

35

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ

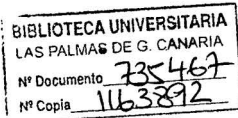
PERVIVENCIAS MEDIEVALES EN LA MÚSICA POPULAR
ESPAÑOLA

Separata del ANUARIO MUSICAL, vol. XXXIX-XL
(1984-1985)

IN MEMORIAM
Prof. Dr. Marius Schneider

Instituto de Musicología del C.S.I.C., Barcelona 1986

BIG
781.6(460)
SIE
102



PERVIVENCIAS MEDIEVALES EN LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ

La detección de pervivencias medievales en la música popular constituye un empeño sujeto aún a controversias. No nos referimos a los instrumentos musicales, objetos exportables en el espacio y en el tiempo, cuyas particularidades tecnológicas permiten bien la comparación de especímenes y la fijación de los rasgos tipológicos que en ellos van perdurando. Apuntamos, en todo caso, hacia la música que con ellos se produce y, con más precisión, hacia la música de tradición oral, cuyos mecanismos de cambio en relación con la transmisión no han sido todavía estudiados ni fijados.

La mayor dificultad a la hora de aplicar consideraciones cronológicas a las melodías populares estriba en la falta de documentos muy antiguos que nos permitan una comparación. Por lo que a la melodía respecta, la inviabilidad de un método documentalista no viene dada a causa de los muchísimos ejemplos musicales vivos que sí poseemos, sino primordialmente por la falta de documentos con melodías populares en la Edad Media. En esta carencia incluimos a las melodías de cantigas y trovadores que, si bien pueden recoger en muchos casos una manera de sentir popular, son sin duda creaciones cultas cuyos *ducti*, en nuestra opinión, poco o nada tienen que ver con los productos oralmente transmitidos. Pero, afortunadamente, no todo en la música es la melodía y, como tendremos ocasión de ver más adelante, existen otros aspectos musicales que hacen de estos repertorios algo muy útil para nuestros fines.

A la vista del gran caudal de música popular que poseemos, no podemos aceptar que todo él sea un invento reciente, ni mucho menos. Tampoco debemos pensar que, pese a adiciones, renovaciones y manipulaciones constantes, todo haya cambiado tanto que ya nada exista capaz de ponernos en contacto con épocas pretéritas tan lejanas como el medioevo. Desde el punto de vista literario, ahí tenemos al Romancero, con su carga de siglos, cuyos temas, bien documentados, muchos de los cuales se remontan precisamente a la Edad Media, siguen vivos por transmisión oral. Y se transmiten *cantados*, en la mayoría de los casos.

¿Hemos de pensar que la tradición oral está más sujeta a cambios si se trata de música que si se trata de textos? En nuestra opinión, habría que dudarlo. Precisamente la música del Romancero tradicional pone a nuestra disposición un filón de ejemplos que debemos considerar prioritariamente como elementos básicos para nuestro empeño, porque, a falta de una válida documentación musical escrita, nuestra metodología debe contemplar los repertorios vivos de gran tradicionalidad, debidamente tratados.

Otro de estos repertorios interesantes lo constituye el cúmulo de melodías populares (litúrgicas y festivas) que se aplican principalmente en el sureste de León al auto pastoril navideño conocido como la *Pastorada* o *Corderada*, una pervivencia del teatro medieval castellano, según opinión de su principal estudioso, Maximiano Trapero.¹ De acuerdo con la tesis de Trapero, estos autos marcadamente rurales, transmitidos oralmente desde hace siglos por familias de pastores, lejos de constituir la vulgarización tardía de un tema literario culto, pudieron tener su origen en el esfuerzo de los monjes de Cluny (en este caso, en el de los asentados en el monasterio de Sahagún) por reformar la liturgia mozárabe frenando la adopción de tropos en latín mediante la composición y divulgación de obras religiosas en lengua vulgar a partir de los siglos XII-XIII; concretamente aquí, mediante la implantación de un espécimen perteneciente al ciclo del «*Officium Pastorum*». De hecho, los muchos pueblos en donde esta tradición aparece hoy más viva se enraciman precisamente en torno a Sahagún. Según Trapero, los primeros autores renacentistas que nos legaron autos navideños en castellano se basan claramente en esta tradición, cuya característica es común a las producciones de Gómez Manrique, Fr. Iñigo de Mendoza, Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, y cuantos escribieron autos navideños en los siglos XVI y XVII.

Las diferentes versiones de la *Pastorada* tradicional leonesa nos ofrecen el mismo sustrato básico en lo literario y en lo musical. Bien es cierto que, a través de los siglos, la música se ha visto sometida a innovaciones y cambios que corren paralelos con los de la parte literaria, al igual que ocurre con el Romancero. Esta «revisión» continua y total constituye una importante barrera para llegar a un supuesto texto original y para cifrar la época de su composición. Y si bien desde el punto de vista literario, debido a la existencia de modelos documentales antiguos, se ha avanzado mucho en el análisis de lo que permanece y de lo que cambia en el texto de un romance viejo oralmente transmitido, no ocurre lo mismo por lo que a la música respecta, desgraciadamente; y con la agravante de que la música, al contrario que la literatura narrativa, es un lenguaje basado en ideas puramente abstractas y, por tanto, quizá más voluble. No obstante, cuando hemos dicho que se detecta en las diferentes versiones un sustrato común de la parte musical, hemos de convenir en que su análisis formal y el estudio de sus variantes constituye una vía de profundización fundamental para la comprensión y para el establecimiento de una hipotética cronología de las mismas.

Nos enfrentamos, pues, a unos *resultados* que son el producto de muchos cambios. Si nos atenemos a la observación estricta de las diferentes versiones de un mismo espécimen musical, descubrimos enseguida algunas particularidades del mayor interés. Por ejemplo, observando el n.º 10 de la *Pastorada* (*En este portal estamos*), en versiones de Villamarco, Gusendos de los Oteros, Matadeón de los Oteros y Saelices del Payuelo, se aprecia una identidad melódica sólo rota por los siguientes pormenores:²

1.º En Villamarco se ha consolidado un sistema de acentuación del compás que le confiere a la melodía un aire bien distinto al que nos ofrece en Gusendos y en Matadeón, siendo así que las tres versiones son melódicamente idénticas.

2.º La mayor identidad entre Gusendos y Matadeón aparece violentada por un considerable distanciamiento en el valor del pulso metronómico de ambas versiones.

3.º Saelices del Payuelo, pueblo más alejado que los otros del núcleo en el que opera la *Pastorada*, no sólo observa una versión en la que el compás ha sufrido modificaciones notables, sino que además presenta la misma melodía alterada por crecimiento hacia la zona grave: dentro del ductus general común a todas las versiones, el techo melódico coincide en las cuatro, pero la base o parte grave es una segunda más baja en Saelices. Estas diferencias le confieren ya a esta versión una personalidad propia que hace que sea difícil de reconocer su identidad con las otras tres versiones.

Este curioso fenómeno del crecimiento de las melodías hacia el grave no constituye un caso aislado. Tenemos también el ejemplo del n.º 6 de la *Pastorada* (*Sale el sol y el lucero brillante*), el estudio de cuyas versiones vió la luz con posterioridad,³ en donde se observa esto mismo: la versión de Villamarco publicada en nuestro libro⁴ contiene una atractiva modulación modal grave en su última frase que, comparando este espécimen con la versión de Villeza, resulta que es producto de un crecimiento por intervalo de segunda hacia el grave, mientras que el techo de la melodía permanece intacto. Por el contrario, la versión de Castroponce⁵ de este mismo número se ajusta a la «base» de Villeza pero se remonta más en el agudo.

Es decir, que en el proceso de cambios de una misma sustancia musical no sólo caen longitudes de las frases y orden de los acentos, modificaciones éstas que a veces pueden venir dadas por adaptación a textos bien diferentes, sino que también las melodías crecen hacia el grave y hacia el agudo. Esto implica que tampoco las particularidades melódicas constituyen bloques rígidos y constantes y que algunos rasgos modales que nos llaman la atención son a veces puramente casuales.

La endeblez de estos elementos nos incitan a centrar nuestra atención en otros aspectos musicales más estables, en los que tal vez pervivan con mayor garantía elementos transmitidos desde la Edad Media. Observaremos, pues, algunas particularidades curiosas sobre

las que vale la pena llamar la atención, no sin consignar que la consolidación en pueblos diferentes de versiones características tan dispares en esos detalles de un mismo espécimen nos apunta hacia una sustancia musical rancia y con seguridad nada reciente en sus orígenes.

a) *Melodías retrogradantes*

Hay algunos indicios en el repertorio de la *Pastorada* de melodías articuladas en dos frases compuestas por retrogradación, como parece denotarse en el mismo n.º 10 que acabamos de ver. Pero más claramente se observa este procedimiento en el n.º 11, *De las montañas al cielo*, cuya aparente vulgaridad nos viene dada sólo por el carácter marcial de la estructura rítmica sobre la que está montada la melodía.⁶ De nuevo hay que consignar que este procedimiento retrogradante, que no nos parece aquí casual, responde a una mentalidad creativa nada reciente.

b) *Estribillos tipo «aclamación» y «responder»*

Los ejemplos a los que nos acabamos de referir son composiciones muy simples, sin estribillo. Otros ejemplos de la *Pastorada* presentan en cambio una «respuesta» en su composición, que se puede ajustar a tres fórmulas: el estribillo en forma de *estrofa*, el *responder* y la *aclamación*. Llamamos *estrofa* a un estribillo cuyo texto y melodía abarcan una unidad tan extensa o, al menos, tan compleja y cerrada como la de las mismas coplas a las que responde, y su música puede ser bien la repetición de la de las coplas, o bien una unidad diferente, con personalidad melódica propia. El *responder* es un estribillo de uno o dos versos solamente, cuya música suele constar de una o dos frases melódicas completas, generalmente extraídas de la misma melodía con la que se cantan las coplas. Denominamos *aclamación*, por último, a un estribillo cuyo texto, muy breve, ni siquiera cubre la extensión de un verso; su música tiene generalmente sustancia melódica propia y suele ser remate o conclusión de la melodía expuesta en las coplas.

De toda esta tipología, el *responder* y, sobre todo, la *aclamación* son procedimientos antiquísimos de la lírica tradicional hispana, los cuales han ido cayendo en desuso a través de los siglos. Recordemos a este propósito, por ejemplo, las cantigas de amigo de Martín Códax. La pervivencia de cuatro melodías con *responder* y especialmente dos con *aclamación* en la *Pastorada* (los ns.º 6 y 19) es otro síntoma que nos revela la existencia en el ámbito leonés de fórmulas cancioneriles que se encontraban en su mayor apogeo durante la Edad Media.

c) *Melodías procedentes del repertorio litúrgico*

No es infrecuente encontrar melodías populares generadas a partir del repertorio litúrgico gregoriano. Pero como quicra que éste tuvo vigencia hasta épocas muy recientes, el problema cronológico que plantean tales especímenes es poco menos que insoluble. También en la *Pastorada* existen melodías de esta procedencia, pero con una particularidad: se derivan todas de la sustancia musical de la *Missa de angelis*, reputada como creación muy tardía y de raíces probablemente folklóricas. Aquí cabría preguntarse qué fue antes: si especímenes similares a los de la *Pastorada* fueron los que generaron a la Misa o si se derivan aquellos de ésta.

No se ha investigado aún lo suficiente sobre esta difundida Misa, cuya cuna geográfica incluso se desconoce. Los trabajos más completos sobre ella fueron publicados por Dom J. Pothier y A. GrosPELLIER y por Dom Lucien David en la «Revue de Chant Gregorien» (Grenoble) entre 1905 y 1922. Se cree que el *Kyrie* fue elaborado entre los siglos xiv y xv que el *Gloria* puede haber sido incluso más tardío. No obstante, no se ha ponderado suficientemente la existencia precisamente en España de versiones tropadas, no sólo del *Kyrie*, sino también del *Gloria*, lo que no parece obedecer a prácticas de composición tan tardías.

Lo importante para nosotros es que precisamente las dos intervenciones del ángel en la *Pastorada* basan su música en la misma sustancia musical: el n.º 13, correspondiente al anuncio a los pastores, en motivos del *Gloria*, y el n.º 25 (*Mirale, mirale, pastorcito*), en el *Kyrie*. También la última despedida de los pastores, el n.º 35 (*Despedida III*), contiene un estribillo basado en la última frase de su *Ite, missa est*. Es interesante el estudio de variantes en el anuncio del ángel y la entonación del *Gloria de angelis* que la precede, por ejemplo, el cual se canta a lo llano en Gusendos y ricamente glosado en Matadeón, resto éste de una posible antigua práctica de ejecución que no se ha investigado aún suficientemente. Pero sobre prácticas específicas de la música popular posiblemente aplicables a determinados repertorios de la Edad Media hablaremos más abajo.

d) *Las estructuras rítmicas*

Por lo que respecta a las configuraciones repetitivas de valores largos y breves sobre los que se montan las melodías populares, hay que convenir que han sido bastante desatendidas por los estudiosos de nuestro folklore, que han preferido antes estudiar las estructuras melódicas. En las estructuras rítmicas no sólo es determinante el orden combinatorio de los valores, sino también la distribución de acentos sobre ellos. Estas formas de articulación aparecen en la música popular aplicadas una y otra vez a melodías silábicas diferentes, y en

intima relación con la cantidad métrica de los versos que se cantan; así, aparecen diferentes modelos de estructuras rítmicas desde cuatro hasta dieciséis notas, aplicadas a melodías con las que se cantan versos de cuatro a dieciséis sílabas, y pueden ser integrales o hemistiquiales, al igual que ocurre con la versificación.

Hemos tenido ocasión de aislar no sólo toda la variada gama de estructuras rítmicas que aparecen en la *Pastorada* leonesa, sino también las que configuran cerca de doscientas melodías del romancero tradicional y vulgar vigente hoy en cuatro pueblecitos del sureste de Gran Canaria.⁷ De nuestro estudio se deduce principalmente, por ejemplo, que sólo las melodías de aspecto más arcaico y que vienen unidas a textos de romances también muy antiguos pueden ser y son muchas veces portadoras de un tipo de estructuras rítmicas que se ajustan a la siguiente norma: una serie de valores breves más una serie de valores largos, o viceversa (siempre distribuidos separadamente). Pero además resulta curioso, por lo que a los romances antiguos respecta, que son generalmente éstos los que con mayor frecuencia aparecen con una melodía montada sobre una estructura rítmica integral de dieciséis notas-sílabas, eludiendo la hemistiquiación octosilábica, lo que apunta también hacia una gran antigüedad de estos especímenes.

Tanto la independencia de las estructuras rítmicas con respecto a las inflexiones melódicas como su tradicionalidad, nos conduce a la sospecha de que acaso existieran antiguamente fórmulas de ritmo bien conocidas que se daban por sobreentendidas y que eran susceptibles de aplicarse a la música de acuerdo con la cantidad métrica de los textos literarios sobre los que se escribe la melodía. Quizás trabajar sobre esta hipótesis fuera un camino para tratar de abordar el problema del ritmo en repertorios de la Edad Media (cantigas y trovadores, por ejemplo), cuya notación originaria no resulta en absoluto esclarecedora precisamente desde el punto de vista rítmico. Acaso la disección de un gran caudal de estructuras rítmicas populares, entresacadas de repertorios reputados como de gran tradicionalidad, nos proporcione materiales válidos en este sentido. Nuestra observación de determinadas características que conllevan ciertas estructuras rítmicas que aparecen siempre unidas a romances arcaicos cantados también con melodías aparentemente rancias, tal cual apuntamos más arriba, puede servir de base para iniciar una hipotética cronología de dichas estructuras.

Esta última observación nos introduce ya de lleno en aspectos poco conocidos y, por consiguiente, controvertidos de la música medieval y el posible aprovechamiento del legado tradicional español al servicio de la investigación de la música española. No sólo se trata de los glosados populares de ciertas entonaciones gregorianas o de la cronología de estructuras

rítmicas repetidas que se puedan deducir por métodos comparativos y estadísticos, sino también de cuestiones básicas para la interpretación, cuales son el pulso metronómico de la música, las características relaciones responsoriales y antifonales en las melodías con estribillo, y la aplicación de los acompañamientos instrumentales, campos éstos en los que continuamente se fantasea.

Por lo que respecta al pulso metronómico, hemos podido computar los valores tradicionalmente aplicados en 1981 a 183 melodías de romances recogidos en el sureste de Gran Canaria.⁸ La tabla adjunta (Fig. 1) contiene las dos pirámides en la que se agrupan los valores metronómicos de las unidades de compás subdivisibles binariamente (izquierda) o ternariamente (derecha). Lo más interesante es que ambas pirámides discrepantes confluirían

TABLA DE TEMPOS

| UNIDADES METRONÓMICAS | ↓ VALOR DE SUB- DIVISIÓN BINARIA | ↓ VALOR DE SUB- DIVISIÓN TERNARIA |
|--------------------------|--|---|
| 41 - 50 | — | 2 |
| 51 - 60 | 2 | 12 |
| 61 - 70 | 7 | 22 |
| 71 - 80 | 9 | 26 |
| 81 - 90 | 12 | 6 |
| 91 - 100 | 19 | 3 |
| 101 - 110 | 13 | 1 |
| 111 - 120 | 21 | — |
| 121 - 130 | 16 | — |
| 131 - 140 | 7 | — |
| 141 - 150 | 4 | — |
| 151 - 160 | 1 | — |
| | ↓ <u>♩ = ca. 200</u> | ↓ <u>♩ = ca. 200</u> |

aproximadamente en 200 golpes por minuto si contempláramos como nota de referencia no la unidad de compás (la negra o la negra con puntillo, respectivamente), sino la unidad de subdivisión (la corchea), que es la nota que soporta a la sílaba en el curso del canto. Esto quiere decir que hay una clara unanimidad en la conciencia de los informantes en cuanto al tempo de la música en relación primordialmente con la sílaba del texto. Pues bien, habrá que ver si investigaciones similares realizadas en repertorios tradicionales de otros lugares confirman o no esta unanimidad de criterio, para considerar si existe una conciencia tradicional tocante a la velocidad que se debe aplicar a la música cantada en relación con su eficacia comunicativa.

En cuanto a las contrastaciones tradicionales entre copla y estribillo, refiriéndonos ahora especialmente al repertorio de la *Pastorada*, aparecen las dos modalidades de *canto responsorial* y *canto antifonal*, y nunca la contraposición de dos solistas. En el responsorial no suele constatarse la ejecución de la copla por un coro y la del estribillo por uno solo, sino siempre lo contrario: solo para la copla y coro para el estribillo. El canto antifonal tradicional en la música popular elude asimismo mayoritariamente la contrastación de dos coros iguales. La fórmula de asamblea para la copla, y coro de mujeres para el estribillo, es en este sentido la norma generalizada entre los ejemplos arcaizantes de la *Pastorada* leonesa, como los números 6 y 19 que son, precisamente, aquellos que muestran también un arcaico estribillo tipo *aclamación*. Otras antifonas con estribillo tipo *responder*, como el n.º 7 (*Gloria*), contrastan un coro de mujeres para la copla y una respuesta de hombres para el breve estribillo, mientras que en ejemplos menos arcaicos, como el n.º 34 (*Despedida II*), la contraposición antifonal es de hombres para las coplas y asamblea para el estribillo. Parece, pues, que la división por sexos en los ejemplos antifonales más arcaicos constituye una norma.

Aquí incide a veces también la participación instrumental para enfatizar el contraste entre copla y estribillo: callan a veces los instrumentos durante la copla solística de la organización responsorial y participan ruidosamente en la respuesta del coro (n.º 28: *Ofrecimiento II*). Los instrumentos (inclusive los aerófonos y cordófonos) no suelen asumir parte melódica alguna, sino fundamentalmente rítmica, limitándose siempre a marcar y subdividir el compás vigorosamente.

Hay que suponer, indudablemente, una *tradición musical* ibérica (en el sentido geográfico más amplio y actual de este término) que, en nuestra opinión, no se ha definido ni diferenciado debidamente. Creemos que la investigación de nuestro legado tradicional músico-popular encierra muchos elementos de una praxis ancestral autóctona. No creemos

que lo más interesante se encuentre a estas alturas en las particularidades de las estructuras melódicas, salvo en determinados sectores folklóricos, como, por ejemplo, el de ciertos cantos de trabajo. Más bien nos inclinamos a valorar el sistema de organización de todos los elementos que intervienen en un espécimen musical, que, como hemos visto, denota particularidades del máximo interés. Pensamos que la observación ponderada y razonable de determinados aspectos de la música popular ibérica, debidamente seleccionados y sometidos a crítica, puede ayudarnos a profundizar mejor en una psicología musical nada reciente, cuyo conocimiento acaso sea básico para también entender e interpretar ciertas áreas del espíritu musical de la Edad Media en nuestro suelo.

Notas:

1. MAXIMIANO TRAPERO: «La Pastorada Leonesa: una pervivencia del teatro medieval». Estudio y transcripción de las partes musicales por LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982), 359 pp.
2. (fr. Trapero: *op. cit.*, p. (333))
3. LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ: *A propósito de dos nuevas versiones del N.º 6 de la Pastorada*, en «Revista de Musicología», VI (Madrid, 1983), pp. 491-495.
4. M. TRAPERO: «La Pastorada...», p. (330)
5. L. SIEMENS: *op. cit.*, p. 493
6. M. TRAPERO: «La Pastorada...», p. (333)
7. «Romancero de Gran Canaria: I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)» Recopilación, transcripción y estudio de los textos por MAXIMIANO TRAPERO; Transcripción y estudio de la música por LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), 445 pp.
8. Cfr. «Romancero...», pp. 59-60.

ULPGC. Biblioteca Universitaria



1163892

BIG 781.6(460) SIE per