Castilla la Vieja la gentil, y ocupando su territorio distintas zonas delimitadas por regiones, mejor comarcas naturales, no puede estudiarse Folk-lóricamente por las demarcaciones políticas realizadas desde 1789, por el Conde Floridablanca, y por otras nuevas posteriores.

Por eso he separado todas las manifestaciones populares del cuerpo de doctrina teórico-práctica de la Canción popular, que he explicado anteriormente, para que el lector vea con toda claridad que éstas corresponden a las mismas zonas *étnico-geográficas* en que hemos dividido el estudio de la Canción palentina y poder apreciar mejor: que las danzas y bailes no son otra cosa que formas plásticas del mismo sentimiento racial expresado por la Canción natural.

Antes de pasar adelante es importantísimo quedar claramente asentado este principio folk-lórico.

La Canción, y por consiguiente el Baile, puesto que éste nace de tal madre, no puede enjaularse; es volandera. Por eso yo no creo, cuando se toma nota de una canción o baile en un pueblo determinado, que sea precisamente de aquél.

La Canción vá y viene; corre, vuela de comarca en comarca, de región en región; la llevan los segadores, los vendimiadores, los pastores, los carreteros, & &. Cambia de letra, forma distintas variantes melódicas y cadenciales, pero permanece invariable lo substancial de ella; el modo, el ritmo, y la ordenación sonora propia del ambiente

étnico-geográfico de la región, amén de la psicología propia del cantor que vive allí. Todo esto lo he dicho ya, pero lo repito porque es importantísimo. El montañés, que en medio de sus faenas piensa en sus amores, se ensimisma y canta lento y entrecortado. Lo mismo sucede en la tierra llana de los Campos Góticos a los que cantan en situación análoga. Pero el montañés en sus bailes expresa su alegría en ritmos vivos, ágiles, briosos; en cambio el castellano de las tierras llanas baila con cierta gravedad, en ritmo más lento; todas estas diferencias psicológicas radican en la Canción y en el modo natural de sentirla.

Habiendo hablado ya largamente de la Canción, vamos ahora a decir algo de lo plástico de la Canción, el Baile.

Si abrimos cualquier diccionario enciclopédico y entre ellos el de la Lengua Castellana nos encontramos con ideas confusas e imprecisas sobre la danza y baile.

D. Sebastián Cobarruvias en su «Tesoro de la lengua Castellana» (año 1611) dice: «Bailar, lo que en latín llamamos *Tripudiare*, viene del griego *Ballizo*, *Tripudio*. Es como vibrar, porque los que bailan se arrojan en cabriolas después de vueltas y revueltas, y se tuercen de un lado a otro en las mudanzas. Baile, Tripudiun, Saltatio es todo uno. Tomó el nombre de baile y el verbo bailar del toscano *ballo* y *ballere* según el Petrarca.

«Danzas, quasi ducanzar a ducendo, porque va uno delante, que es el que guía y los demás le siguen; y por alusión se dice=el que guía la danza=. Antiguamente había muchas diferencias de danzas: unas de doncellas coronadas de flores y éstas hacían corro y cantaban danzando y bailaban en alabanza de los dioses. Otras de hombres, unas eran *Mímicas*, q'. danzando representaban sin hablar con solos ademanes. Otras de hombres armados, q'. a son de instrumentos y compás trababan una batalla, se llamaban *Pírricas*. En España, según Silio Itálico, (Lib. tercio) era usual este guerrero de danzan bélicas. Hay otras q'. acompañan en fiestas la procesión, siendo el uno muy antiguo, desde el tiempo de David».

«En Castilla y Reino de Toledo existen las danzas de las espadas. Esta danza se hace en Camisa y en greguescos de lienzo con unos tocadores en la cabeza y traen espadas blancas. Con ellas hacen grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llaman la *degollada*, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas y cuando parece que se la van a cortar se escurren de entre ella. A esta danza llamaron los griegos «*Saltatio cumensibus*» y otros *Ballimachia* que es lo mismo que *Pírrica*».

D. Juan Navarro Esquivel, Maestro de danza de S. M. Felipe IV dice: «Discurso sobre el arte del danzado=1642».

«Hay danzas de cuenta para gente de reputación y danzas en casabel para el pueblo cuando sale a la calle».

D. Serafin Estébanez Calderón (1847) dice: la característica del *Baile* es el meneo de brazos y quiebros del cuerpo y de la *Danza* movimientos de pies, gestos y actitudes», Cervantes dice: «Hay danzas propias de gente grave y señorial y *bailes* populares por lo general desenvueltos».

En virtud de estos testimonios y otros (que no expongo para no alargar este trabajo), lo verdaderamente *popular* son los *bailes*, aunque indirectamente la danza pasara al pueblo popularizándose.

Las danzas de movimientos acompasados y severos, la Gallarda, la Española, la Pavana, & &, éstas no fueron populares.

Pero otras que tomaron nombre de la letra con que se cantaban se popularizaron v.g. la del «Caballero de Olmedo», famosa (como el romance) en toda Castilla; la del «Rey Alfonso el Bueno gloria de la antigüedad». En cambio, el pueblo recibió en mala hora la *Zarabanda* y la *Gerigonza*. La primera mereció por su desenvoltura los anatemas de a Iglesia y la rigurosa prohibición en Castilla por el *Consejo de Castilla*. Y con mucha razón. Acordaos de lo que se lee en el «*Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara»=Yo soy el demonio más menudo, yo soy la pulga del infierno.... que trajo al mundo la *Zarabanda*, la *Chacona*, las *Cosquillas*, la *Capona*, el *Guiriguiray*, & &».

La *Gerigonza* que fué al principio una danza, andando el tiempo se convirtió en baile animado del pueblo.

«La *Gerigonza* del Fraile, con su *gerigonza*, y bien que baila este mozo, bonito y gracioso, &.» Este desenvuelto baile popular se hacía así: salía una pareja a cantar y bailar y dirigiéndose después a los asistentes, invitan a una jamona entrada en años o algún vejete curtido y venían después las agudezas inoportunas o endiablados movimientos provocativos. El *Escarraman* fué en Castilla otro baile provocativo hijo de los anteriores.

Las *danzas de las espadas*, según D. Julio Cejador, que se conservan en *Basconia*, son de origen castellano (Iberos o Celtíberos) que trenzaban en los plenilunios y son las que usan hoy los *espatadanzaris*.

La *danza prima* (asturiana y montañesa) tiene también origen antiquísimo, por eso se llama *prima*, y es de origen celtíbero y que utilizaron después algunos cristianos para solemnizar en las viglias de los Santos, la fiesta; y basta de danzas.

Las antiguas danzas de Castilla que salían y salen actualmente en algunos pueblos en las grandes festividades de la Iglesia, como el Corpus y Titulares de las Iglesias, &, &, son reliquias tradicionales de algunas danzas hieráticas de los siglos xvi y xvii, que eran ejecutadas por niños en las procesiones más o menos artísticas, en cuanto a la música, a semejanza de las que se pueden ver actualmente en la procesión del Corpus o de la Purísima, que son verdaderamente artísticas en *música, letra e indumentaria*, en Sevilla.

Las usadas en nuestros pueblos castellanos se reducen a una danza que toca el pito y trenzan los danzantes con los palillos, más una especie de pasacalle corrido que bailan para mudar de posición en la procesión. Les guía un antiguo danzante que llaman en algunos pueblos el *Maripaso* o el *Birria* y que es el que les enseña a trenzar con los palillos pasos difíciles, v. g. El árbol.

Antiguamente había con más frecuencia en Castilla, los días festivos y cumpleaños de autoridades, &, &, *danzas de cascabeles*, así las llamaban porque se colgaban sartaes de cascabeles en las piernas los danzantes que ritmaban con el movimiento del baile. Eran éstos completamente bailes profanos.

Los bailes populares más antiguos en Castilla la Vieja que aún usa hoy el pueblo con esta o aquella denominación, y más o menos reformados, son:

*Baile a lo alto, Baile redondilla, Baile menudo* y otros que tomaron el nombre de la Canción... en toda la montaña de Palencia y riberas de Valdavia.

En todas las Comarcas de Campos de Palencia (casi sin excepción) las *Giraldillas* que se fundieron en el *Baile de Rueda*.

Todos los bailes han nacido de la Canción popular, aunque no se canten: el instrumento no hace más que melodiar aquélla.

Voy a poner unos ejemplos de bailes de la región palentina, y podrá observar el lector cómo se refleja en ellos cuanto hemos dicho sobre la Canción de las comarcas de la región palentina.

## Ejemplos prácticos

B. V. 3.

Baile a lo alto - Castrejón de la Peña (Palmeira) = Pandereta =

*vivo*

A quella more ni ta que presome tie - ne

se ha quedado dor mi da - en los lan ve les. un guapo

mo - zome lántre tie ne."

B. V. 2.

Canción-baile de Camporredondo (J. Larrea.)

*Allegro*

Para que quieras el pe lo si no lo sa bes pei -

nar - para que quieras a mo res si no sa

bes - a - mar -

B. V. 3.

Cançión baile de Saldaña (P. Luis Villalba) *Allegro*

Anda diciéndola gente que te quiero y tu a mi  
no querer a quien no nos quiere e so no lo manda  
Dios - a Dios mo te na adios e Dios

B. V. 4.

Baile redondilla. (M. I. Sr. Archivero de la S. de León.)

*Allegro*

Con un polvo yo tro polvo se le vanta polvare  
da. con un va so yo tro va so se co geñ na  
filo se - ra tra la ra la la ra trá ra la la la  
re trá la la la la lá la la la la la re

B. n.º 5. 102.

*Baile Menudo (Montaña de Palencia.)*

*a comp. de panderas*

Vivo

Por el aire van los suspiros de mi amante — por el aire van por el

ai — re —

*Alto* *Vivo*

*tamboril* *2/4*

Diz que subió al monte la mujer de Pa —

chin *Diz* que me subió so la subió con su yo em —

Como contraste, según dijimos anteriormente, vamos a poner unos ejemplos de bailes de las comarcas central y tierras bajas de la región palentina que son similares a los de las extensas llanuras y feracísimas tierras de la hondonada de los Campos Góticos que se extienden por otras provincias entre el Cea y el Carrión, entre éste último y el Pisuerga y toda la cuenca del Duero hasta Zamora.

El baile más típico y antiguo es el llamado *Cazurro*: el verdaderamente popular que bailan a presencia de todo el pueblo en la plaza. El célebre satírico P. Isla en *Fr. Gerundio de Campazas*, llamaba a la *dulzaina* y *tamboril*, que son los instrumentos populares castellanos que tocan este baile, el *órgano de los zotes*. Se compone este baile de un conglomerado de canciones unidas por un estribillo, que data de la época de los Reyes Católicos, y era el comienzo de una canción popularísima sobre la expulsión de los Judíos.

Un dulzainero conocidísimo en Castilla que tocó en casi todos los partidos de las provincias de Valladolid, Zamora y Palencia, un verdadero juglar, llamado Hermógenes (alias) Alhiguí, y del que hablaremos adelante, me explicó cómo inventó una introducción tocando en Astudillo y Amusco, donde estuvo contratado.

Puesto el dulzainero y redoblante en medio de la plaza y junto a ellos un mozo de buena voz, canta la introducción, que viene a ser una

invitación al baile. Las parejas que han de bailar se colocan en corro al derredor de éstos. Bailan las coplas que cantan y tocan los dulzaineros al unísono, y al fin de cada copla o cantar toca solamente el dulzainero con su redoblante el estribillo, mientras que las parejas corren en círculo bailando. Al terminar éste, bailan quietos la 2.ª Canción, y así sucesivamente van enlazando canciones bailadas usando siempre el mismo estribillo.

Para confirmar más el sentimiento austero del cantar castellano ved cómo canta aún en medio de su alegría

B. J. J. Cuartilla  
306  
Campos góticos!

*Baile de rueda (azurro = típico y más antiguo)*

*Introducción*

Aada mi na anda mi na si no has da do  
una tem po ra di ta con un sol da do

Sal a bai lar a bai lar con el de la cha que -  
tilla que te quiere repre sen tar

*Estribillo:*

El día que tu na ciste -  
y en la pi -  
La del bau ti smo -

nacieron to das las flo res  
can ta ron los rui se ñe ros

Ay, ay que ven gas a mor mi o si no  
me mu e ro yo

*Baile*

Sol da di to - ve te ra no -  
Pas ti maís qui e ro

Rey te lle ve -  
qui en te pu die ra ocul tar -  
de ba jo de

los san re les, yo me voy, yo me voy a la guerra -  
yo no voy, yo no voy que me lle van

*Aguinaldo (Campos Góticos castellanos) B. N.º 6 y 7.*

*An.te*

A qui tienes a tu puerta la cuadrilla del humor  
 a pe dirted aqui nal do la noche que nació Dios lo no  
 che que nació Dios —.

*Ronda castellana (Campos góticos.)*

Cuantos hay que te di ran — sala-da yo por ti  
 mue-ro — Gyo que note digo na da soy a—  
 que que mas te qui-ro

Que éste es el verdadero sentir castellano en unas y otras comarcas de la Región palentina, se prueba no solamente con los ejemplos propuestos en este estudio, sino por la comparación de éstos con aquellos remotos del siglo xvi, que nos legó D. Francisco de Salinas en su libro o tratado «De Música Libri Septem—Salamanca, 1577». En unos y otros se refleja la austeridad de los Castellanos.

Al llegar aquí y antes de terminar el presente estudio folk-lórico, o como se quiera llamar, de la Región y comarcas palentinas, voy a presentar al lector una canción religiosa que se cantó allá por los años 1257, en la hermosa Iglesia del pueblo de Villasirga. Es nada menos que

del Rey D. Alfonso el Sabio y está traducida de su famoso libro «*Cantigas de Santa María*». Era la Iglesia de Villasirga de los Templarios, situada estratégicamente en la Calzada de los peregrinos que pasaban a Santiago de Compostela desde la frontera pirenaica de Roncesvalles.

La Historieta es así. Entre los peregrinos que iban al sepulcro de Santiago llenos de fe fervorosa había algunos que iban solamente por curiosidad. De éstos era un Conde o personaje francés que acompañado de otros amigos y criados descreídos, llegaron al Monasterio refugio de los Templarios de Villasirga e intentaron entrar en la Iglesia. Pero no bien pusieron los pies en el pórtico de ella se hicieron como de plomo sus pies, no pudiendo entrar en la misma. Ante la fuerza misteriosa que les impide, a pesar de sus esfuerzos, entrar, el Conde promete confesarse y sus amigos y acompañantes hacen lo mismo. Al momento quedan libres las piernas, entran, se confiesan y con lágrimas de dolor, fervorosamente arrepentidos, dan gracias a la Santísima Virgen.

De esta narración milagrosa escribió el Rey Sabio la siguiente Cántica.

C. 65.

Quartilla 111.

*Responción popular.*

A cre er de ve mos — qu to do pe ca — do Deus po  
 la sant madre a vera per do a — do. Por en d'um mira  
 gre vos di — rei mui gran — de que saneta Maria fez  
 e — ella man — de *a la responción*

## ROMANCES

---

Aun sintiéndolo mucho, me veo obligado a decir poco o nada sobre el Romance Castellano.

Para tratar esta materia se necesitarían centenares de cuartillas, tan importante es, que precisamente todas las canciones castellanas, casi sin excepción, no son más que desarrollos melismáticos del romance viejo de nuestra epopeya nacional. El alma musical del romance villanesco, el verdaderamente popular, sirve de levadura a casi todas las canciones eruditas y populares, y así nacen los cantos de cuna romanceados, pastorelas, albas, serenatas, endechas, epitalamios, canciones campestres y oficios, mayas, marzas, oraciones de ciegos, pregones y tonadas de corro, & &. En una palabra todas las canciones folk-lórico-musicales de nuestra Patria.

Hagamos punto final a esta ligerísima indicación, ya que no es ocasión oportuna hoy explicar la historia y desarrollo del Romance y Villancico, como yo desearía.

El romance fué la canción castellana por antonomasia. Es el romance el mismo pueblo que se ha convertido en *ingente juglar*; repitiendo, fantaseando, añadiendo o quitando pormenores de las antiguas gestas castellanas, y tal pujanza encierra esta voz popular que escala los salones de los palacios y castillos, y damas y caballeros, lo mismo que nuestra castellanísima Reina Isabel y su esposo D. Fernando, los cantan ellos mismos y mandan a sus Maestros de Capilla que los pongan en contrapunto y sirvan de repertorio junto a las canciones cortesanas de los poetas del Mester, según cuentan los historiadores de aquel tiempo.

Del romance *musicalmente* considerado, poco o nada se ha dicho en España; *literariamente* considerado, casi parece agotado su estudio.

Yo me atrevo a definirle así, y así lo tengo ingenuamente expresado en un largo estudio inédito sobre el romance y el villancico como formas musicales madres de las canciones populares.

Un Romance es para mí «una composición poético-musical formada por dos versos de igual número de sílabas que riman alternativamente en asonancia con las cadencias musicales, adaptándose admi-

rablemente de una manera constante, y se prestan al diálogo o a la narración».

Esta forma poético-musical es la más natural y espontánea en nuestro idioma castellano y la más popular, que ha servido de base a otras canciones.

No necesitó el cedrero castellano de los Campos Góticos palentinos para excitar el entusiasmo del «Populi-caterva», en expresión del antiguo poeta latino medioeval, acudir a clásicos modelos de la elocuencia greco-romana. Con unas cortas frases musicales en forma de rústico poema; pero que *revientan* de grandeza épica y sutil lirismo, bastaron para exaltar el sentimiento de la propia dignidad; eso que llamamos honor, honra, deber, amor tierno y apasionado, carácter varonil de altiva independencia que nos obliga irresistiblemente a llorar besando la enseña de la Patria y a derramar a borbollones nuestra sangre por ella.

Ahí están con todas sus virtudes y flaquezas, que como hombres tenían que arrastrar en la vida, el prototipo del héroe castellano de carne y hueso, el *Cid Campeador*; los siete *Infantes de Lara*, el fantástico *Bernardo del Carpio*, el fundador de Castilla *Fernán González*, el canto épico-lírico del *Cerco de Zamora*, &, &. Ahí están las rutas gloriosas que recorrieron por la misma tierra que hoy pisamos nosotros, tierra amasada con el sudor y la sangre de aquellos héroes, para que nacieran y se criaran junto a los trigales castellanos esas amapolas de color de sangre, como símbolo eterno de aquellas gestas.

Voy a poner como ejemplo del viejo romance castellano, que debió de ser vulgarísimo por las comarcas de la región de Palencia. Según el sabio filólogo D. Ramón Menéndez y Pidal, la letra que pongo en este ejemplo es un brioso fragmento épico, el único resto que nos ha quedado de los antiguos cantares de gesta de los siglos XIII y XIV, llegando a nosotros por versiones tradicionales del 1550. Esa tradición antigua casi extinguida revive hoy reconstruída por tan eminente literato. De los seis romances de *Bernardo del Carpio*, su vida y hazañas, esta letra pertenece al núm. 4.º y pongo únicamente los primeros y últimos versos. La música de este romance está tomada de una tonada de romance que pone como modelo Francisco de Salinas (1557) y tan cierta y verdadera es esta forma musical del romance castellano, y tan arraigada está en nuestro sentir popular, que posteriormente y hasta nuestros días recitan y cantan los ciegos y otros cedreros andariegos que acoplan relatos e historias a estos sonos.

## Cuartilla 118.

*Moderato*

Las cartas y mensajeros del Rey a Bernabé van, que va-  
ya luego las cortes para con el negro ciar. — y sigue el romance  
y termina  
El Casti llo está por mí, nadie me lo puede dar; quien qui  
tar me lo quisiera yo se lo sabre ve dar —.

Al llegar aquí me acuerdo de un romance clásico que fué popularísimo por todas las comarcas de la región palentina, a la que pertenece toda la provincia y diócesis de Valladolid.

Es el romance del «Caballero de Olmedo», sobre el que escribió Lope de Vega su comedia dramática con el mismo título del romance.

La particularidad de este famoso romance popular es excepcionalmente grata a los palentinos.

Ha llegado a nosotros la música de ese romance popularísimo por medio de D. Antonio Cabezón, organista de Carlos V y Felipe II, natural de Castrillo Matajudíos, 1510 (Burgos). Ciego de nacimiento, vino de niño a Palencia y estudió música y tanto sobresalió en el arte de tañer órgano y clavecín que Carlos V le hizo organista real y le acompañó a Flandes. Allí fué tan famoso que, en sus composiciones para instrumentos de tecla, quedó unos cuadernos de que se valió el famoso organista y clavecinista S. Bach, para aprender la técnica y formas musicales con las que ha asombrado al mundo. Fué, pues, Antonio Cabezón un genio musical en el siglo XVI y que sirvió de base para la formación de una escuela musical en España y en Flandes y Alemania. (a)

(a) En Palencia, donde estudió música D. Antonio Cabezón, existía una escuela de música de tecla, de alto valor artístico, que podría competir con las del extranjero. Como no es este lugar apropiado para detallar las investigaciones que algún musicólogo está actualmente preparando, hacemos punto final.

Pues este famoso ciego y organista palentino, escribió una composición titulada «Diferencias sobre el canto del romance del Caballero de Olmedo» (Madrid 1578) y, por eso ha llegado a nosotros la sonada del romance famoso que es como sigue:

Que de noche le mataron  
al Caballero  
la gala de Medina  
la flor de Olmedo.  
Sombras le avisaron  
que no saliese  
y le aconsejaron  
que no se fuese  
el Caballero  
la gala de Medina  
la flor de Olmedo.

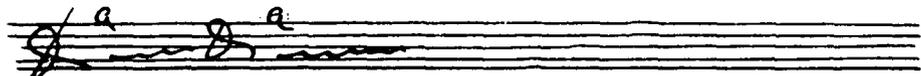
Cuartilla 121.

*Organo ó Clavicordio.*

*Que de noche le mataron al Caballero*



*la gala de Medina la flor de Olmedo*

¿Quedan por Castilla juglares vagabundos de romances, fábulas o historias del tipo de Juan de Valladolid, que según el mordaz y envidioso Antón de Montoro decía: *Con un solo cantar cala todas las Españas...*?

¿Quedan algunos juglares cazurros, más humildes y circunstanciales, que recorrían los valles del Carrión, Pisuerga, Esgueva y Duero, que con gracia disparatada, pesada y hasta chabacana, si se quiere, pero que alegraban por algunas horas la monótona vida austera de los pueblos? Creo agoniza o está ya muerto ese viejo tipo. Aun por las aldeas más retiradas de la movida vida moderna es rarísimo encontrar tañedores de zanfonia o rabel monocorde, mugriento violín o guitarra, que recitaban romances de santos o de bandidos, si venía al caso.

Hace unos 12 ó 14 años supe yo que en el pueblo de Piña de Campos vivía un famoso versificador de historias y refundidor de romances antiguos, en coplas para ciegos. Como estos hombres suelen tener una memoria extraordinaria e inventiva nada común, tenía curiosidad de conocerle y felizmente lo conseguí por mediación de mi querido amigo D. Ursinaro González (q. e. p. d.), párroco que fué en Santa María de Río seco y era natural de Piña.

Un día de mercado en Palencia, lo encontró y lo llevó a mi casa. No sabía más que componer coplas para ciegos, sobre asuntos de actualidad; las vendía por muy poquísimas pesetas (5 ó 6 cuando más), los ciegos las imprimían y las vendían en mercados, &, &. Romances, no se acordaba de ninguno antiguo.

Y ahora, antes de terminar, vuelvo a hablar del ya mencionado ciego, verdadero juglar cazurro de Castilla y de quien aprendí yo en mis vacaciones a tener afición al Folk-lore Castellano.

Se llamaba Hermógenes (alias, Alhigúí), era natural de Villalpando, partido de la provincia de Zamora, pero vivió grandes temporadas en Paredes de Nava, Amusco, Villalón, &, &. Tocaba bastante bien la dulzaina y medianamente el violín. Dotado de prodigiosa memoria y teniendo grande curiosidad por aprender, sabía muchas letras de romances populares, tonadas y tenía la habilidad de saber aprovechar el momento oportuno para decir alusiones intencionadas a las mozas que le escuchaban, proporcionándole abundantes propinas.

Recuerdo perfectamente, por escucharle de niño en una serenata (que solía dar la víspera del santo del personaje a quien deseaba obsequiar y sacarle después unas pesetillas) que para recitar algún romance antiguo (pues también los cantaba), generalmente amatorios v. g. de Gerineldo, Conde Claros, Calañas, &, &, pero con *adimentos fantásticos* que se le ocurrían para que las criadas de la casa le dieran algún sobrante de comida por hacerlas reír, tocaba en el violín invariablemente una especie de «Ritornello» al que seguía una simplísima «coda», tan monótona como el recitado del mismo romance popular que pudié-  
ra-

mos clasificar en su más primitiva fase melódica. Esto le servía para improvisar e inventar una serie de coplas alusivas a las mozas, según las circunstancias locales. Yo las llamaba *Coplas de Calainos*, teniendo en cuenta, al decir de Quevedo, que debió ser tal la popularidad del verdadero romance de Calainos en los siglos XVII y XVIII, que se hizo ya insufrible a todo el mundo: de ahí sin duda aquella frase paremiológica «esas... son coplas de Calainos».

*Violín (introducción) Cuartilla 126.*

*Cabalgaba Calainos a la sombra de un pepero*

*La miña de que lo vido desta*

*Muerte le de ci-a*

*y así sucesivamente seguía cantando hasta que terminaba.*

## F I N A L

---

He puesto ante el lector unas páginas humanas, archivo del alma palentina; unas canciones y bailes donde guarda sus sentires más profundos y sinceros.

Supongo que los amantes folk-loristas las leerán con curiosidad y tal vez con emoción. Son voces de nuestra raza castellana (Vaccea) que han llegado a nosotros.

Lo habéis visto claramente. *La Vieja Región Castellana* tiene música propia. Los cancioneros de León, Burgos, Salamanca y muchas canciones sueltas de todas las demás provincias hermanas, lo demuestran cumplidamente: también Palencia.

Profundicemos en esa rica mina espiritual de nuestra querida tierra utilizando la piqueta amorosa de la cultura moderna y encontraremos *nuestro yo racial*, tan épico y bravío como sentimental y tierno en lirismo, no imaginado por el vulgo.

Allí encontraremos, además, que nuestras almas se parecen a otras almas peninsulares pero con geografía sentimental propia.

*¡Palencia! corazón de Castilla la Vieja y Castilla la Vieja, ¡corazón de España!* envió su sangre y con ella su sentimiento racial a otras Regiones peninsulares y en alas de su fervor expansivo llevó su lengua y junto a ella sus sonos allende del mar.

Pero el carácter del prototipo, el encarnador de la Raza, el granito primitivo, que sirvió de cimiento a esas extensas capas de humanas civilizaciones en las distintas etapas de la historia, radica en nuestro inmortal romancero.

Pues bien: trabajemos todos en la medida de nuestras fuerzas por conservar y ampliar nuestro *yo racial*, y preparar el ambiente sentimental donde pueda nacer el artista futuro que, a fuerza de sentir como siente el pueblo y por la magia de un chispazo genial, sepa llevar en retorno a su alma perfiles nuevos en viejos sonos, dando así gloria a nuestra querida Patria.

De este modo, en el fondo de nuestra intimidad se abrirá un manantial de recuerdos deleitosos, de fragantes perfumes raciales y sin querer nos concentraremos en nosotros mismos para ser siempre *más palentinos, más castellanos, más españoles*.

GONZALO CASTRILLO, MAESTRO DE CAPILLA