

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XX



C. S. I. C.
1983
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XX



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1983

S U M A R I O

Páginas

ARQUITECTURA Y ARTE RELIGIOSOS

El Convento de Nuestra Señora de Portacaeli y San Felipe Neri de Clérigos Menores de Madrid, por <i>Virginia Tovar Martín</i>	9
El Jesús de Medinaceli y la desamortización, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	27
El Oratorio del Olivar. Madrid, por <i>Gloria Salterain Díez</i>	31
El misterioso robo de la Custodia de la Villa de Madrid, por <i>José del Corral</i>	35
Noticias sobre una obra de José Antolínez: «El éxtasis de San Felipe Neri», en el Convento de las Comendadoras de Alarcón, de Madrid, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	57

ARQUITECTURA CIVIL Y URBANISMO

Las sociedades constructoras benéficas, una respuesta paternalista al problema de la vivienda obrera. Su incidencia en la configuración de la periferia madrileña (1875-1921), por <i>Manuel Valenzuela Rubio</i>	63
Casas y alquileres en el antiguo Madrid, por <i>Ceferino Caro López</i>	97
El antiguo Paseo de la Virgen del Puerto: Una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera, por <i>Matilde Verdú Ruiz</i>	155
La más importante del mundo: Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá, 1749-1874, por <i>Francisco López Izquierdo</i>	167
El nombramiento de Alcaldes de Barrio en Madrid en 1768: El temor a la revolución social, por <i>Juan Luis Álvarez Caravera</i>	195
Madrid reflejo de los problemas sanitarios de la Península: La peste de 1596 vista por un galeno de la Corte, por <i>Alfredo Alvar Ezquerro</i>	203

HISTORIA: COSTUMBRISMO

Un día madrileño en tiempos del Emperador, por <i>Fernando Díaz-Plaja</i>	221
Mesonero Romanos: Entre costumbrismo y novela, por <i>Leonardo Romero Tobar</i> ...	243
La herencia de don Ramón de Mesonero Romanos, por <i>Antonio Matilla Tascón</i> ...	261
Don Ramón y su entorno histórico, cultural y costumbrista (1803-1882), por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i>	267

	<u>Páginas</u>
LITERATURA: BIOGRAFÍAS	
Madrileñistas de cien años, por <i>Juan Sampelayo</i>	277
Retrato de un ilustre madrileño: El doctor Pulido, 1852-1932, por <i>Martina Lemoine</i> ...	283
Teresa López: Un amor juvenil de Rosales, por <i>Enrique Pardo Canalls</i>	293
MUSICA: TEATRO	
Los retablos madrileños de Víctor Espinós, por <i>Juana Espinós Orlando</i>	301
Canciones madrileñas de trabajo (Anotaciones a un Cancionero), por <i>Rafael Mota Murillo</i>	327
EFEMERIDES	
Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1982, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	365

CANCIONES MADRILEÑAS DE TRABAJO

(Anotaciones a un Cancionero)

Por RAFAEL MOTA MURILLO

(de *Archivo Ibero-Americano*)

La canción de trabajo

«Cuando los hombres primitivos cortaban un árbol, arrastraban una carga pesada o clavaban estacas en el suelo, observaron que se facilitaba esa labor al efectuarla manteniendo un determinado ritmo, por cuanto así resultaba innecesario el impulso para cada movimiento parcial y se ahorraba energía. Esto mismo sigue sucediendo hoy... Con estos trabajos se fue desarrollando paulatinamente el ritmo... Al voltear el sembrador su brazo, al retorcer una mujer la ropa en la colada, al efectuarse por grupos otros actos, resonaron siempre breves versos, cada vez más elaborados, hasta que, finalmente, se cantaron desligándolos de la acción»¹.

Estas frases, referentes al origen de la música, nos introducen en la realidad de la relación «canto-trabajo»; relación que encontramos también presente en el modismo castellano «coser y cantar».

El empleo de la energía humana —física o mental—, para domeñar la naturaleza y sacar de ésta un resultado útil (lo que constituye el trabajo) lleva consigo un esfuerzo penoso y molesto. Esfuerzo y molestia que no se ven enteramente compensados por la utilidad y la remuneración, que son la consecuencia inmediata de todo trabajo: el trabajador necesita otro tipo de estímulo e incentivo que, por un lado, le haga más llevadera su labor, y por otro, le ayude a aplicar los impulsos necesarios para efectuarla. En este marco se entiende la presencia del canto y del ritmo en el trabajo. Esto es aún más evidente en aquellos trabajos colectivos, en los cuales es necesi-

¹ FRIEDRICH HERZFELD, *Tú y la Música*, trad. Francisco de Biosca, Barcelona, Ed. Labor, s. a., págs. 34.

rio reunir y aunar las energías de todos los componentes del grupo que concurren en un mismo trabajo.

Los sirgadores rusos que arrastraban con sus maromas la carga por el río, o los empedradores tunecinos que elevaban sus mazos y los dejaban caer a una sobre las piedras² veían acompañada su labor por el canto. Y otro tanto sucedía con los pescadores *ba-ilas* al arrastrar su red barredera, formada por un entramado de cañas³, o los también *ba-ilas* que arrastraban hasta el río las pesadas canoas recién construidas⁴, o los *ba-thongas* transportando los también pesados techos de sus cabañas a las chozas de su nueva aldea⁵, así como las mujeres *azandes* mientras majaban y molían el mijo⁶. Es también el mismo caso de los canteros gallegos y su «canto d'a pedra».

Tales cantos podían ser cantados a coro por todos; o bien, por un solista que marcaba el ritmo con su canto indicando así los momentos en que debía producirse simultáneamente el esfuerzo de todos; también podía ser en canto alternado de dos grupos, así como, en otras ocasiones, el solista es respondido por todos los demás como sucede en el canto de los empedradores tunecinos, que, al pronunciar la palabra «*ájá!*», con la que respondían el canto del solista, descargaban los mazos sobre la piedra⁷.

En los trabajos individuales parece ser muy distinto a éste el sentido de la presencia del canto durante las faenas. El labrador que ara la tierra o que trilla en la era, o la mujer que cose o hila sola en su casa, se encuentran inmersos en la monotonía de un trabajo; y entonces brota de sus labios una canción que les acompaña en la soledad y en la monotonía y rutina de su labor, haciendo que su trabajo les sea más llevadero. También sucede, como en los trabajos que se realizan con animales cual la trilla, que el campesino canta su canción sin parar «porque, según opinión de un hombre del pueblo que trillaba cantando, los animales no corren si no oyen la canción del trillador»⁸; y también se presenta el caso contrario, que a veces interrumpa su canción intercalando interjecciones con las que anima y habla a sus animales.

Nos encontramos, así, con una doble finalidad de la presencia del canto en el trabajo:

² *Ibid.*

³ E. E. EVANS-PRITCHARD, *La mujer en las sociedades primitivas*, trad. Angela Pérez, Barcelona, Ed. Península, 1971, pág. 78.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pág. 83.

⁶ *Ibid.*, pág. 88.

⁷ F. HERZFELD, l. c.

⁸ JUAN TOMÁS, «Canciones populares de trabajo», en *Anuario Musical*, XIX (1964), página 230.

a) en los trabajos colectivos, aunar los esfuerzos individuales que han de producir la suficiente energía conjunta necesaria para el feliz resultado del trabajo;

b) en los trabajos individuales, ser el sedante y el estímulo para el trabajador.

Todo lo cual lo hallamos reflejado en estas frases de Felipe Pedrell: «En esta sección de canciones callejeras y de oficios han ido a refugiarse... melodías ganosas de manifestarse solitarias, sin necesidad de testigos, en pleno campo y al aire libre, como consoladoras amigas y compañeras del trabajo del hombre, que emplea sus melodías como alivio de fatigas, y sus ritmos como excitantes isócronos de movimiento»⁹.

La clasificación de las canciones de trabajo suele hacerse en relación al tipo de trabajo del que aquéllas son concomitantes, dejando a un lado la temática desarrollada en el texto; ya que «en muchos casos, no alude lo más mínimo a las tareas que acompañan y tanto puede ser ese texto una canción amorosa como una copla satírica o de cualquier otro tipo. Pero el pueblo la considera, por encima de todo, como un canto propio de una labor determinada...»¹⁰.

En consecuencia, las canciones de trabajo se clasifican en:

- a) *Canciones de trabajo campesino, o de labores del campo*: de arada, de siega, de espigueo, de trilla, de aventar, de vendimia, aceituneras, etc.
- b) *Canciones de oficios diversos*: grupo subdividido, a su vez en dos:
 - de oficios derivados, o relacionados con los trabajos agrícolas, o practicados en el campo, como las canciones de molino, de carboneros, de esquileo, de pastores, de desgrane del grano, de peinar el lino o el cáñamo, etc.;
 - de otros oficios, ajenos a las labores campesinas, como las canciones de arrieros, de carreteros, de marineros, de pescadores, de carpinteros, de zapateros, de alpargateras, de costureras, etc.¹¹.

Sin embargo, no siempre y por todos se sigue esta clasificación. Así, S. Córdova y Oña agrupa los Cantos de Labores de su *Cancionero* en can-

⁹ FELIPE PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona, Ed. Boileau [1958], tomo I, pág. 84.

¹⁰ FRANCISCO PUJOL, «Clasificación de las canciones populares», en *Anuario Musical*, I (1946), pág. 24.

¹¹ Cfr. F. PUJOL, *art. cit.*, pág. 23, y JUAN TOMÁS, *art. cit.*, pág. 225.

ciones de faena agrícola, canciones de siega y de molino, canciones de carretero, canciones de oficios, canciones de monte y canciones de hila y deshoja¹²; y Bonifacio Gil García dedica en uno de los volúmenes de su *Cancionero de Extremadura* la sección VII a los «cantos de faenas» (pastoreo, arado y siembra, matanzas, aceituneras, esquileos, siega, trilla, acarreo, vendimia y faenas indeterminadas)¹³, mientras en el otro volumen de la misma obra separa las canciones de esquileo (sección X) de la sección III «de las faenas del campo», en la cual ya no se establece subdivisión alguna¹⁴. Por su parte, en el *Cancionero de Madrid* (objeto de este estudio), al establecer la división por secciones y ciclos (Ciclo de Navidad, Ciclo de Carnaval y de Cuaresma, Ciclo de Mayo, Ciclo de Verano y Ciclo de Otoño), Marius Schneider también separa las *canciones de esquileo* (pertenecientes al ciclo de Carnaval y de Cuaresma) del resto de las *canciones de trabajo*, que constituyen íntegramente el total del *Ciclo de Verano*¹⁵.

Entre las *características* de la canción de trabajo, deben citarse:

a) la ya aludida disociación del tema del texto de la canción con la labor que es acompañada por el canto;

b) el texto literario (que en algunas ocasiones falta en absoluto, siendo sustituido por interjecciones, como en el *Canto del campesino carretero* de Valdiguña - Santander:



es, con frecuencia, interrumpido con los gritos dirigidos al animal o animales, para alentarlos o para calmarlos, mientras intervienen en el trabajo; o bien por la intercalación de «muletillas»;

c) melódicamente, es de destacar la presencia de los melismas, así como, en cuanto al ritmo, la libertad del mismo;

¹² SIXTO CÓRDOVA Y ORA, *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*, tomo II. Cantos de Labores y Ronda, Santander, Aldús, 1949, págs. 53 y 54.

¹³ BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero Popular de Extremadura*, vol. II, Badajoz, Imprenta de la Excma. Diputación, págs. VIII y IX.

¹⁴ Id., o. c., I, 2.ª ed., Badajoz, Imprenta de la Excma. Diputación, 1961, págs. XI y III, respectivamente.

¹⁵ MANUEL GARCÍA MATOS, *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, I, Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1951, págs. XLVI y XLVII.

¹⁶ S. CÓRDOBA Y OÑA, o. c., págs. 65, n.º 5.

d) modalmente, el carácter arcaico de las melodías, puesto de manifiesto en las escalas modales y en sus cromatismos tan lejanos de nuestros corrientes modos mayor y menor. Aspecto al que alude Pedrell diciendo que «en ellas han ido a cobijarse acentos melódicos que acusan la persistencia con que ha conservado la intuición popular sistemas que al parecer pretendía ahogar el arte oficial, el arte que codificaba por fórmulas de reglas establecidas *a priori*, y a las que se acomodó sin protesta Europa toda»¹⁷.

I. Canciones de trabajo en el Cancionero de Madrid.

Estudio del texto.

El *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, recogido por el profesor D. Manuel García Matos, incluye en total 63 canciones de trabajo, de las cuales 36 se encuentran en el volumen II, y las 27 restantes en el III¹⁸; y, conforme a la división arriba indicada, pueden agruparse en:

a) Canciones de trabajo campesino:

- de arada: núms. 407 (II) y 745 (III);
- de siega: núms. 382 al 401, 405-406 (II), 744-745, 751 y 760 (III);
- de vendimia y de pisar la uva: núms. 409 (II) y 749 (III);
- de labradores (sin ninguna especificación más respecto a la labor en el *Cancionero*): núm. 761 (III).

b) Canciones de oficios diversos:

1.º Derivados y relacionados con el trabajo agrícola:

- acarreo del grano: núms. 402 al 404, 408, 411 (II), 736 al 738, 741-742, 746 al 748, 752 al 759 (III);
- la reguera: núm. 412 (II);
- la mansiega: núm. 750 (III);
- de esquileo: núms. 334 al 338 (II);
- de molino: núm. 740 (III).

¹⁷ F. PEDRELL, o. c., pág. 85.

¹⁸ M. GARCÍA MATOS, o. c., II, Barcelona, 1952, en las págs. 33-34 y 50-61 se encuentra la música, y en las págs. 189-299 la totalidad de las letras de las canciones de trabajo, y en las págs. 157-158 las de esquileo; en el vol. III (Barcelona, 1960) se encuentra la música de las restantes canciones de trabajo en las págs. 85-93.

2.º Otras canciones de trabajo (sin ninguna determinación en cuanto a su empleo): núms. 410 (II), 735, 739 y 743 (III).

En cuanto a la *temática* desarrollada en el texto, nos encontramos ante un dato, según el cual parecería que el *Cancionero* madrileño de trabajo se aparta de una de las características anteriormente apuntadas como propias de este género de canciones: en muchas de las canciones de siega, de arada y de acarreo del grano se alude directamente a la faena que se realiza; por ejemplo:

Segadora, segadora,
¡qué aborrecida te ves!
todo el día en el rastrojo
ni aún agua puedes beber.

A la puerta del amo
digo y redigo:
si no saca la bota
no meto el trigo²⁰.

El número de canciones en que esto sucede es de 27, del conjunto de 63, lo que representa cerca de la mitad. El resto de los temas es bastante variado, con predominio quizá del tema amoroso, no estando ausentes los temas satíricos y burlescos, ni los teñidos de anticlericalismo, como «Un fraile y una monja dormían juntos», «Las amas de los curas y los laureles» y «Un fraile capuchino parió un cigüeño»²¹.

Como canción de siega se encuentra un romance que Menéndez Pidal titula *Princesa enamorada de un segador*, y del que dice que «este romance licencioso es bastante popular en la Península»²²; en el *Cancionero* madrileño su versión va sin título y en la versión más amplia de las tres que en el mismo se encuentran sólo contiene un fragmento de 8 versos²³.

Aunque el número de canciones es el ya mencionado de 63, los textos más o menos distintos, publicados en el volumen II del *Cancionero* y uno más en el III volumen (pág. 123), son 47. De entre éstos, algunos son solamente texto cuya música no se publica²⁴: los núms. 360, 372, 386 y 392. En su inmensa mayoría se trata de canciones sin estribillo; las canciones que poseen estribillo son ocho: las núms. 354, 356, 377, 378, 382, 385, 386 y 395.

²⁰ O. c., II, págs. 51 y 57.

²¹ O. c., II, pág. 195, las dos primeras, y pág. 199 la tercera.

²² RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Los Romances de América y otros estudios*, 7.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 168.

²³ M. GARCÍA MATOS, o. c., II, pág. 193.

²⁴ De ahora en adelante, al referirnos al texto de las canciones, empleamos la numeración correspondiente a las letras de las canciones, que se hallan en las págs. 157-158 (canciones de esquileo, núms. 317-321) y 189-199 (canciones de trabajo, núms. 354-399) del volumen II del *Cancionero*.

Los tipos de estrofa más corrientes en las canciones que comentamos son las de *cuarteta octosilábica* y la de *copla de seguidilla*.

La *cuarteta octosilábica* está formada por cuatro versos, de ocho sílabas cada uno, con rima generalmente asonante en los versos pares; a veces se encuentra la rima consonante en esos mismos versos pares, como en el siguiente ejemplo:

María, si vas al prado, / cierra bien la portillera,
que hay un torito muy bravo, / y entrar quiere en tu pradera (n.º 355).

Son 24 las canciones que revisten la forma de «cuarteta octosilábica»²⁴. A éstas puede añadirse el núm. 392, ya que evitando las repeticiones de sílabas reviste la forma octosilábica:

«El sol se llama Lorenzo, / y la luna Catalina,
Catalina anda de noche, / y Lorenzo anda de día».

El mismo esquema en cuanto a la rima, y en tener el mismo número de sílabas en todos los versos (siete, en este caso = «*cuarteta heptasilábica*») tienen el estribillo del núm. 356 y la primera estrofa del núm. 386, canción ésta sin melodía que lleva el título de «ESTRIBILLO».

Lo realmente esencial de la *copla de seguidilla* son los versos de «pie quebrado». De ordinario, la *seguidilla* es una copla de cuatro versos, heptasílabos los impares (1.º y 3.º) y los pares (2.º y 4.º) pentasílabos; la rima es asonante, presente sólo en los versos pares, siendo los otros libres:

«A bailar seguidillas / salió mi guapo,
aunque son de la Mancha / no me mancharon»²⁵.

En 21 de las letras de las canciones de trabajo madrileñas se emplea esta forma estrófica²⁶. Además, a éstas podemos añadir el núm. 362, que en lugar de tener pentasílabos los versos pares, los tiene exasílabos (ya que terminan en sílaba aguda, pues el monosílabo se considera al final del verso palabra o sílaba aguda):

«A segar, segadores, / tres con una hoz, (= 6)
mientras el uno siega, / descansan los dos». (= 6)

²⁴ Los núms. 317 (los cuatro primeros versos; el resto es forma de «romance»), 319, 355-358, 361, 363-366, 369-372, 376, 381, 383-384, 386 (la segunda cuarteta), 388, 391, 394 y 397.

²⁵ Cit. por DIONISIO PRECIADO, *Folklore español*, Madrid, Ed. Studium, 1969, pág. 133.

²⁶ Los núms. 320-321, 354, 359-360, 367-368, 374-375, 378, 380, 382, 385, 387, 389, 393, 395-396 y 398-399.

Irregularmente, se usan también los versos de «pie quebrado» en el número 379: en este caso cada verso tiene un número distinto de sílabas:

«Caracol, cómo pica el sol (= 9)
y la luna quema; (= 6)
arsa, niña, que pisas (= 7)
la hierbabuena». (= 5)

Otra de las formas más abundantes de la versificación popular se halla también presente en este grupo de canciones del Cancionero madrileño: el *romance*, que se compone de un número indeterminado de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. Revisten esta forma tres canciones: los núms. 317 (desde el quinto verso), 318 y 373.

A parte de estos casos ya clasificados, quedan pendientes de clasificación la letra núm. 390 y los estribillos de algunas canciones.

El núm. 390 lleva el título de *La sasebaina*; esta canción está compuesta de cuatro versos: los versos 1.º y 3.º son exactamente iguales: eneasílabos; pero los versos pares, el 2.º es decasílabo y el 4.º dodecasílabo (ambos terminados en sílaba acentuada):

«Que si duerme la sasebaina (= 9)
la cebada de Valdecalá, (= 10)
que si duerme la sasebaina (= 9)
la poquita paja se me pudrirá. (= 12)

En lo que respecta a los estribillos, es preciso distinguir entre los estribillos que forman parte de una canción, y los que en el *Cancionero* aparecen separados, probablemente restos de una canción quizá perdida. Son éstos los núms. 386 y 520. El primero de ellos que lleva por título *Estribillo*, tiene dos partes perfectamente delimitadas, tanto en cuanto al sentido, como en la versificación; parece como si la primera parte fuese la letra de la canción propiamente dicha, y la segunda el estribillo:

«Me gusta Carolina, (= 7)
montada en su caballo, (= 7)
parece una paloma (= 7)
de esas que van volando. (= 7)
Con el chifle, chifle, chifle, (= 8)
con el chifle y la chiflina, (= 8)
no te quiero dar el gallo (= 8)
porque monta la gallina». (= 8)

Claramente, en cuanto a la rima (en los versos pares: $a \sim o = a - o$, y $i - a = i - a$) se trata en ambas partes del esquema de la cuarteta, heptasilábica en la primera parte, y octosilábica en la segunda.

El núm. 520 lleva por título *Estribillo de canción de acarreo* (III, pág. 123); se compone de cuatro versos con rima consonante en los versos pares, pero los dos primeros versos son exasílabos, y los dos segundos (3.º y 4.º) octosílabos. Es decir, el número de versos y el esquema de la rima es el propio de la «cuarteta», pero falla en la igualdad del número de sílabas propia de este género de estrofa, fallando asimismo en cuanto al esquema de la «seguidilla» que se funda en la alternancia de los versos de diferente medida:

«A la limonera, (= 6)
que le van a dar (= 6)
por detrás y por delante (= 8)
lo que sea regular». (= 8)

El resto de los estribillos (los que forman parte de una canción) no pueden reducirse a un mismo tipo; y, salvo en un caso (el núm. 356), acompañan siempre a coplas de «seguidilla». En el núm. 356, el estribillo es una cuarteta heptasilábica que acompaña a otra octosilábica. El del núm. 354 es un «terceto volandero» de seguidilla, compuesto de dos heptasílabos y un exasílabo, con rima en asonante en los versos 1.º y 3.º:

«Tú eres la del amor, (= 7)
tú eres la que me roba (= 7)
vida y corazón». (= 6)

Los demás estribillos no se ajustan a ningún patrón usual, y cada uno es de un tipo distinto, hasta tal punto que no coinciden exactamente ni los de las canciones 377 y 382, que son variante uno de otro, en el número de versos:

Núm. 377

«Ande, usted, si conoce usted
a don Juan el de la alameda
que lleva un campanillón
con pelos de hurón
que al culo le llega
de largos que son».

Núm. 382

«Ante usted, si conoce usted
a don Juan el de la alameda
que lleva un campanillón
con pelos de hurón
que a la cabeza llega».

Choca la ordinarietà y chabacanería del estribillo 377 (algo atenuada en el 382) comparándolo con la poesía que rezuman las seguidillas que por aquél van acompañas:

«Eres, niña, bonita / y eres hermosa
porque tienes cabales / las siete cosas:
Delgada de cintura, / larga de dedos,
etc.»

Muchos de los textos del cancionero de trabajo madrileño están emparentados con los de otros cancioneros (que han sido los únicos que me ha sido posible consultar), aunque no siempre tengan en éstos la misma aplicación a idénticas faenas y oficios. En la mayoría de los casos hay una coincidencia total, o la variante es muy leve; pero en otros la coincidencia es sólo de idea. Prescindiendo de la conocidísima *Ya se van los pastores*, aquí *Ya se van los rebaños* (núm. 399), comenzaremos por aquellos textos cuya coincidencia es casi total, siguiendo el orden que tienen en la parte literaria del cancionero madrileño y colocando ambos textos en paralelo.

La primera canción cuya letra encontramos emparentada no solamente, sino con una identidad casi total con la de otro cancionero es la núm. 319. Se trata de una canción procedente de Los Santos de la Humosa, donde se utilizaba durante el esquileo. Su paralelo se halla en una extensa canción de ronda del Cancionero Popular de Extremadura que lleva por título *Los mayos*⁷⁷. Puede decirse que la identidad entre ambas es total, ya que la única diferencia es *una*, en el cancionero de Madrid, en vez de *esta* en el extremeño:

C. M., núm. 319
«Ayudadme, compañeros,
a dibujar *una* rosa,
que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa».

C. E.
«Ayudadme, compañeros,
a dibujar *esta* rosa,
que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa».

No tan fiel es la correspondencia de la canción recogida por el profesor García Matos en Fuentidueña de Tajo, *María si vas al prado* (núm. 355), que lleva por título «de labradores». En el Cancionero Popular de la Provincia de Santander se halla en esencia la misma letra⁷⁸, aunque un poco forzada quizá para lograr la rima asonante de los versos pares. En ambas regiones se emplea en idéntica o parecida ocasión: ya que, si en el cancionero madrileño se dice «de labradores» sin más determinación, en el santanderino forma parte de la sección «canciones de faena campesina»:

C. M., núm. 355
«María, si vas al prado,
cierra bien la portillera;
que hay un torito muy bravo
y entrar quiere en tu pradera»⁷⁹.

C. S.
«María, si vas al prado,
que tengo un perro canelo
cierra bien la portillera
quiere entrar en tu terreno».

⁷⁷ B. GIL GARCÍA, o. c., I, págs. 59-61; los versos que incluyen esta letra de copla son los vv. 7-10 de la pág. 60 (Parte Literaria). En todas las letras, para mayor comodidad de lectura, prescindo de la escritura «figurada» del *Cancionero*.

⁷⁸ S. CÓRDOBA Y OÑA, o. c., pág. 86, n.º 59.

⁷⁹ El texto del *Cancionero P. de la provincia de Madrid* (II, pág. 18), «cierra bien la

Más fiel es la coincidencia entre la siguiente letra extremeña, de «corro de carnavales», y la versión madrileña de Horcajuelo de la Sierra. Se trata en ésta de una «canción de siega»:

C. M., núm. 401

«En la sierra sembré trigo
a medias con un paisano
y luego vine a coger
pamplinas para el canario».

C. E.

«Yo sembré trigo en un cerro
creyendo que era en un llano,
y he venido a recoger
alpiste para el canario»²⁰.

Un nuevo texto del cancionero extremeño proporciona paralelo a la letra de Bustarviejo (núm. 365). No sabemos si se tratará de una conversión «a lo divino» del tema amoroso o por el contrario es una vuelta «a lo humano» del tema religioso. El destino de la canción madrileña es para la siega, mientras en el tema de Extremadura se trata del ofrecimiento de los misterios del Rosario:

C. M., núm. 365

«El que quiera ver el sol
dos horas antes del día,
venga a la plaza Mayor
y pregunte por María».

C. E.

«El que quiera ver el sol
tres horas antes del día,
vaya a la Iglesia mayor
verá a la Virgen María»²¹.

Coincidencia total hay entre el núm. 370, procedente de Navalafuente, y una copla sin melodía, «de ronda», que aparece en el cancionero santanderino. La única diferencia, pues, reside en su uso: ya que en el pueblo madrileño se usa, no como canción de ronda, sino de siega:

C. M., núm. 370

«Mi morena me ayudó
a subir los escalones;
¡Cuánto vale una morena
en algunas ocasiones!»

C. S.²²

«Mi morena me ayudó
a subir los escalones;
cuánto vale una morena
en algunas ocasiones».

Asimismo, del cancionero santanderino procede el paralelo de la letra número 378, de Talamanca de Jarama. La canción madrileña —una de las seguidillas con estribillo, empleada en el acarreo del grano— se compone de dos estrofas: entre la primera de éstas y otra santanderina hay total coin-

portilla», está indudablemente equivocado, ya que, además de faltarle así una sílaba al verso, en la parte musical (III, pág. 93) el texto lo corrige diciendo aquí «*portillera*».

²⁰ O. c., I, pág. 227, núms. 51 y 52 (parte musical).

²¹ O. c., II, pág. 152, n.º 322 (parte musical).

²² O. c., pág. 246, *Coplas de ronda. Coplas colectivas de hombres. Para variar*.

cidencia, mientras la segunda de esas estrofas no tiene más que un ligero parecido (en la comparación que se hace de la amada) con su paralelo santanderino. La canción montañesa es «de ronda»:

C. M., núm. 378
«Eres como la nieve
que cae a copos,
y por eso te quieren
tanto mis ojos.

Lo mismo que una rosa
de Alejandría,
que se cierra de noche
y se abre de día».

C. S.¹¹
«Eres como la nieve
que cae a copos,
y por eso te quieren
tanto mis ojos.

... ..
Más hermosa eres que el sol,
y más blanca que la nieve,
eres rosa alejandrina
que todo el año florece».

Leves diferencias son las existentes entre la canción de acarreo de Villamanta (núm. 379) y otra extremeña, que forma parte de una canción más extensa.

C. M., núm. 379
«Caracol, cómo pica el sol
y la luna quema;
arsa, niña, que pisas
la hierbabuena».

C. E.¹²
«Caracol, cómo pica el sol
y la luna quema;
alza, niña, y no pises
la hierbabuena».

Otro tanto sucede con la siguiente canción infantil de corro de Extremadura y la madrileña de acarreo del grano, procedente de Algete:

C. M., núm. 381
«Ya se murió la culebra
que cantaba en el espino,
la que echaba por la boca
rosas, claveles y lirios».

C. E.¹³
«Ya se murió la culebra,
la que estaba en el castillo,
la que por su boca echaba
rosas, claveles y lirios».

Respecto de la letra núm. 394, *La molinera*, se dice en la nota de la página 198 del *Cancionero* madrileño: «Esta canción es, seguramente, de importación». Con esto el profesor García Matos, una vez más, demostró su fino olfato: ya que, no sólo respecto a la letra, sino respecto a la melodía he podido comprobar más que simples retoques de parentesco con sendas canciones de Santander y de Extremadura; la versión montañesa coincide,

¹¹ O. c., pág. 234. Son dos estrofas, independientes entre sí, incluidas en el «arsenal de coplas de ronda».

¹² O. c., I, pág. 56, n.º 24, «Dicen que no me quieres» (parte musical).

¹³ O. c., II, pág. 91, n.º 201 (parte musical).

además, en su uso con la madrileña —ambas de molino—, mientras la de Extremadura es «canción de ronda»:

C. M., núm. 394

«Vengo de moler, morena,
de los molinos de abajo.
Duermo con la molinera,
no me cobra mi trabajo».

C. S.²⁴

«Vengo de moler, morena,
de los molinos de arriba,
cortejo a la molinera,
no me cobra la maquila».

C. E.²⁵

«Vengo de moler, morena, / de los molinos de arriba;
y me ha dejado la novia; / y esas sí que son fatigas.
Vengo de moler, morena, / de los molinos de abajo;
y me ha dejado la novia; / estos sí que son trabajos».

También es indudable el parentesco entre las dos letras siguientes, no obstante sus diferencias notables; la madrileña es una canción de arada procedente de Las Navas de Buitrago, y la santanderina es canción de ronda:

C. M., núm. 397

«Cada vez que voy a arar
y tiro de los ramales,
me acuerdo de mi morena
que vive en los arrabales».

C. S.²⁶

«Madre, cuando voy a leña,
se me olvidan los ramales;
no se me olvida una niña
que habita en los arrabales».

Parentesco, sólo temático, es el existente entre las dos siguientes letras madrileñas, procedentes respectivamente de Morata de Tajuña y de Horcajuelo de la Sierra, y sus respectivas extremeña y santanderina: el calor y los sufrimientos y trabajos de los segadores emigrantes. Hay concordancia también en su empleo: la faena de la siega:

C. M., núm. 361

«Cuando canta la chicharra,
¡Madre mía, qué calor!
Estoy a la sombra y sudo,
¡qué será mi amante al sol!»

C. E.²⁷

«Mi amante está en Azuaga, / segando con la canina...
¡quién le pudiera poner, / delante del sol, cortina!
¡Válgame Dios, qué calor! / En la sombra estoy sudando...
¡cómo estará mi moreno / en Azuaga sudando!»

²⁴ O. c., pág. 127, n.º 12.

²⁵ O. c., II, pág. 96, n.º 212 (parte musical).

²⁶ O. c., pág. 246 (sin melodía).

²⁷ O. c., I, pág. 73, n.º 33.

C. M., núm. 363

«Ya vienen los segadores,
ya viene de la campiña,
sin ropaje y sin dinero,
y peladas las costillas».

C. S.⁴⁰

«Ya vienen los segadores
de segar de los secanos:
de beber agua de balsa,
toda llena de gusanos».

Tratamiento especial, a mi juicio, se merece el romance-canción de siega *La bastarda*. Se trata del mismo romance que Menéndez Pidal titulara *Princesa enamorada de un segador*, recogido en Oriente, y del que dice: «Este romance licencioso es bastante popular también en la Península; no figura en las colecciones antiguas»⁴¹. Y ofrece de él esta versión incompleta:

«Una hija tiene el rey, / una hija regalada,
un día por las calores / se asentó en la ventana,
por allí pasó un segador / segando trigo y cebada,
la pala tiene de oro, / la chapa de filigrana.
—Ase viva el segador, / que me sembre trigo y cevada...».

Con el mismo título de *Princesa enamorada de un segador*, Manuel Alvar presenta tres versiones del mismo romance, procedente de Mogadouro (Portugal), Calabor (Zamora) y Canarias⁴²: en las versiones portuguesa y zamorana la princesa protagonista es hija del «emperador de Roma», mientras en la versión canaria es «sobrina del Papa». La versión fragmentaria madrileña del romance-canción de siega *La bastarda* (núm. 373) coincide en la descripción de las cualidades de la princesa protagonista con las versiones portuguesa y zamorana:

«El emperador de Roma / tiene una hija bastarda
que la quiere meter monja / y ella quiere ser casada.
La proporcionan los novios, / y ella a todos los despreciaba,
los unos por muy chiquitos / y otros por la mucha barba».

En el cancionero madrileño se encuentra otra versión del mismo asunto, procedente de Navalafuente, pero con un desarrollo y final muy distinto al de las versiones citadas, e incluso el mismo título no sugiere lo mismo: *La dama y el segador*; la única coincidencia con aquéllas es la descripción del segador de que se enamora la protagonista, pero el desenlace es diametralmente opuesto al de aquéllas:

⁴⁰ O. c., pág. 121, n.º 14.

⁴¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, o. c., pág. 168.

⁴² MANUEL ALVAR, *El Romancero viejo y tradicional*, México, Ed. Porrúa, págs. 304-306, números 211, 211a, 211b.

«Mañanita de San Juan, / asómate a la ventana
y verás los segadores / segando trigo y cebada.
Yo me enamoré de uno, / del que hacía las manadas:
tenía la hoz de oro, / la empuñadura de plata.
Y le he mandado llamar / con una de mis criadas.
—Yo me llamo doña Inés, / mi señora, doña Juana.
De parte de mi señora, / que se pase usted por casa.
—No conozco a tu señora, / ni tampoco a quien me llama»⁴.

Pero, en el Cancionero de Extremadura, aparte de cinco versiones más incompletas (sólo tienen los versos correspondientes a las variantes musicales) se encuentran dos versiones completas coincidentes casi en su totalidad con las versiones portuguesa y zamorana que publica M. Alvar. Respecto a las versiones incompletas extremeñas, sólo diremos que dos de ellas llevan el título *Los segadores* y *Los tres segadores*, comenzando ambas de la misma manera: «Salieron los segadores / a segar fuera de casa»⁴. En todas ellas se utiliza el romance, así como en el madrileño, como canción de siega.

A continuación presento la versión extremeña que considero más acorde con el núm. 373 del cancionero madrileño, aunque confieso la preferencia por la otra versión completa más condensada:

«El emperador de Roma / tiene una hija bastarda.
La quiere meter monja, / y ella quiere ser casada.
La traen condes y marqueses, / y ninguno le agradaba.
La ha encerrado en su palacio, / por tenerla resguardada.
Con los calores que hacía, / se asomaba a la ventana.
Ha visto tres segadores / que venían de sus casas.
Uno de los segadores / gasta ropa muy profana:
Gasta dediles de oro y el entrepecho de holanda;
la manija de metal / y la hoz de rica plata.
La bastarda, que lo vio, / del segador se prendaba,
y le ha mandado llamar / con una de sus criadas:
—Diga usted, buen segador, / que lo llama a usted mi ama.
El segador, obediente, / se fue tras de la criada:
—¿Qué me quiere usted, señora, / que tan de prisa me llama?
—Diga usted, buen segador, / ¿puede segar mi senara?
—Esa senara, señora, / ¿dónde la tiene sembrada?
—No está en cerro ni está en bajo, / ni en callejón ni en cañada,
que está entre dos columnas, / que la sostiene mi alma.

⁴ M. GARCÍA MATOS, o. c., I, pág. 56, n.º 94.

⁴ B. GIL GARCÍA, o. c., I, pág. 39, n.º 93 (parte musical), y II, pág. 128, n.º 272 (parte musical).

—Esa senara, señora, / no es para mí el segarla;
 es para duque o marqués / de los más ricos de España.
 —Siégala, buen segador, / que yo te daré la paga.
 A la una de la noche / ha echado mano a segarla...
 —Diga usted, buen segador, / ¿qué tal vamos de senara?
 —Ya llevo siete gavillas, / y ahora voy con la manada.
 El padre, que esto escuchó: / —¿Con quién habla esta muchacha?
 —Padre, usted estará soñando; / yo hablo con mi criada.
 El segador, al oír esto, / se ha tirado de la cama.
 Como ignoraba los pasos, / daba vueltas por la sala.
 —Oiga usted, buen segador, / que se va usted sin la paga.
 Le ha dado dos mil doblones / en un pañuelo de holanda,
 que valía más el pañuelo / que el dinero que llevaba.
 —Oiga usted, buen segador, / vuelva por ahí mañana.
 —Sí, señora, volveré..., / pero serán las espaldas.
 Y al otro día, de mañana, / por el segador doblaban...»⁴⁵.

Comparando esta versión con la madrileña de Navalafuente —antes inserta—, declaro mi preferencia por aquélla de *La dama y el segador* sobre la extremeña, aunque ésta esté más de acuerdo con la que debió ser tradicional, según puede colegirse contrastando ambas con las tres versiones mencionadas que del asunto recoge M. Alvar (la versión zamorana es aún más explícita en los detalles escabrosos que la extremeña, que acabamos de copiar); y creo fundamentar mi preferencia, no en escrúpulos morales, sino en el hecho de que la de Navalafuente, *La dama y el segador*, desarrolla el tema totalmente (aunque le dé un giro totalmente distinto al de *La bastarda* y de la *Princesa enamorada de un segador*, con diferente desenlace) con muchos menos versos, aparte de encontrar en ella una mayor pureza literaria.

Llegado a este punto, y a propósito de este romance tildado por Menéndez Pidal de «libertino», creo que viene a propósito citar unas frases de Evans-Pritchard con que explica la presencia del libertinaje y la licenciosidad en las canciones de trabajo; licenciosidad a la que no es ajeno el cancionero madrileño:

«El privilegio especial concedido a los trabajadores de cantar canciones groseras, cosa considerada impertinente en otros momentos, debe considerarse como un estímulo concomitante de trabajo que ayuda a los trabajadores a combatir el cansancio y la monotonía... El arrastre de canoas, la siembra, la pesca, la fundición, son todas ellas arduas ocupaciones, y se realizan eficientemente debido en gran parte a los paliativos concedidos a los trabajadores»⁴⁶.

⁴⁵ O. c., I, pág. 44, n.º 53 (parte literaria).

⁴⁶ E. E. EVANS-PRITCHARD, o. c., págs. 102-103.

Esas frases, en especial las subrayadas por mí, pueden ayudar a comprender las audacias expresivas, no sólo del cancionero madrileño, sino de otros muchos cancioneros, y en general de la manifestación popular.

II. La melodía de las canciones de trabajo del Cancionero de Madrid

No suele ser muy extenso el *ámbito* de la canción popular; sus límites máximos no es corriente que excedan los de la octava, manteniéndose corrientemente, incluso, por debajo de ese límite. Esto lo hallamos claramente en las canciones de trabajo madrileñas: de las 63 melodías que dijimos consta el cancionero de trabajo de Madrid, cincuenta y cinco se mantienen dentro del límite de la octava, y de esas cincuenta y cinco sólo la alcanzan seis; de ese modo, nos encontramos que sólo exceden la octava seis canciones.

He aquí clasificadas las canciones de que tratamos, según el *ámbito* ⁴⁷:

- 2 tetracordales: núms. 382 y 383.
- 10 pentacordales: núms. 385, 386, 387, 388, 390, 737, 739, 742, 749 y 757.
- 26 exacordales: núms. 334, 335, 336, 337, 338, 384, 389, 391, 394, 396, 397, 398, 399, 407, 408, 409, 411, 412, 735, 736, 745, 747, 754, 755, 758 y 760.
- 11 heptacordales: núms. 392, 393, 395, 401, 404, 410, 740, 750, 751, 752 y 756.
- 6 octocordales: núms. 400, 403, 741, 753, 759 y 761.
- 4 enecordales: núms. 405, 738, 743 y 746.
- 4 decacordales: núms. 402, 406, 744 y 748.

Pero aún podríamos reducir realmente el *ámbito* de muchas canciones, ya que, en bastantes ocasiones, bien en el límite agudo bien en el grave, se trata en esas notas extremas de notas de floreo o de apoyatura, lo más corrientemente a distancia de semitono; por ejemplo, en el núm. 384 el *mi* límite agudo forma parte de un melisma-notas de adorno del *re*; o en el número 389, el *fa sostenido* (límite grave) es un floreo inferior del *sol*. En ambos casos, tratándose conforme a la anterior clasificación, de canciones exa-

⁴⁷ De aquí en adelante al hacer referencia a las canciones (música) nos referimos a los números de la parte musical: II, págs. 33-34 y 50-61, y III, págs. 85-93.

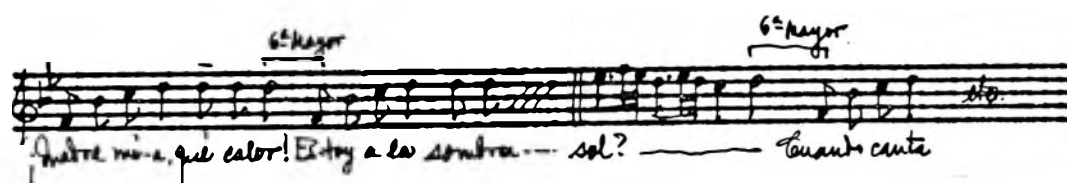
cordales, habría que clasificarlas, en rigor, como *pentacordales*⁴⁴. Pero con esto no queremos afirmar que suceda esto en todas las canciones, ya que, por ejemplo, en las canciones clasificadas como *eneacordales*, los límites extremos, así el grave como el agudo, son en todas ellas notas con importancia rítmica.

Otro hecho propio de la canción popular en general es el predominio de los intervalos conjuntos sobre los disjuntos; hecho que se cumple también en estas canciones madrileñas. Así, tenemos entre ellas cuatro canciones formadas exclusivamente por intervalos conjuntos (segundas mayores y menores diatónicas; sólo hay un caso de intervalo de segunda cromática en el número 396); además hay otras canciones en las que tan sólo existe un único intervalo de tercera (en un caso en la entonación, siguiendo después el resto de la canción por grados conjuntos) o un solo intervalo de cuarta en los núms. 389, 398, 400, 737 y 761.

Aparte de esto, los intervalos predominantes son los de tercera mayor y menor (ascendente y descendente) y los de cuarta ascendente; en un número sensiblemente menor la cuarta descendente. Menos abundantes aún son los de quinta ascendente y descendente, estando ausentes del todo los intervalos de sexta menor ascendente y descendente y el de octava, sea ascendente o sea descendente.

Como casos más especiales hemos de prestar atención a los intervalos de sexta mayor (ascendente y descendente), de séptima y de décima:

a) La sexta mayor descendente se presenta dos veces dentro de la misma canción, la núm. 406:

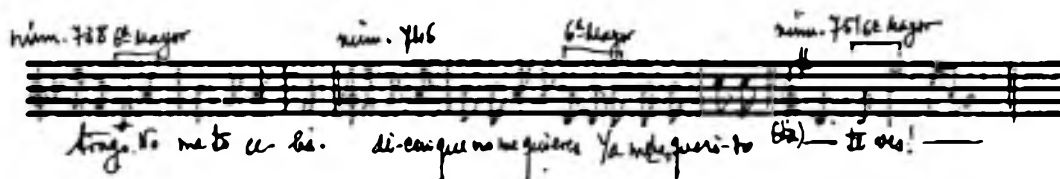


Pero puede observarse que esas sextas son intervalos «muertos»; hay una cesura entre las dos notas que las forman, ya que, aparte del valor de nota larga de la primera del intervalo, ésta es a la vez última de un verso; y, por otro lado, la segunda nota del intervalo es comienzo del verso y frase siguiente.

b) La sexta mayor ascendente es uno de los intervalos de mayor dificultad de entonación, hasta el punto que muchos teóricos lo equiparaban en

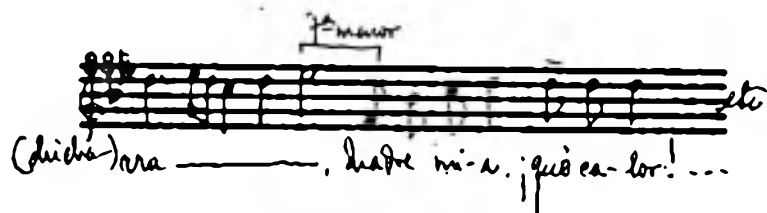
⁴⁴ Cfr. o. c., II, págs. 50 y 52, respectivamente.

dificultad a la séptima y a la novena⁹. Su uso es excepcional también en los cancioneros populares; sin embargo, lo encontramos tres veces en estas canciones de trabajo; pero en dos de ellas (núms. 738 y 746) en parecidas circunstancias a las apuntadas en lo referente a la sexta mayor descendente: es intervalo «muerto». Por el contrario, al caso del núm. 751 no le encuentro paliativo posible alguno:



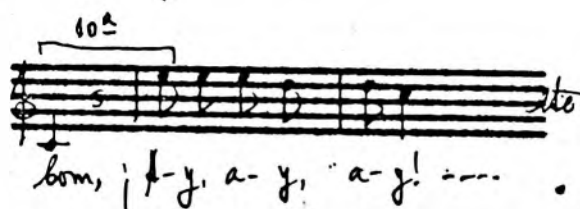
c) El único caso de intervalo de séptima se presenta también en el ya mencionado núm. 406. También aquí se presenta en las mismas circunstancias de los casos anteriores: intervalo «muerto»:

Núm. 406



d) El intervalo de décima (ascendente) que se presenta no sólo es intervalo «muerto» también, sino que además las dos notas que lo forman están separadas entre sí por una pausa de una parte del compás:

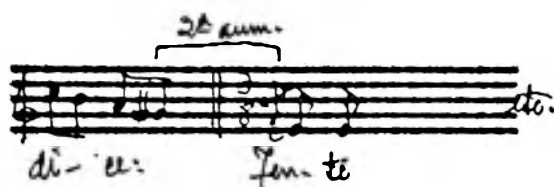
Núm. 744 (págs. 87-88)



Aparte de estos casos de intervalos «anormales», se encuentran además otros dos casos de «anomalías»: un intervalo de segunda aumentada descendente y otro de cuarta disminuida ascendente:

⁹ Cfr. SAMUEL RUBIO, *Cristóbal de Morales*, Madrid, El Escorial, Imp. Héroes, 1969. página 43.

• En el de segunda aumentada (núm. 745) nos hallamos de nuevo ante el caso de intervalo «muerto», además de que la segunda nota del intervalo en cuestión es nota de adorno (apoyatura) de la que es nota real:



• En cuanto al intervalo disminuido de cuarta (núm. 735), de nuevo se trata de intervalo «muerto», aparte de que este intervalo no reviste especial dificultad de entonación, ya que, como es sabido, en nuestro sistema «temperado» equivale a la tercera mayor:



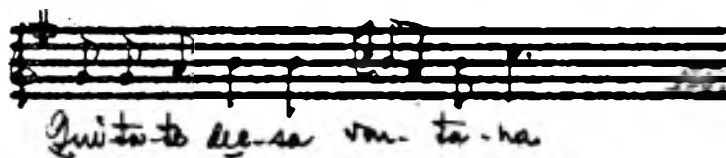
Resumiendo todo lo expuesto hasta aquí sobre los intervalos, nos encontramos que, aparte del movimiento predominante por grados conjuntos, los intervalos se presentan con esta frecuencia:

• Tercera descendente	163 veces
• Tercera ascendente	143 »
• Cuarta ascendente	66 »
• Cuarta descendente	22 »
• Quinta descendente	12 »
• Quinta ascendente	10 »
• Sexta mayor ascendente	3 »
• Sexta mayor descendente	2 »
• Séptima menor ascendente	1 vez
• Décima mayor ascendente	1 »
• Segunda aumentada descendente	1 »
• Cuarta disminuida ascendente	1 »

En consecuencia, hay que resaltar el uso diatónico y natural de los intervalos; además, los casos «excepcionales» de sextas, séptima, décima, aumen-

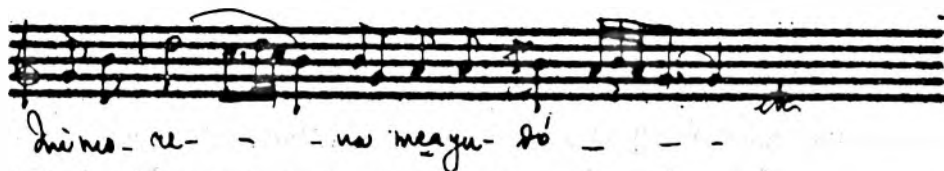
tados y disminuidos se presentan en circunstancias que, salvo un caso de sexta mayor ascendente, no ofrece dificultad alguna de entonación.

Otra de las características comunes a las canciones de trabajo son la *libertad rítmica* y la *frecuencia de melismas*. En este sentido, tampoco el cancionero madrileño es excepción. Aproximadamente la tercera parte, 18 en total, de las canciones madrileñas de trabajo lleva indicación de compás, y aún en éstas no son infrecuentes los cambios de compás, cosa que como es sabido arguye también una cierta libertad rítmica. De las 36 canciones del volumen II del *Cancionero*, sólo 5 llevan indicación de compás; mientras en el III volumen, son 13 las canciones «acompañadas» y 14 las de ritmo libre, sin indicación de compás. En lo relativo a la presencia de melismas, son 25 las canciones que, en rigor, puede decirse que carecen de los mismos; algunas de estas canciones poseen leves adornos que no pueden considerarse estrictamente como tales melismas. Por ej. la núm. 755:



El lugar donde suelen aparecer con mayor frecuencia los melismas suele ser sobre la sílaba final del canto o de un verso; pero no son raros tampoco en una sílaba acentuada dentro de un verso, como en el caso siguiente:

Núm. 390



También, según los documentos con que contamos del *Cancionero de Madrid*, puede establecerse como principio general, en el mismo, que la libertad rítmica y el empleo de los melismas es constante en las canciones de esquila, de arada y de siega (con una sola excepción entre las de siega: el número 744); mientras las canciones silábicas y a compás son más frecuentes en las de acarreo del grano y de trabajos diversos, aunque no estén ausentes absolutamente de ellas los melismas y una cierta libertad rítmica (véase los núms. 404 y 752).

Pero, quizá, el problema más interesante de la canción popular, en general, y de la canción de trabajo en particular, sea el de la *modalidad*. Ya citamos más arriba las frases de Pedrell en que tan líricamente aludía a este problema. Al emprender el tratamiento del aspecto modal de las canciones que nos ocupan, creo necesario advertir que prescindo de la clasificación de los modos grecolatinos y gregorianos, por la razón de que será muy difícil encontrar un solo caso de canción que se ajuste exactamente a las características que de los mismos nos han transmitido los teóricos; en vez de ello, creo es más ajustado a la realidad clasificar las canciones según su nota final, tal como hizo el P. Donostia prescindiendo del nombre «frigio» y «dorio», según los casos, y haciendo uso del nombre de *modo de «mi»*³⁰. En consecuencia, y según su nota final, clasificamos las canciones de trabajo madrileñas en cuanto a su modalidad en:

- a) Modo de *do*.
- b) Modo de *re*.
- c) Modo de *mi*.
- d) Modo de *sol*.
- e) Modo de *la*.

Pero especialmente justifico mi empleo de este método en el hecho de que de las 63 canciones de este grupo, sólo 14 alcanzan y superan la octava o escala de ocho sonidos. (No hay que olvidar, por otro lado, el hecho o la «coincidencia», de que el mayor número de ellas son exacordales.)

a) *Modo de «do»:*

Se caracteriza por la presencia en el tetracordo inferior del semitono entre los grados III y IV; es, pues, un modo mayor. El predominio de las canciones penta-, exa- y heptacordales, junto con la ausencia de la subtonica en muchas de ellas, hace difícil, si no imposible, la adjudicación segura y cierta al modo de *do* o al de *sol* (modos ambos que se escriben igualmente sin alteraciones); y, así, nos encontramos con frecuencia ante el caso de verdaderos «equivocos modales». Con todo, echando mano de la teoría exacordal y de la de los modos tradicionales (auténticos y plagales) gregorianos, creo es posible clasificar estas canciones, si no sin riesgo de error, sí al menos con una gran probabilidad de acierto.

³⁰ P. JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA, «El modo de mi en la canción popular española», en *Anuario Musical*, I (1946), págs. 153-179.

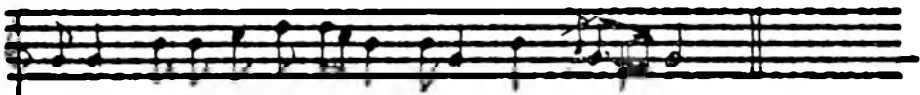
El sistema exacordal gregoriano está basado en tres gamas de seis sonidos cada una, con el semitono colocado entre los grados III y IV, siendo las cuatro notas más graves (= *tetracordo*) las notas de cadencia, una para cada modo; I, II, III y IV. Esas gamas exacordales o exacordos se denominan exacordo natural, exacordo de si becuadro y exacordo de si bemol:

<i>Exacordo natural:</i>	DO	RE	MI	$\frac{1}{2}$	FA	sol	la
<i>Exac. si becuadro:</i>	SOL	LA	SI	$\frac{1}{2}$	DO	re	mi
<i>Exac. si bemol:</i>	FA	SOL	LA	$\frac{1}{2}$	si ^b .	do	re

<i>Cadencias:</i>	TETRARDUS	PROTUS	DEUTERUS	TRITUS
	IV	I	II	III

Conforme a este esquema podemos comprobar que el modo de *do*, en el exacordo natural corresponde al de *sol* en el exacordo del *si becuadro*. Pero esto, que tiene una aplicación más clara y lógica en las melodías gregorianas, no puede llevarnos a solucionar enteramente el problema en las canciones populares, de modalidad ya diferente, ya inficionada por las influencias del modo mayor y menor tradicionales, sobre todo en lo referente a la sensible artificial. En este sentido, entendemos que si una canción cualquiera de tónica *sol* y sin alteración en la clave lleva como subtónica *fa* natural es claramente modo de *sol*; mientras que si esa subtónica es *fa* sostenido es un tono de *do* transportado a la quinta superior (o transportado del exacordo *natural* al del *si becuadro*). Tomemos como ejemplo el final de la canción «exacordal» núm. 335:

(Cancionero,
II, pág. 33)



(transp.)



Según lo expuesto anteriormente, entiendo que la canción 335 pertenece al modo de *do*, por la presencia de la subtónica a distancia de semitono, modo que es el correspondiente al «tetrardus» gregoriano (en la teoría tra-

dicional 7.º y 8.º = tetrardus auténtico y tetrardus plagal, respectivamente) con la misma tónica modal ambos, pero con distinta *dominante*: la quinta superior el auténtico o modo 7.º, y la cuarta superior el 8.º o plagal. Es decir, si el modo tiene por final-tónica *do*, siendo la dominante *sol* es modo 7.º, mientras si la dominante es *fa* se trata del modo 8.º (en el mismo caso, con tónica-final *sol* con dominante *re*: modo 7.º; pero con dominante *do*, modo 8.º). Así pues, siempre que la subtónica esté a distancia de semitono de la tónica-final clasificamos aquí una canción como perteneciente al modo de *do*, mientras que, si la subtónica lo está a distancia de tono, la clasificaremos como modo de *sol*. Asimismo, respetaremos la adopción del tono existente en el *Cancionero* cuando esté ausente la subtónica, y siempre que no tengamos otro fundamento cierto y seguro para adjudicarla al modo de *do*. Así, pues, pertenecen al modo de *do* las siguientes canciones:

Modo 7.º

(Tónica *do*, Los núms. 335, 336, 337, 338, 389, 391, 392, 738, 744, 747 y 755.
dominante *sol*)

Modo 8.º

(Tónica *do*, Los núms. 746 y 751.
dominante *fa*)

Respecto a las canciones que van subrayadas hay que notar que la número 337 es prácticamente una versión más elaborada de la 336, y por ello, aunque esté ausente la subtónica, se la ha incluido como perteneciente al modo de *do*. Respecto a la 338, es de notar que, aun cuando, de un modo especial la frase central, parece girar en torno al *fa* como dominante, toda ella se desarrolla por encima de la tónica sin descender nunca por debajo de ésta. El núm. 744 termina en *mi*, pero todos los giros de la canción (aún más claro en las semicadencias, todas ellas en *do* o en *sol*) nos ofrecen un caso perfecto de un tono de *do mayor*. Por último, para clasificar la canción núm. 751 como del modo 8.º se ha tenido en cuenta su desarrollo por debajo de la tónica y el no alcanzar por encima de ésta más allá del cuarto grado (= dominante según antes se dijo).

Característico de todas las canciones que hemos clasificado como pertenecientes al modo de *do* es la ausencia total y absoluta de alteraciones. Las semicadencias de estas canciones se hacen lo más frecuentemente sobre la tónica y el segundo grado (cada uno de estos grados aparecen como notas de cadencia intermedia o semicadencia en 7 canciones), siguiendo por orden

de mayor a menor frecuencia las efectuadas sobre los grados quinto (en seis canciones), tercero (en cinco), cuarto (en tres) y séptimo (en una).

b) *Modo de «re»:*

Es un modo menor que tiene el semitono en el centro del tetracordo inferior, o sea entre los grados segundo y tercero. En el grupo de las canciones de trabajo madrileñas sólo hay una canción que pueda clasificarse como perteneciente a este modo; está escrita con un sostenido, transportada en consecuencia una quinta alta. Se trata de la núm. 409; las semicandencias de esta canción se efectúan sobre *sol* (en el *Cancionero*, *re*), *mi* (= *si*) y *do* (= *sol*). Esta forma de candenciar, más la presencia de la subtónica *si* (= *fa sostenido*) precediendo inmediatamente al *do* (= *sol*) nos inducirían de inmediato instintivamente a clasificar esta canción como tono de *do* mayor (= *sol* mayor); sin embargo, al final de la canción este proceso se interrumpe bruscamente para llevarnos a una conclusión propia del modo de *re*, con insistencia anterior a la cadencia definitiva sobre el *fa* (= dominante del modo protus plagal gregoriano). Nos encontramos, pues, en esta canción con un caso más de fluctuación entre el modo mayor y el menor.

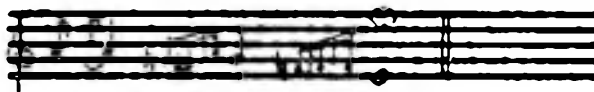
c) *Modo de «mi»:*

Es el modo más representado en las canciones de trabajo madrileñas. Se trata también, como en el caso del modo de *re*, de un modo menor, siendo lo más característico del mismo el semitono entre los grados primero y segundo (*mi-fa*) y la sucesión descendente *la-sol-fa-mi*. De este modo dice el P. Donostia: «Este modo aparece con frecuencia en melodías de romances históricos, en canciones de cuna y con más insistencia en canciones de labor, sobre todo en la vertiente mediterránea»; y más adelante añade: «No nos parece aventurado afirmar que este modo de *mi* es más bien vocal que instrumental»⁵¹. Y al analizar estas canciones madrileñas puede comprobarse la exactitud de tales afirmaciones, al menos respecto al *Cancionero* de Madrid.

El tipo más corriente que se presenta en estas canciones que comentamos, es aquel en que la terminación sobre la tónica *mi* se hace partiendo del cuarto grado *la* y descendiendo: *la-sol-fa-mi*, con más o menos adornos, o bien «descarnadamente». Así sucede en los núms. 334, 384, 386, 387, 388,

⁵¹ Art. cit., pág. 154.

393, 396, 397, 400, 406, 410, 411, 742, 754 y 761. Es de notar la serie de adornos que acompañan a las notas esenciales del giro descendente mencionado, como en el núm. 388:

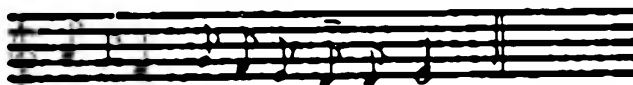


Pero no siempre sucede así en cuanto al llegar a la tónica-final *mi* descendiendo del *la*; a veces el «camino» es más largo: desde el sexto o el quinto grado, e incluso desde el octavo y aún del décimo (véase núm. 406); pero también es a veces más corto: desde el tercer grado (*sol*), como sucede en los núms. 405, 411 y 745.

Más raros son los casos siguientes:

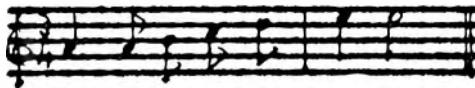
— que el descenso por grados, desde el cuarto (*la*) llegue hasta la sub-tónica (*re*) antes de descansar en la tónica *mi*:

Núm. 757



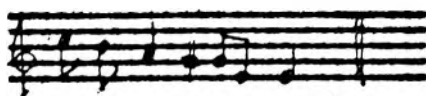
— o que, en lugar del descenso partiendo del cuarto grado, suceda un ascenso por grados conjuntos partiendo también del mismo cuarto grado (quinta inferior, ahora) hasta alcanzar la tónica:

Núm. 408



— o que, por último, haya elisión del grado segundo, tras la alteración ascendente del tercero (quizá para evitar la segunda aumentada que indudablemente se produciría), originándose así un salto de tercera mayor descendente:

Núm. 750



Si la conclusión de las canciones de este modo tienen una forma casi común (más o menos estereotipada), no sucede lo mismo con las entonaciones y cuerpo central de la canción:

— hay canciones «puras» que no incluyen ni una sola alteración: los números 334, 383, 387, 400, 406, 742, 757 y 761;

— otras que sólo alteran una nota al principio o en el centro (núms. 408 y 411), o el tercer grado al principio y centro de la canción pero no en el final (núms. 410 y 745), o bien alteran el tercer grado sólo en la cadencia final (el mencionado núm. 750);

— otras que, en el cuerpo de la canción, alteran los grados segundo y tercero sin que pueda establecerse una regla válida para la mayoría de los casos; son éstos los núms. 384, 386, 388, 393, 396, 397 y 754;

— o también el núm. 405 que, además de las alteraciones mencionadas del segundo y tercer grados, introduce también la del sexto, elevándolo si éste está atraído por el séptimo, y bajándolo después si tal atracción es ejercida por el quinto grado.

Las entonaciones que parten de la tónica hasta alcanzar el cuarto grado no obedecen a una ley fija; así, nos encontramos con el caso del núm. 393, que no eleva ni el segundo ni el tercer grado, o con el 388 que eleva tan sólo el segundo; mientras, en el centro de esta misma canción, las tres veces que aparece este giro se elevan tanto el segundo como el tercer grado para llegar al cuarto.

En el grupo de canciones pertenecientes al modo de *mi*, incluimos también las canciones núms. 383 y 407:

— la primera de ellas, en rigor, está formada por una sola fórmula tetracordal repetida cuatro veces, con ausencia de los grados cuarto y quinto, pero la repetición del giro *fa-mi-re-mi* hace que no vacilemos en asignarla al modo de *mi*;

— la segunda (núm. 407), según la transcripción del *Cancionero*, termina en *fa sostenido*; a la hora de transportarla para hacer desaparecer esta alteración teníamos dos posibilidades: bajarla un tono, pero entonces habría que bemolizar todos los *si*; o bien, subirla una cuarta (= bajarla una quinta); he optado por esta segunda solución que evita todo tipo de alteraciones, pero,

de esa manera, la nota final es *si*. Sin embargo, este modo no está tan lejano del de *mi* como podría parecer, ya que si se consulta el cuadro de los exacordos puesto anteriormente, puede verse que es el mismo modo de *mi* en el exacordo de *si becuadro*.

d) *Modo de «sol»*

En rigor correspondería tratar ahora del modo de *fa*, según el orden que se está siguiendo; pero no encontrando en este grupo de canciones de trabajo ninguna que pertenezca a este modo, se prescinde del mismo.

Como ya antes se insinuó al tratar del modo de *do*, el de *sol* es también un modo mayor, por consiguiente con la presencia en el tetracordo inferior del semitono entre los grados III y IV. Para la constitución del mismo, y para no repetirnos, remitimos a lo allí dicho. Sólo recordamos que el modo de *sol* con dominante *re* es modo 7.º, y con dominante *do* es 8.º

. Algunas de las canciones (las carentes de *subtónica expresa*) podrían reducirse al modo de *do*, y viceversa. Conforme al criterio allí expuesto, clasificamos como pertenecientes al

Modo 7.º

(Tónica SOL, dominante RE) Los núms. 390, 394, 395, 398, 739, 749 y 760.

Modo 8.º

(Tónica SOL, dominante DO) Los núms. 382 y 385, que no alcanzan siquiera la dominante (RE), o que, como la segunda de estas canciones, sí la alcanza, esa nota es en rigor una nota de floreo superior del cuarto grado.

Respecto a las alteraciones, se presentan algunas en estas canciones, al contrario de las clasificadas como pertenecientes al modo de *do*; pero las que aparecen no tienen importancia rítmica alguna, siendo en realidad floreos superiores del quinto grado, y son atraídos por éste, de ahí que sean bemol (véase los núms. 394 y 395).

e) *Modo de «la»*.

Es el segundo en cuanto al número de canciones de trabajo de este *Cancionero* representadas en el mismo. Igual que los modos de *re* y de *mi*, es un modo menor; como en el modo de *re*, el semitono del tetracordo inferior se halla entre los grados II y III. Sin tratar de hacer de ello una regla absoluta para otras secciones del *Cancionero*, similarmente a lo que sucedía

con la terminación del modo de *mi*, hallamos que la mayoría de las canciones de este modo del Cancionero madrileño tienen una fórmula de cadencia de cuatro notas descendentes hasta el *la*: *re-do-si-la*. Esto sucede en las canciones 399, 401, 404, 406, 737, 740, 741, 743, 752, 753, 756 y 758. Además, hay algunas de entre estas canciones en las cuales el descenso se hace desde el sexto grado (núms. 404, 406 y 753), o desde el quinto (núms. 736, 740 y 743), y otra en que el descenso por grados conjuntos se trunca, alcanzándose el segundo grado después del cuarto, para subir al tercero y descansar finalmente en la tónica-final:

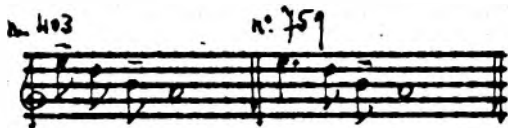
Núm. 741



Rítmicamente, esa fórmula descendente puede revestir los valores más variados, así como ir acompañadas las notas de adornos.

Además de esa fórmula «típica», se encuentran otras formas de cadencia:

— partiendo del quinto grado, se elude el tercero (núms. 403 y 759)



— el giro descendente se hace no desde el cuarto grado, sino desde el tercero:

Núm. 412



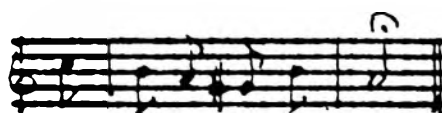
— la tónica-final va acompañada por una especie de floreo inferior formado por los grados 7.º y 6.º alterados:

Núm. 735



— o bien, después de tocar en la tónica, se llega a la subtónica elevada para subir al segundo grado antes de reposar en la tónica:

Núm. 748



Con respecto a las alteraciones que se presentan en el principio y cuerpo de las canciones, no puede tampoco establecerse una norma ni siquiera medianamente aproximada; con todo, baste decir como única indicación, que *siempre se cumple*, que los únicos grados que aparecen alterados son el 3.º, 6.º y 7.º

Desde el punto de vista de la *construcción musical*, las canciones de trabajo del cancionero madrileño son muy variadas: desde la canción corta de una y dos frasecillas musicales, hasta la de trece. En este apartado nos limitaremos a clasificar las canciones según el número de frases, añadiendo al mismo tiempo los esquemas que se deducen del análisis comparativo de las mismas frases.

Aparte de la canción núm. 387, que se canta sobre una misma frase musical,

— las canciones de *dos frases*²² son diez, distribuidas conforme a estos esquemas:

- *aa'*: núms. 334 y 336;
- *ab*: núms. 394, 395, 400, 739, 742, 751, 757 y 761.

— de *tres frases* sólo hay una, con el esquema de tres frases diferentes (*abc*): la núm. 392.

— el mayor número en el *Cancionero* es el de las canciones de *cuatro frases*: 27, de acuerdo a estos esquemas:

- *aa'aa'*: núm. 383;
- *aa'ba'*: núm. 752;
- *abab*: núms. 337, 398, 405 y 407;

²² Cuando dos frases son exactamente iguales, las señalamos así: *aa, bb, cc...*; mediante las mismas letras repetidas con una o más comas (*aa', bb'...*) se indican frases no exactamente iguales, pero con leves variantes. En los casos de frases diferentes, o que, a pesar de algunos rasgos comunes, las diferencias son notables, los señalamos con letras distintas: *abcd...*. En cuanto al sentido que le damos a la palabra «frase musical», se aclara que no la entendemos rigurosamente como es usual en las grandes formas musicales, sino como la equivalente musical de los versos de la canción literaria.

- *aba'b*: núms. 384 y 749;
 - *abab'*: núm. 737;
 - *aba'b'*: núms. 382 y 738;
 - *abac*: núms. 396, 735 y 755;
 - *aba'c*: núms. 385, 397, 401, 410 y 750;
 - *abbb*: núm. 390;
 - *abcb'*: núm. 393;
 - *abcc'*: núm. 388;
 - *abcd*: núms. 386, 389, 399 y 411.
- de cinco frases son cuatro las canciones, y éstos sus esquemas:
- *abcde*: los núms. 740 y 743;
 - *aba'b'c*: núm. 405;
 - *aba'cd*: núm. 335.
- de seis frases, seis canciones, y los esquemas:
- *aba'a'cd* (= *a''*): núm. 406;
 - *aabcde*: núm. 746;
 - *abcabc*: núm. 747;
 - *abca'b'c'*: núm. 412;
 - *abcded*: núm. 745.
- de siete frases, dos canciones tan sólo:
- *abcdefg*: la núm. 338;
 - *aba'cda'c*: la núm. 402.
- seis son las canciones de ocho frases, y éstos sus esquemas:
- *aa'a''bcdef*: núm. 403;
 - *abcdefcd*: núm. 758;
 - *aba'cdefc'*: núm. 404;
 - *ababcdef*: núm. 744;
 - *abacddec*: núm. 753;
 - *abcdebcd*: núm. 760.
- las de nueve frases son estas dos:
- *abaca'ca'cd*: la núm. 409;
 - *abcdefgcd*: la núm. 736.
- de diez frases está compuesta la canción 756, según el esquema *abcdeff'ghi*.

- de once frases la canción 748: *aba'cdefdd'ef*; y, por último,
- de trece frases son las canciones 741 y 759, y sus esquemas respectivos son: *abcdbcdefghij* y *aba'b'cdefghijk*.

Terminamos este estudio analítico de las melodías de trabajo de la misma manera que como hicimos anteriormente con el texto de las mismas. No han sido tan afortunados la búsqueda y hallazgo de melodías emparentadas con las del cancionero madrileño. Tan sólo son tres las melodías madrileñas a las que he hallado parentesco con una santanderina, dos extremeñas y otra sevillana.

La santanderina y una de las extremeñas están relacionadas con la canción *de molino*, de que ya hubo ocasión de tratar antes al hablar del texto: la núm. 740. Además, en el mismo Cancionero madrileño se halla otra melodía con rasgos muy parecidos: una *canción de mayo* recogida en Horcajuelo de la Sierra. He aquí las cuatro canciones a que nos referimos (es de notar que, aunque el *Cancionero de Extremadura* tiene así la letra como la melodía de esta canción de molino, sin embargo la melodía no corresponde con la letra «de molino»):

Canc. Madrid,
núm. 740

Chapinería

Ven-go de mo-ler, mo-re-na, De los mo-li-nos de a.

.ba-jo. Duer-mo con la mo-li-ne-ra, ¡y o-lé!

No me co-bra su tra-ba-jo. Que ven-go de mo-ler.

Canc. Madrid,
núm. 715

Horcajuelo de la Sierra

715
(517) Si quie-res sa-ber, mo-re-na, El ma-yo que te ha ca-í-do,

— An-to-nio tie-ne por nombre, — Rodrí-guez por a-pe-li-do.

Canc. Sant.,
II, pág. 127

VALLE DE LAS HERRERÍAS.

Moderado 1.76



Ven-go de mo-ler, mo-re-na, de los mo-li - nos de a-rrí-ba.



Cor-te - jo a la mo-li-ne - ra, yo - lé, yo - lé, yo - lé. No me

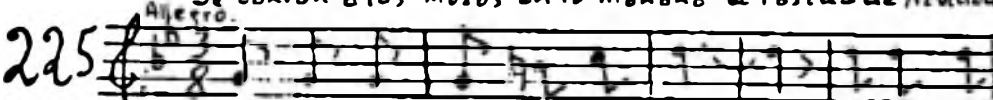


co - bra la ma-qui-la; que vengo de mo - ler, mo - re - na.

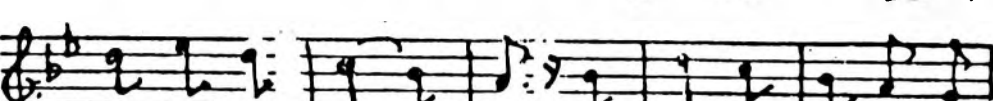
Canc. Extrem.,
II, núm. 225²

Se cantan a los mozos en la mañana de Pascua de Navidad

225 Allegro



Los man-da - mien-toh dea - más Ven-gos a pli-



car-te, y lo - ma Pa - ra que me des el



si y me lle-ves a la glo - ria.

La otra melodía extremeña es el conocidísimo villancico *La Virgen va caminando* (de esta melodía hay en el mismo *Cancionero* dos versiones entre las canciones infantiles del tomo I, núms. 32, pág. 100, y núm. 40, pág. 103, a donde remitimos); la melodía madrileña es la canción núm. 411 *La mulita percherona*, más «comprimida» que la del villancico:

² Otra melodía de rasgos muy parecidos se halla también en el mismo *Cancionero*, ib., n.º 383: «Petronila, Petronila»...

Canc. Madrid,
núm. 411

Valdepiélagos.

411 $\text{♩} = \text{J}$ (Acarreo del grano)

La mu - li - ta per - che - ro - na, ——— ¡y o - lé pun!

En nombrán - do - la que tro - te, ——— ¡y o - lé pun, ca - ta -

— pun y o - lé pun! ———

*En diciendo ¡Pero herona!
Ella sola arranca el ocohe.*

Canc. Extrem.,
I, pág. 118

13. $\text{♩} = 192$

La Vir - gen va - ca - mi - nan - do, —

— ¡a - le - pún! La Vir - gen va ca - mi -

nan - do ——— ¡a - le - pún! por u - na

mon - ta - ña os - cu - ra, ——— ¡ya - le - pún, u - le

pún ya - le ya - le - pún; a - le - pún ya - le ya - le

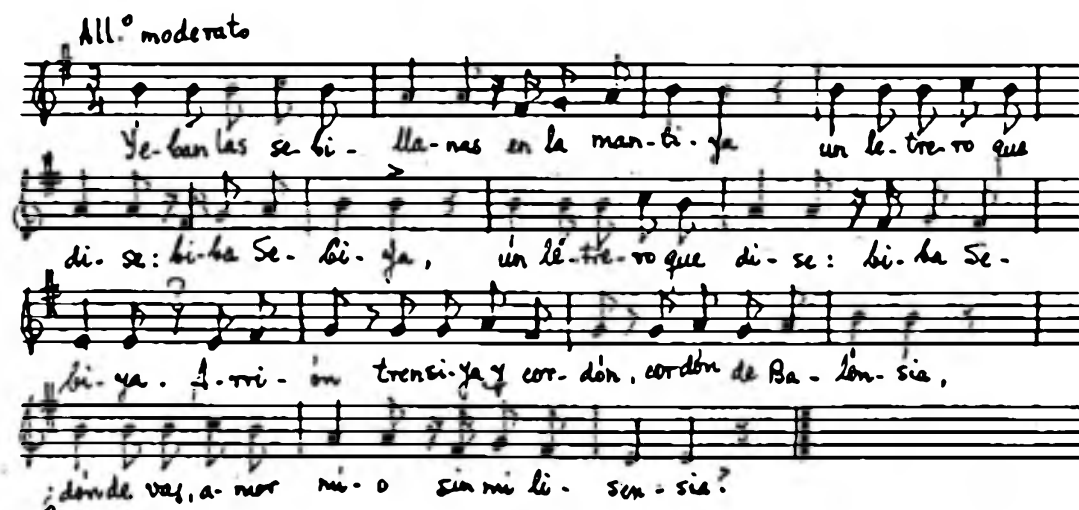
pún ya - le - pún, ca - ta - pún!

Por último, la tercera melodía emparentada es una *Rima infantil* sevillana; emparentada no sólo con la canción núm. 736, sino con los estribillos de los núms. 741, 752 y 756:

Canc. Madrid,
núm. 736,
estribillo



*Rima infantil*²⁴



Ante estos ejemplos, y los demás que hemos citado antes como posibles, podríamos preguntarnos por cuáles son las melodías originales y cuáles las

²⁴ ANTONIO MARTÍNEZ, *Antología Musical de Cantos Populares Españoles*, Barcelona, Isart Durán Editores (1930), pág. 21.

transformadas. De momento, no hallo otra solución que hacer más estas palabras con que concluyo estas notas sobre la canción de trabajo madrileña:

«... resulta casi una utopía especificar el origen y personalidad de muchas de las canciones y aún de las que en otros casos se consideran clasificadas; y no digamos si lo que dice Ribera... sobre la música erudita lo ampliamos —lo que creo susceptible— para la música popular: "Las canciones, se sabe por experiencia, viajan con la velocidad de una golondrina, transmigrando de ciudad en ciudad, de nación en nación, de Oriente a Occidente, pasando por todos los climas de la tierra. Por esa movilidad, es difícil de seguir su rastro; y al perderlo, piérdese la memoria de su autor, la del pueblo y tiempo en que se compuso, dando ocasión a que cualquier repetidor pueda adjudicarse impunemente la paternidad de la obra"»²⁵.

²⁵ B. GIL GARCÍA, o. c., I, pág. 167 (parte literaria).