



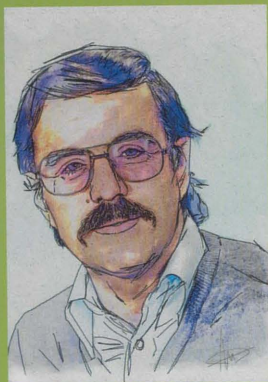
LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ISLA DE LA PALMA

Talio Noda Gómez



9.3)

2ª EDICIÓN
INCLUYE CD
con 59 canciones



Talio Noda Gómez

Nació en Tazacorte, en la isla de La Palma. Ha desarrollado su labor pedagógica en Teror y en Las Palmas de Gran Canaria como profesor de segunda etapa de Enseñanza General Básica y como especialista en Música e Inglés en la Enseñanza Secundaria Obligatoria. A poco de empezar a ejercer sintió la curiosidad y el deseo de integrarse en el mundo del folklore del archipiélago.

Sus esfuerzos y hallazgos en dicho terreno se han plasmado en libros, artículos y discos relacionados con distintos aspectos de la cultura popular: La “Música Tradicional Canaria, hoy” (1978, 1998), “La seda, un arte palmero de siglos” (1985, 2010), “Décimas de Severo” (1992), “Salto del Pastor” (1999, 2003), “Otra aportación sobre los Mártires de Tazacorte (1993), “La Música Tradicional en la Isla de La Palma” (1999), “Pastoreo en la Isla de La Palma” (2003), “Habla popular en la Villa y Puerto de Tazacorte (2004) y “Crónica de la Música en la Isla de La Palma 1863-1936 (2007). Asimismo, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y ha presentado multitud de comunicaciones en congresos nacionales e internacionales.

Aparte de esta vocación teórica, ha querido también mojarse en el terreno práctico, cantando, tocando y dirigiendo grupos musicales como: Bagañetes, Belingo, Taifa, etcétera. Fruto de esta tarea son los discos y CDs que han aparecido en el mercado y su intervención en varios programas de televisión.

Colabora en los Conciertos Escolares de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, en la elaboración de videos dedicados sobre el Salto del Pastor, ha dado clases en el Conservatorio Superior de Música de Canarias y actualmente es Cronista Oficial de la Villa y Puerto de Tazacorte, así como Embajador de Buena Voluntad de la Reserva Mundial de la Biosfera de La Palma.

Para LOTHAR y familia
con cariño

Talio

2013

LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ISLA DE LA PALMA

Talio Noda Gómez

La música tradicional en la isla de La Palma (edición revisada y ampliada)

© Talio Noda Gómez

© LeCanarien ediciones (para esta edición)

© Zebensui López Trujillo (para esta edición)

Textos y fotografías:

Talio Noda Gómez

Control de la edición:

Zebensui López Trujillo

Diseño y maquetación:

Juan Antonio Martín Muñoz

designjuanmartin@gmail.com

Plumillas:

Francisco Leal Páez y Manolo Cardona

Tratamiento informático de los textos:

Santiago Sosa Padilla

Transcripciones musicales:

Juan Manuel Martín y Josele del Pino

Transcripciones de los bailes:

Alberto Padrón

Audios:

Archivo personal de Talio Noda Gómez

Tratamiento de los audios:

Antonio Miranda

LeCanarien – Gestión Integral de la Cultura y el Patrimonio Histórico

lecanarienediciones@gmail.com

C/ Dr. Domingo Glez. García, 14

La Orotava – Santa Cruz de Tenerife

667 301 274

Primera edición

Mayo 1999

Segunda edición

Septiembre 2013

Noviembre 2013, 1ª reimpresión

Impreso en Canarias.

ISBN: 978-84-940364-3-9

Depósito legal: TF 556-2013 .CD: TF 617-2013

Todos los derechos reservados.

LA MÚSICA TRADICIONAL EN LA ISLA DE LA PALMA

Talio Noda Gómez



“Un anciano que muere es una biblioteca que arde”.

Amadou Hampaté Ba

Para que no arda su recuerdo en nosotros,
a todos los viejitos y viejitas palmeras,
por haber contribuido durante tantos años
a mantener vivas nuestras tradiciones.

Cada vez el capítulo de agradecimientos se hace más largo y placentero; en esta ocasión incluye a: Cabildo de La Palma, Alberto Padrón, Manolo Cardona, Evelio Croissier, Antonio Miranda, Lothar Siemens, Carlos Guimerans, Francisco Leal y Zebensui López.

Pero este libro sería imposible sin la presencia constante –aun después de su muerte– de tantas personas mayores de La Palma que forzaron su memoria para ponerle los cimientos.

PRÓLOGO

Te encuentras, lector amigo, ante una aproximación enumerativa y descriptiva muy completa al folklore musical de la isla de La Palma, escrita por quien vive y siente las tradiciones de su isla desde dentro. Mi buen amigo y colaborador Talio Noda, que surgió a la vida oyendo cantar romances a su madre, que creció entre cantos infantiles y de laboreo, que se imbuó del contacto directo con el mundo rural y con la vida tradicional de La Palma, ha ensanchado luego, a lo largo del tiempo, su conocimiento de ese entorno hablando con lugareños, leyendo trabajos realizados con autoridad y reviviendo y practicando con los amigos de su entorno y con sus discípulos el viejo folklore de su isla: quien vive para enseñar transmite también en su profesión la sabiduría tradicional que todavía no está en los libros.

Su participación en grupos folklóricos como los que en nuestro tiempo, con seriedad vocacional, rescatan y difunden nuestras tradiciones, esos grupos que han tenido que surgir tras el bache de una guerra civil que terminó de cortar en buena medida los antiguos hilos de la cultura rural palmera (ya de por sí endeblés al entrar el siglo XX), le confiere a Talio una visión del fenómeno tan vivida y entusiasta como a la vez nostálgica. Ello es lo que justifica este inventario explicado de las tradiciones musicales de su isla palmera, sobre cuyas particularidades se ve precisado de recurrir muchas veces al ardid de opinar, puesto que hay detalles que ya (o todavía) no se sabe con certeza. Habla el autor también pues, de bailes y cantos hoy desaparecidos, como si de una realidad vista y sentida se tratara, y así, aquel folklore que otrora fue funcional y espontáneo, se acomoda en cierta manera a una percepción nueva, la de *performance* para ser vista, para que, sin eludir retoques y adaptaciones, sea revivido hoy como espectáculo por los grupos que lo practican.

Existen algunos magníficos estudios sobre determinados aspectos resumidos aquí por Talio Noda, sobre todo los debidos a la sabia pluma de nuestro recordado maestro José Pérez Vidal (los romances, los cantos de llamado, el baile del trigo...). Otras aportaciones realizadas aquí por Talio son novedosas, y nos deja la miel en la boca de un futuro calado más hondo en ellos; pero la premura exigida para esta rápida aproximación en forma de compendio, sacrifica por ahora el profundizar más en el trabajo de campo y en el estudio de fuentes históricas, tareas pendientes en muchos casos y que Talio, como ha hecho hasta ahora, irá realizando para editarlas en otros contextos más especializados.

Hemos de saludar, pues, el entusiasta empeño de Talio Noda por ofrecernos esta atractiva panorámica del folklore de su isla, a sabiendas de que ello no constituye el punto final de su tarea, sino el inicio y la puerta abierta hacia un campo de investigación en el que aún le queda mucho por hacer y decir.

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

— Hamburgo, 30 de abril de 1999 —



INTRODUCCIÓN

A la hora de enfocar el presente trabajo, hemos pensado hacerlo siguiendo un criterio cronológico, aunque, dado el estado actual de las investigaciones realizadas, no seamos capaces de precisar todo lo deseable, y esto pudiera dar lugar a imprecisiones que con el tiempo habrán de irse corrigiendo. Sin romper el criterio cronológico, aparecerán alusiones a los dos ciclos fundamentales en torno a los que se estructura todo el folklore: el de la vida –nacimiento, infancia, amor, enfermedad y muerte– y el de las estaciones –en relación con las actividades laborales propias de cada una: preparación del terreno, siembra, recolección, en el caso de la agricultura–.

La evolución histórica del folklore musical de la isla de La Palma es semejante a la del resto de las Islas, pero, en cambio, conserva ciertos rasgos particulares que no encontramos en las otras.

Hay que mencionar la presencia de arcaísmos folklóricos presentes solo en La Palma: el Sirinoque, Romance del Trigo, Tajarastes, *Jila Jila...*; pero también de adquisiciones recientes que han pasado ya a formar parte del acervo popular isleño; sobre todo en forma de aires provenientes de América: sones, guajiras, rumbas... Al igual que estos *americanismos* revelan la influencia de la emigración palmera al exterior, los judaísmos y los portuguesismos fueron en su momento señal y huella de la inmigración que sobrevino a la finalización de la Conquista. A la vez, unos y otros descubren la estructura social que da vida a este folklore: la sociedad agraria empobrecida por la presión de los terratenientes de la Isla (especialmente de la capital) mantuvo los arcaísmos durante siglos, frente a las innovaciones (isas, folías, etc.) aportadas por la clase social más alta; de la misma forma que viéndose forzada a emigrar fue la encargada de realizar buen número de aportaciones procedentes de América. La oposición que aún se respira entre los habitantes de la Ciudad y el resto de poblaciones de La Palma parece ser reflejo de esa estructura social.

Puesto que los estudiosos del folklore musical canario limitan las pervivencias de los cantos y bailes de los primitivos habitantes de las Islas a simples reminiscencias, nuestro trabajo empezará con lo que en La Palma hemos podido constatar de ellos.

“Eran estos palmeros idólatras: y cada capitán tenía en su término adonde iban a adorar, cuya adoración era en esta forma: Juntaban muchas piedras en un montón en pirámide, tan alto cuanto se pudiese tener la piedra suelta; y en los días que tenían situados para semejantes devociones suyas, venían todos allí, alrededor de aquel montón de piedra, y allí bailaban y cantaban endechas, y luchaban y hacían los demás ejercicios de holguras que usaban; y éstas eran sus fiestas de devoción (...).”

“(...) por sólo el temor acordaron que de todos los animales que matasen para comer, diesen a Idafe la asadura. Y así, muerto el animal y sacada la asadura, se iban con ella dos personas; y llegados junto al roque, decían cantando, el que llevaba la asadura; – *Y iguida y iguan Idafe*: que quiere decir: «dice que caerá Idafe». Y respondía el otro, cantando: – *Que guerte yguan taro*: que quiere decir: «dale lo que traes, y no caerá».

ABREU GALINDO: *Historia de la conquista de las Siete islas de Canarias*, III, 4.

Hablando de las mujeres de La Palma:

“Son de cuerpo gentil y en proporción, graciosas en hablar, cantar y danzar según su costumbre”.

GASPAR FRUCTUOSO: *Las Islas Canarias*.

De estos textos y otros testimonios bastante posteriores a la conquista de la isla de La Palma se infiere claramente la existencia de unos aires y unos bailes ya de carácter festivo o de carácter melancólico. De todo ello, según los estudios de eminentes etnomusicólogos, no quedan más que reminiscencias. Las más verosímiles, las del *baile del Canario* en el Sirinoque.

A propósito de las Endechas, cuyo origen sigue siendo discutido, hay que destacar que las famosas *endechas a la muerte de Guillén Peraza*, fallecido en plena juventud durante una escaramuza bélica en la zona de Tajuña, en la isla de La Palma, en 1447, fueron cantadas por damas de su entorno en Lanzarote, según dice Abreu Galindo, adonde fue llevado el cadáver para su entierro, y donde eran recordadas siglo y medio más tarde, según la opinión del mismo historiador¹.

A pesar de ello queremos incluirla como único ejemplo de canto referido a la isla de La Palma.

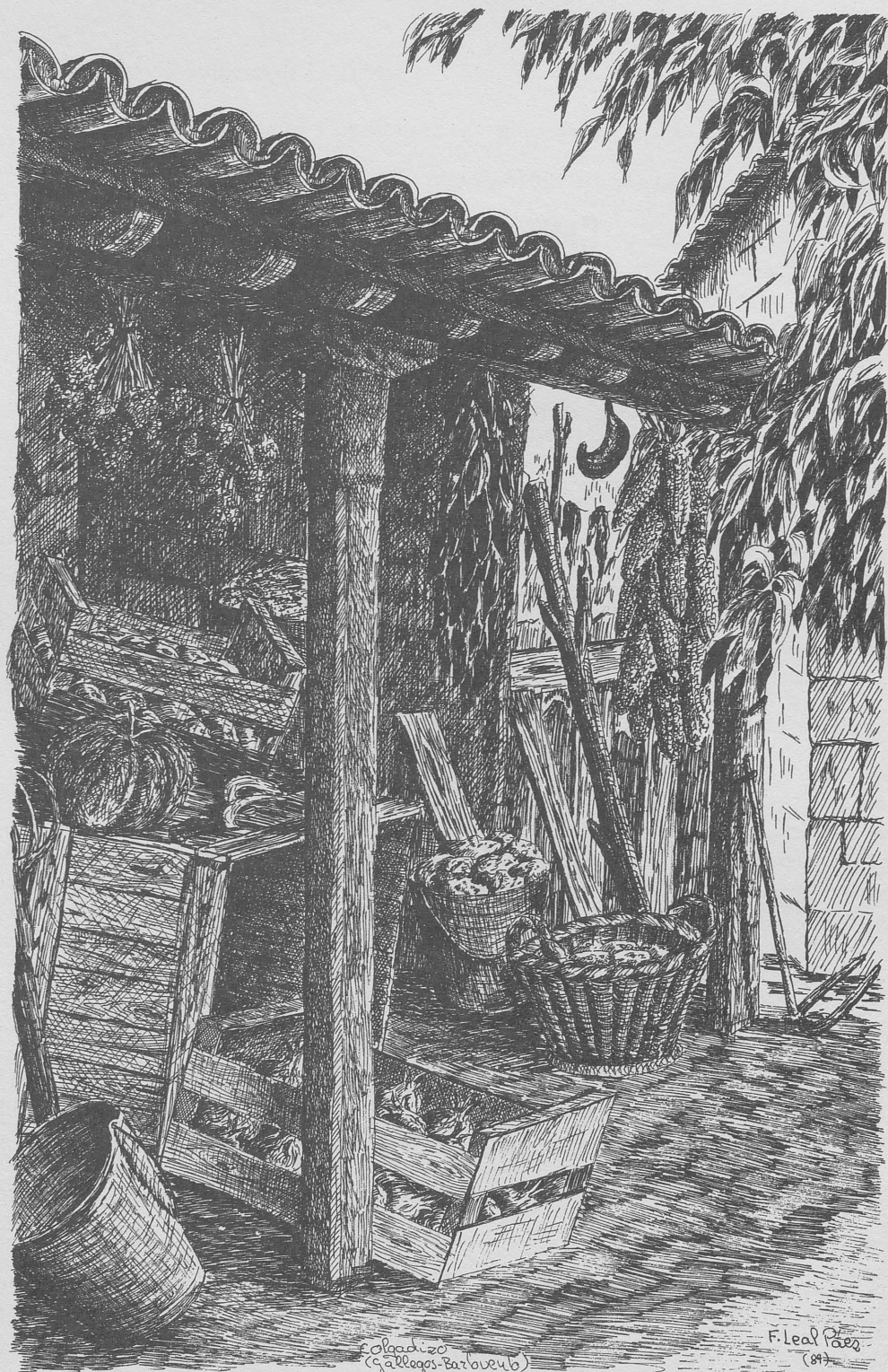
¡Llorad, las damas, si Dios os vala!
Guillén Peraza quedó en La Palma
la flor marchita de la su cara.
No eres palma, eres retama,
eres ciprés, de triste rama;
eres desdicha, desdicha mala.
Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres sino pesares,
cubran tus flores los arenales.
¡Guillén Peraza! ¡Guillén Peraza!
¿Dó está tu escudo? ¿dó está tu lanza?
Todo lo acaba la mala andanza.

ABREU GALINDO, *op. cit.*

1 Aunque en algunas obras, también basadas en Abreu Galindo, figure La Gomera como lugar de recogida y de entonación de dichas endechas.

CANTOS MÁS ANTIGUOS





coladizo
(gallegos-Barouve4)

F. Leal Páez
(89)

SIRINOQUE

Actualmente, bajo el nombre de *sirinoque* se recoge una serie de elementos musicales de carácter variado, no siempre idénticos en los diferentes lugares y grupos de la Isla. La relación de dichos elementos recogidos en el actual sirinoque incluye:

ROMANCE
TOQUE DE FLAUTA Y BAILE
CANTOS, O “COPLAS”, Y BAILE
RELACIONES
INTERRUPCIÓN PARA BRINDAR

Estos elementos se combinan de diferentes formas según los intérpretes, pero habitualmente se anuncia el comienzo con un toque de tambor solo, a ritmo ternario.

Da la impresión de que el acoplamiento de las diversas partes no sea tan antiguo como parece a simple vista, pero evidentemente refleja lo que pudo ser una celebración rural comunitaria propia de final de cosecha, gallofas², etc.

• DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS

a) **ROMANCE:** Corre a cargo de un solista, usualmente el mandador del grupo, acompañándose de un tambor pequeño y ocasionalmente de un tocador de castañuelas. La letra de este romance puede ser improvisada en alusión a las circunstancias de la interpretación o siguiendo modelos clásicos. Suele ser un romance con estribillo, consistente en la repetición de los versos que indica el solista, o en un pie de romance ya conocido por el conjunto y fijado por el solista al comienzo de su intervención. Podía servir de introducción o de conclusión. En cualquier caso, durante la interpretación del romance no se ejecuta baile.

b) **TOQUE DE FLAUTA Y BAILE:** Los grupos que conservan el primero de estos dos elementos ejecutan una breve melodía ternaria de carácter muy sencillo, al parecer emparentada con las melodías de *el Canario*, recogidas en el Siglo de Oro español. Tanto si se da esta melodía de flauta como si se suprime, lo que no puede faltar es el baile, acompañado entonces por el canto de las coplas. Para realizarlo se colocan dos filas de

² *Gallofa*: reunión de vecinos para realizar cooperativamente el trabajo de alguno de ellos, con invitación y celebración festiva al término de la tarea.

parejas, mujeres en una fila, hombres en la otra, y en los momentos en que se cruzan entre sí (*Pásense los mozos de acá para allá*), la mujer se coge la falda con las dos manos y el hombre las lleva a la espalda, apartándose un poco para no tropezar ambos. El aspecto más interesante es el zapateado que ejecutan los bailarines con golpes de planta del pie, alternando con pequeños botes y el pie al aire, que es lo que lo emparenta con el baile de *el Canario*.

c) **CANTOS, O COPLAS, Y BAILE:** Las llamamos así —*coplas*, o cantos, según la expresión popular palmera— por su parecido con las coplas métricas tradicionales, a sabiendas de que éstas son octosílabas, mientras que las del sirinoque son hexasílabas (aunque con pequeñas irregularidades).

Terrero, terrero pide mi tambor,
terrero, terrero, *pa'* bailar mi amor.

En este terrero, si me da la gana,
los tengo de estar y hasta la mañana,
hasta que mis ojos los vean sudar.

Terrero, terrero, vírense *pa' ca*,
que ahí viene una dama, todos a bailar.
Atento a la danza, que se *ajuntarán*,
con la piedra fina la dibujarán.

Qué hermoso galán está en el terrero
cargado de flores *veniéndose* al suelo,
que las coja todas, que ya tienen dueño.

Y estando la mora y en su moreral,
que la dejen sola si la *quien* dejar,
que busquen compañía si quieren bailar,
porque ella sola se ha de hallar mal.
Y si se halla mal, qué se me da a mí,
qué se me da a mí, no se me da *na*.

Y sigan, y sigan, y vayan siguiendo,
que este sirinoque nos va divirtiéndolo.

Al medio repique, al repique entero,
que va repicando del aire *p'al* suelo.

Quién es ese niño que tan tieso baila,
que se me parece con leña de faya.

Quién es ese niño que baila tan tieso,
que se me parece con leña de brezo.

Al medio repique, al repique entero,
al medio repique es como lo quiero.
Del cielo bajaba una palomita
al *nidaito*, cosa tan bonita.
Venirse, muchachas, para este rellano,
como las palomas *pa'* un montón de grano.

Venirse, muchachas, para este terrero,
como las palomas para el bebedero.

En este terrero de esquina en esquina
han plantado robles, nacen clavellinas.

Estas *coplas* las entonaba el solista o algún otro miembro del conjunto con acompañamiento de tambor y, ocasionalmente, un tocador de castañuelas y/o flauta. Algunos intérpretes las usan como introducción tras el toque del tambor inicial.

De forma generalizada, entre una copla y otra, aparece un *lai-la-la...* que ejerce una función melódica y rítmica de complemento.

Aunque el nombre de sirinoque parece reservado actualmente para el baile –o el baile y las relaciones–, la etimología apunta a la pequeña flauta de pico que lo acompaña, en relación con la palabra griega *syrix*, aplicada a instrumentos de viento.

Con toda esta complejidad queda patente, sin embargo, su carácter de resumen de celebraciones rurales muy antiguas, más o menos equivalente a lo que en tiempos más próximos a nosotros se ha dado en llamar *pot-pourri*.

En cierto momento, la letra de estas coplas anuncia la interrupción del baile para dar paso a las relaciones:

Pásense los mozos de acá para allá,
que las relaciones se van a cantar.

Váiganse pasando a poquito a poco,
que nadie los manda que se vuelvan locos.

d) **RELACIONES:** Piques o puntas lanzadas tanto entre un hombre y una mujer, como entre hombre y hombre, o mujer y mujer. En principio eran improvisadas, lo que requería mucho ingenio para poder dar una contestación inmediata, ocurrente siempre y picante muchas veces, hasta el punto de poder terminar en riñas.

Actualmente, los grupos ya no suelen improvisar, sino cantar las coplas preparadas de antemano, o aquellas que se recuerdan de forma tradicional, convirtiéndose en norma la pugna entre hombre y mujer.

En cualquier caso, durante las relaciones, se interrumpe el baile.

e) **BRINDIS:** Al final de las relaciones, o en otro momento de la interpretación, se brindaba con el barrilote de vino, gofio y *torrao* –trigo tostado con mezcla de rapaduras, almendras, etc.–. Tras esta invitación, se podía proseguir la celebración con cierta libertad y según el gusto de los asistentes y participantes.

De acuerdo con algunos informantes, un sirinoque podía durar una noche entera.

Hay grupos que han incorporado, incluso, unas coplas de despedida, a imitación de las empleadas para anunciar el canto de las relaciones: no hay constancia de que esto tenga una tradición detrás. Lo que sí nos consta es que el *Conde de Cabra* cantado con melodía del sirinoque y bailado en rueda, que figura como despedida del sirinoque del grupo de Las Tricias, es de incorporación relativamente reciente.



· Doña María (Puntagorda)



· Doña Demetria Rodríguez (Tijarafe)



· Abuelos de Haroldo (Tijarafe)



· Doña Leoncia Díaz (Tijarafe)

DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XVIII





F. Leal Páez (95)

Como se habrá visto, en el sirinoque apenas si podríamos rastrear la huella prehispánica en la forma de ejecutarse el baile: el resto de sus elementos pertenece posiblemente a fases posteriores de la formación del folklore isleño, y es que el ciclo agrario auténticamente canario –prehispánico o de comienzos de la colonización– fue sustituido por el que impusieron los conquistadores y colonizadores junto con los nuevos cultivos. A partir de ahora, en su mayor parte se adopta el folklore foráneo en sus dos vertientes –laboral y vital–, si bien adaptándolo a unas circunstancias ambientales y a unos modos de vida propios.

Parece lógico que llegaran juntos estos distintos elementos folklóricos: romances, relaciones, cantos de trabajo, cantos de cuna y de infancia y cantos relacionados con la religión, así como las tradiciones referentes a los ritos de curación, brujería y muerte (si bien estos últimos aspectos –con excepción hecha de *el gorgojito*– no van a ser tratados en este libro por su escaso componente musical).

Sin entrar en más detalles sobre el momento concreto de incorporación de cada uno de dichos elementos, cabe pensar que los colonizadores trasladaron su modelo cultural en bloque en un deseo natural de conservar sus raíces continentales.

Intentaremos exponer cada uno siguiendo el ciclo con el que se hallan más vinculados. Empecemos por el mundo laboral.

CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LAS COSECHAS

- CANTOS DE TRABAJO

Se entonaban para entretener las faenas agrícolas y probablemente las ganaderas, y como caso especial, podíamos hablar del canto del llamado de morenas, realizado por los pescadores acompañándose de silbidos –con intención mágica–, para atraer a las morenas mientras las *engodaban*. Sirvan de ejemplo:

Sale murión de la cueva
que te pica la morena,
oh, oh, oh, oh.
Oh, morenita, oh.
Ah, padre mío san Andrés,
que atrás de una vengán tres,
oh, oh, oh, oh.
Ah, padre mío san Amaro,
que atrás de una vengán cuatro,
oh, oh, oh, oh.

La forma métrica es variable: pareados, tercillos, cuartetos, etc., alternados con los característicos llamados *jo, jo; oh, oh; qui, co*, al que deben su otro nombre *cantos de llamados*.

Dentro de los cantos relacionados con las faenas agrícolas, citemos en primer lugar los cantos de arada o de boyero, de los que tenemos escasas noticias, pero cuya existencia nos ha sido comentada por voces autorizadas:

Es tanta la *polvasera*
que se me perdió la yunta,
la reja perdió la punta
y el arado la manquera.

DOÑA PETRA PESTANA YÁNEZ.
80 años (1979). *Montes de Luna. MAZO.*

Carecemos de más textos concretos de cantos de boyero: el transcrito nos merece cierto crédito por habernos sido recitado por alguien poco expuesto a medios de comunicación de masas.

De todas formas se nos ha confirmado que se entonaban romances, relaciones y posteriormente incluso décimas y puntos cubanos para amenizar la tarea, a la vez que animar el trabajo de los bueyes.

En los desplazamientos efectuados con motivo de las cavas de viña, al igual que en las cavadas de helechos —en épocas de hambre—, se cantaban romances, colocando en cabecera al cantor con mejor memoria o capacidad de improvisación para que dirigiera el canto; los demás repetían el *pie*, *responder* o estribillo, mientras marcaban el ritmo con golpes del cuchillo en el mango de la azada que llevaban al hombro.

“Cantábamos siempre detrás del ganado —a las yuntas— para que cogieran bien el surco. A las vacas les gusta que les canten. Les cantábamos puntos cubanos, relaciones... Los arrieros también cantaban montados a caballo. También los segadores cantaban, y cuando cogían las almendras. Cantaban relaciones y cantos cubanos. Lo cantaban [*el Romance de la Virgen y el ciego*] en las cavas de viña cuando iban a hacer las gallofas y les iban a llevar el almuerzo”.

DON GUZMÁN RODRÍGUEZ MARTÍN. 71 años. La Punta. TIJARAFE.

También se cantaban romances durante las labores de siega, cosecha y recolección de diferentes frutos, aunque los informantes actuales asocian estas faenas con cantos de relaciones.

“Segando en el campo cantaban relaciones. Ellas estaban cantando mientras cogían la cebada, y yo y otra amiga nos escondíamos en un pajero, a la sombra de una casa, algo alejado, para contestarles a las relaciones. Les decíamos:

Están cogiendo cebada
y no las podemos ayudar,
porque está mamá mirando
y nos puede castigar.”

DOÑA ANTONIA MARTÍN CABRERA.

100 años (1979). Los Cuatro Caminos. PUNTAGORDA.

Es mucho lo que me gustan
los duraznos encarnados;
tráimelos para tomar,
los mides en un dornajo.

Desde que salí de casa
le puse el cabo a la azada
para ir a cavar papas
a casa Rosario Pera.

Y eran relaciones las que acompañaban las molindas –*amoríos del molino*–, cascando almendras, el *despatado* de judías, etc., así como el sacado de la seda y el trabajo en el telar.

Muele, molinito, muele
con tu pata de gamona,
que voy a ver a mi amante
a los llanos de Carmona.

En moliendo esta gaveta
ya no muelo más cebada,
que voy a coger ciruelas
para trabajar mañana.

(ÉL) En el molino moliendo
me divierto con cantar,
y en el campo me divierto
con sembrar y comer pan.

(ELLA) Con éste que estoy moliendo
toda mi vida moliera,
jala bien por el molino
y da la vuelta ligera.

(ÉL) *Toy* moliendo en tu molino
gofito para cenar,
que porque no muele diestro
toavía estoy sin almorzar.

(ELLA) Dale tú ligero al palo
porque él solito no muele,
y no te quejes de *jambre*
porque más que yo no tienes.

(ÉL) Como tienes el molino
contigo me he de casar,
pero veo que *pa* comer
sudores hay que pasar.

(ELLA) Si por tener un molino
tú te casaras conmigo,
ahora cojo y lo vendo
y no vivo más contigo.

(ÉL) Si no vives más conmigo
las gracias le doy a Dios,
y el molino no lo vendas
que tu padre me lo dio.
Aquí en el pueblo de El Paso
(ÉL) se saca seda muy fina;
los chicos le dan al torno
y las chicas los animan.

(ELLA) Con la piedra del molino
que mi padre te dejó
te voy a hacer la cabeza
como el gofio que molió.
Aquí en el pueblo de El Paso
(ELLA) hay dos cosas que admirar:
el ver quitando la seda
y tejiendo en el telar.

(ÉL) Yo quisiera en tu telar
tejer un trozo de tela,
si tú me dieras la lana
pa jaserme la montera.

(ELLA) Este telar que yo tengo,
por ser nuevo, no ha *tejió*;
sí pienso tejer en él
mientras no tenga *marío*.

Posiblemente los cantos específicos de cada tarea agrícola fueron sustituidos paulatinamente por otros de carácter más general: romances, relaciones...

· ROMANCES



· Doña Amparo Gómez Martín

A partir de la Conquista, los romances llegaron a La Palma –igual que al resto de las Islas– con las oleadas de colonos españoles, portugueses y hasta moriscos o judíos. La recolección de romances se sigue efectuando en La Palma, y aunque se han perdido bastantes ejemplares, aún se pueden encontrar romances de tipo arcaico al lado de creaciones más recientes –romances de ciegos, de pliego de cordel, noticieros, ocasionales, religiosos, etc.–. Aparte de los romances heptasílabos, pentasílabos y estróficos.

Debido, tal vez, al carácter tardío de la indagación en el romancero palmero, son más abundantes en él los romances-cuento (en los que predomina el argumento), que los romances-escena (cuyo factor dominante es el lirismo que los envuelve).

En La Palma los hemos recogido con un pie, responder o estribillo que repite el coro cada dos versos, mientras que el solista improvisa o recuerda; pero también se han recogido sin responder narrando un hecho, una historia o una oración aprendida. El acompañamiento se realiza con un tambor, golpes rítmicos de manos y pies, o golpeando herramientas entre sí o contra el suelo.

La melodía de los romances más antiguos –cuando se conserva– solía ser monótona, mientras que los romances de creación reciente –que carecen de estribillo por lo general– tienen melodías más variadas.

Como consecuencia de la emigración rural, los romances en La Palma se han difundido con bastante amplitud llegando a las ciudades, donde encontramos a personas mayores y a algunos de sus descendientes que recuerdan los romances de diferentes clases.

Tenían una función de tipo social, no solamente de información, sino también de transmisión y defensa de valores sociales.

Las características señaladas –solista frente a coro, golpeo de herramientas, etc.– denotan el carácter fundamental de canto de trabajo de los romances.

Situaciones apropiadas para entonarlos y crearlos eran: las aradas, las siegas, cavas de viña y helechos, sucesos de relieve local (el Fuego de Garafía, el Hundimiento del Valbanera, inauguraciones...), la llegada de visitantes ilustres (obispos, grupos folklóricos, ...), fiestas... Con frecuencia se encuentran relatos en décimas cumpliendo idéntica función difusora.

Al margen de esto, se han recogido muchas oraciones de carácter popular en forma de romances. En ocasiones, a la hora de cumplir la penitencia impuesta por un confesor, los ancianos recurrían a ellas, por desconocimiento de las canónicas. En parte, el romancero religioso palmero se nutre de dichas oraciones, villancicos, relatos milagrosos, etc.

LA DAMA Y EL PASTOR

Cuando un día un pastor
pasa una niña y le dice, ay, ay, ay
Contesta pronto el pastor:
tengo el ganado en la sierra
— Pastor que andas por la sierra,
si te casaras conmigo, ay, ay, ay
— No te quiero tus colchones,
tengo el ganado en la sierra, ay, ay,
— ¿No ves mi mata de pelo
Si te casaras conmigo, ay, ay,
— Ni *quíé* tu mata de pelo,
ni me he de casar contigo, ay, ay,
— Voy a hacerte unos tanquitos
para que vengas, pastor,
— No te quiero tus tanquitos,
Tengo el ganado en la sierra, ay, ay,

un día murió olvidado,
— De usted vivo enamorado, pastor.
— Yo con usted nunca *hablado*,
y quiero ir a guardarlo, y adiós.
dormiendo en el *soterones*,
gozarías de mis colchones, pastor.
duermo en el suelo pelado,
y quiero ir a guardarlo, y adiós.
y delgada de cintura?
gozarías de mi hermosura, pastor.
ni delgada de cintura,
ni gozo de tu hermosura, y adiós.
con sus cañitos dorados,
a dar agua a tu rebaño, pastor.
ni tus cañitos dorados.
y quiero ir a guardarlo, y adiós.

DOÑA CARMEN RODRÍGUEZ CURBELO. 74 años. Las Indias. FUENCALIENTE.

FIERABRÁS Y OLIVEROS

Pie: Fierabrás y Oliveros

Ya dije cómo llegaron
el poder del almirante
cuando supo que su hijo
Lo encerró en una torre
Cada vez que el mar crecía,
todo se cubría en agua
hallándose en gran fatiga
— Como yo salga de aquí,
a los que nieguen la fe
Y la hermosa de Floripe,
movida de caridad,
Y amor de Luis de Borgoña
y en las juntas con mi primo
— Desde el día que lo vi,
pensando en él, su persona,
si me casara con él,
Y para lograr su intento
diciéndole brutaemente:
— Vasallos de Carlomagno,
— Pues si son de Carlomagno,
— Por tres cosas no conviene
que el paraje es muy *idiota*,
y además que tu padre
que con pena de la vida
— Sácate de mi presencia,
Tú también irás conmigo
Y en el hábito llevaba
con el palo que traía
se apoderó de las llaves,
bajó a hablar a los cristianos,
dice Oliveros: — Señores,
— ¿Qué sabeis si mi venida
Les pregunta por su nombre
— ¿Cómo venciste a mi hermano,
— Con la ayuda de mi Dios
Entonces dice Gerardo:
y voluntad de serviros
— Guardaros, que a la noche

fueron valientes guerreros.

estos cinco caballeros
(...) y ciego,
era herido y prisionero.
a orillas del mar soberbio.
hasta la mitad del cuerpo
por el conde Oliveros (?);
decía con triste celo:
desde ahora les prometo
castigarles con el acero.
que todo les está oyendo,
le estaba ardiendo en su pecho.
cuando lo vio en los torneos,
haciendo notables hechos.
no he comido con sosiego,
si yo lograra mi intento:
por tener tan dulce sueño.
mandó a buscar carcelero,
— Dime qué hombres son aquellos
y grandes contrarios nuestros,
yo pienso bajar a verlos.
el cumplir vuestro deseo:
abominable, por cierto,
me los entregó diciendo
si alguno hablase con ellos.
eres ignorante y necio.
y escucharás lo que hablemos.
un (...) palo muy recio;
le dio un golpe al carcelero;
y pronto la trampa abriendo,
y ellos desde que la vieron,
¡qué grandes dichas tenemos!
será *pa'* mayor tormento?
— Yo soy el conde Oliveros.
siendo tan buen caballero?
y la Reina de los Cielos.
— Señora, es tanto el deseo
de mi señor, que así entiendo.
amparados del silencio...

*DON ANTONIO ACOSTA HERNÁNDEZ. 91 años (1983). La Laguna.
LOS LLANOS DE ARIDANE.*

LA SERRANA

Pie: Guárdeme bien la manada, que me lleva la serrana.

Cuando yo era pastorcillo,
me encontré con la serrana
Me desafía a luchar,
me coge por un bracito
La cueva al tanto a la puerta
y atrevíme y preguntéle
— Más te vale, pastorcillo,
Me deja prendiendo el fuego,
Ya estaba el fuego prendido
De conejos y perdices
y se los eché a guisar
Ella se come la pulpa,
Terminante de comer,
Yo, como no sabía aquello,
Entre este toque y el otro,
Cuando la pillé dormida,
con un zapato en la mano

Con el ruido de la piedra
Me puse atrás de un morro
Echó barranquillo abajo,
— Vuelve, vuelve, pastorcillo,
— Y esa prenda, aunque sea de oro,
Y a ti que te espere el diablo,

Guárdeme bien la manada,

que cuidaba mis ovejas,
dentro de una paramera.
yo la desafiaba a ella,
y me lleva *pa'* su cueva.
de cruces estaba lleva,
qué cruces eran aquéllas.
más te vale que no sepas.
que iba a dar una vuelta.
cuando la serrana llega.
traía la cintura llena,
en una hermosa cazuela.
a mí los huesos me deja.
tambores de oro me entrega.
me puse a templar la cuerda.
la serrana se durmiera.
de un salto cogí la puerta,
y el otro en la *faldiguera*.
Se me desgarró una piedra.
la serrana se despierta.
por ver la vuelta que lleva.
ladridos como una perra.
que se te quedó una prenda.
Dios te haga bien con ella.
que tú no eres cosa buena.

que me lleva la serrana.

DON FELICINDO HERNÁNDEZ. *Las Tricias*. GARAFÍA.

EL CONDE FLORES

Grandes guerras se publican
y al conde Flores le nombran
Lloraba la condesita,
acaban de ser casados
—¿Cuántos días, cuántos meses
— Deja los meses, condesa,
si a los tres años no vuelvo,
Pasan los tres y los cuatro,
ojos de la condesita,
Un día estando a la mesa,
— Cartas del conde no llegan,
condes y duques te piden;
— Carta en mi corazón tengo,
No lo quiera Dios del cielo
Dame licencia, mi padre,
— La licencia tienes, hija,
Se retira a su aposento,
Se quitó medias de seda,
se sacó zapatos rasos,
un traje de seda verde
sobre del traje se puso
Esportilla de romera
cogió el bordón en la mano
Anduvo siete reinados,
Anduvo por mar y tierra
Cansada va la romera,
subió al huerto, miró al valle
— Si aquel castillo es de moros,
mas si es de buenos cristianos,
Y bajando unos pinares
— Vaquerito, vaquerito,
¿de quién llevas tantas vacas,
— Del conde Flores, romera,
— Vaquerito, vaquerito,
del conde Flores, tu amo,
— De la guerra llegó rico,
ya están muertas las gallinas,
muchas gentes convidadas

en la tierra y en el mar,
por capitán general.
no la pueden consolar;
y se tienen que apartar.
piensas estar por allá?
por años debes contar:
viuda te puedes llamar.
nuevas del conde no hay;
no cesaban de llorar.
su padre le empieza a hablar:
nueva vida tomarás;
hija, te debes casar.
que don Flores vivo está.
que yo me vuelva a casar.
para el conde ir a buscar.
mi bendición además.
llora que te llorarás.
de lana las fue a calzar;
los puso de cordobán;
que valía una ciudad;
un hábito de sayal.
sobre el hombro se echó atrás;
y se fue a peregrinar.
morería y cristiandad.
y no pudo al conde encontrar.
que ya no puede andar más;
y un castillo vio asomar.
allí me cautivarán,
ellos me han de remediar.
gran vacada fue a encontrar.
te quería preguntar:
todas de un hierro y señal?
que en aquel castillo está.
más te quiero preguntar:
¿cómo vive por acá?
mañana se va a casar;
ya están amasando el pan;
de lejos llegando van.

— Vaquerito, vaquerito,
por el camino más corto
Jornada de todo el día
Llegada frente al castillo,
y arriba vio estar la novia
— Dame limosna, buen conde,
— ¡Oh, qué ojos de romera,
— Sí los habrás visto, conde,
— ¿La romera es de Sevilla?
— Del conde Flores, señor,
Metió la mano al bolsillo
— Para tan grande señor
— Pues pida la romerica,
— Yo pido ese anillo de oro,
¿No me conoces, buen conde?
el traje de seda verde
Al mirarla en aquel traje,
ni con agua, ni con vino,
sino con palabras dulces
La novia bajó llorando
y abrazado a la romera
— Malas mañas sacas, conde,
quién viendo una buena moza,
Mal haya, la romerica.
— No la maldiga ninguno,
con ella vuelvo a mi tierra,
Quedóse con Dios la novia,
que los amores primeros

por la Santa Trinidad,
me has de encaminar allá.
en medio la hubo de andar.
con don Flores fue a encontrar,
en el alto ventanal.
por Dios y por caridad.
en la vida los vi tal!
si en Sevilla *hado ha*.
¿Qué se cuenta por allá?
poco bien y mucho mal.
y un real de plata le da.
poca limosna es un real.
que lo que pida tendrá.
que en su dedo chico está.
Mira si conocerás
que me diste al desposar.
cayóse el conde hacia atrás;
se le puede recordar,
que la romera le da.
al ver al conde mortal,
se lo ha venido a encontrar.
las que nunca olvidarás,
luego la vas a abrazar.
¿Quién la trajo por acá?
que es mi mujer natural;
adiós, señores, quedad.
vestidita y sin casar,
son muy malos de olvidar.

DOÑA MARINA CASTRO GARCÍA. 61 años (1993). La Punta. TIJARAFE.

LA INFANTINA

A cazar va el cazador,
lleva los perros cansados,
Al llegar a una montaña
donde no cantaba el gallo,
sólo canta una culebra
El cazador le apuntaba
— No me mates, cazador,
Si tu espuela es de plata,
Al llegar a la ciudad
— ¿De qué se ríe la ingrata,
¿Si se ríe del caballo,
— Ríome del caballero,
La coge por los cabellos,
— Aquí tienes que decirme
— Soy hija del rey Constante,
Mira allí la casa blanca
mira allí el jardín de flores
— Por las señas que tú has dado
que se le perdió a mi padre
Ábreme la puerta, padre,
que, en vez de traer una novia,

a cazar como solía;
el hurón perdido iba.

menos cantaba gallina,
todas las horas del día.
por ver si era cosa viva.
llévame en tu compañía.
de oro te la daría.
la niña se sonreía.
de qué se ríe la niña?
o se ríe de la silla?
en tan poca cortesía.
al suelo la arrojaría.
de qué patria eres nacida.
de la reina Constantina.
donde mis padres vivían;
donde yo me divertía.
eres una hermana mía,
yendo a una romería.
ábreme la puerta, madre,
traje mi hermana querida.

DÑA. PETRA MARÍA LORENZO (1985). TAZACORTE.

DELGADINA

El rey tenía tres hijas,
una llaman Blanca Flor,
la más chiquita de ellas
y como era la más chiquita,
Como no quería hacer
la encerró en un cuarto
donde no había sol ninguno
La niña, muerta de sed,
y vio a la reina, su madre,
— Por Dios, te pido mi madre,
que *en* la hambre y *en* la sed
— Quitateme de delante,
que por tú hacer tu hermosura
La niña, muerta de sed,
y vio al rey de su hermano,
— Por Dios te ruego, mi hermano,
que a la hambre y a la sed
— Yo te lo diera, mi hermana,
pero está el rey, mi padre,
y tiene *descomulgao*
— Por Dios, al rey mi padre,
que a la muerte y a la *sede*
que mañana a las tres del día,
— Corred, criados, corred,
no se la deis con de oro,
dáselo por el de vidrio
Al subir de la escalera,
San José enciende la vela,
los angelitos dichosos
quien a su mano derecha
con un letrado que dice:
En el cielo hay tres sillas,
la del medio es para mí,
mi padre está en los infiernos,

todas tres las estimaba;
otra Blanca Flor se llama;
doña Elvira la llamaban,
la dejaban en compañía.
lo que su padre mandaba,
en una sala trancada,
ni claridad de ventana.
se asomó a la ventana
peinando sus blancas canas.
alcánceme un jarro de agua,
me llegan dentro del alma.
indigna y excomulgada,
he sido yo mal casada.
se subió a su ventana,
mudando el juego de espadas.
que me des un jarro de agua,
me llegan dentro del alma.
con los ojitos del alma,
está mirando en la sala,
al que te alcanzare el agua.
y a la Virgen soberana,
que me alcance un jarro de agua,
yo seré su enamorada.
a doña Elvira con agua;
ni tampoco con de plata;
para que le riegue el alma.
doña Elvira no quiere agua.
la Virgen la amortajaba;
eran los que la llevaban,
vieron una carta sellada
— Adiós, mis padres del alma.
lindas y aparejadas;
las otras de cada hermana;
mi madre en la pura llama.

DOÑA ANTONIA MARTÍN CABRERA. 100 años (1980). PUNTAGORDA.

DOÑA LEONCIA DÍAZ BRITO. 70 años (1988). TIJARAFE.

LA HERMANA CAUTIVA

El día de los torneos
y vi una mora lavando
— Quita de ahí, mora bella,
deja beber mi caballo
— No soy mora, caballero,
me cautivaron los moros
— Si quieres irte conmigo.
Y los pañuelos que lavo
— Los de seda y los de *olán*
y los que menos valieran
— Y mi honra, caballero,
— Juro llevarte conmigo,
juro llevarte conmigo
Y al llegar a aquel monte
— ¿Por qué lloras, mora bella?
— Lloro porque aquí, a este monte,
Y al llegar a otro monte
— ¿Por qué ríes, mora bella?
— Río porque ya este monte
— ¿Cómo se llaman tus padres?
— Madre, María del Dolor,
— ¿Qué es lo que estoy oyendo,
Ábreme la puerta, madre,
que aquí te traigo la prenda
Creí traer a una novia
Ábreme la puerta, madre,

crucé por la morería
al pie de una fuente fría.
quita de ahí, mora linda,
dese agua tan cristalina.
yo soy cristiana cautiva;
el día de Pascua Florida.
— Con mucho gusto me iría.
¿adónde los dejaría?
contigo los llevarías,
por la corriente se irían.
¿adónde la dejaría?
y no ofenderte, vida mía,
hasta los montes de La Oliva.
ella a llorar se ponía.
¿Por qué lloras, mora linda?
mi padre a cazar venía.
ella a reír se ponía.
¿Por qué ríes, mora linda?
era de la patria mía.
Tú a mí me lo dirías.
y padre, Juan de la Oliva.
Virgen Sagrada María?
ventanas y galerías,
por que lloras noche y día.
y traigo a una hermana mía.
ventanas y galerías.

DOÑA LEONCIA DIAZ BRITO. 70 años (1988). TIJARAFE.

EL QUINTADO

Ya viene mayo y abril,
cuando los pobres soldados, aúpa,
Unos cantan y otros lloran,
y el pobre que va en el medio, aúpa,
El capitán le pregunta, ah, ah,
¿Es por padre o es por madre,
— No es por padre, ni es por madre,
que es por una muchachita, aúpa,
— Monta en un caballo blanco, ah, ah,
Y en el medio del camino, aúpa,
— Sombra negra, sombra negra, ah, ah,
que en el medio del camino, aúpa,

ya viene la primavera,
se marchan para la guerra.
y otros se mueren de pena,
parece la Magdalena.
— ¿Por quién llevas tanta pena?
o es por temor a la guerra?
ni es por temor a la guerra,
que dejé en la cama enferma.
y marcha para tu tierra.
encontré una sombra negra.
qué mala suerte he tenido,
encontré una sombra negra.

(Continúa su hija Isabelia)

El capitán le pregunta:
si es por padre o es por madre,
— No es por padre, ni por madre,
la noche que me casé
— ¿Tan guapa es su mujer,
— Si usted la desea ver,
— El Capitán la miró
— Marche, marche, soldadito,
— Ábreme la puerta, luna,
— La puerta no se abre a nadie,
Al fin la puerta se abrió
Ella se tiró en sus brazos,
— No tengo herida ninguna
que por tu cara de rosa

— ¿Por qué llevas tanta pena,
o es por temor a la guerra?
ni es por temor a la guerra;
me han traído a la guerra.
que tanto se acuerda de ella?
traigo la foto aquí de ella.
quedó prendado de ella.
a cumplir con su doncella.
ábreme la puerta, estrella.
mi marido está en la guerra.
y vio que era su marido.
creía que venía herido.
ni vengo por gravedad,
me dieron la libertad.

DOÑA LEONCIA DÍAZ BRITO E HIJA. 70 años (1988). TIJARAFE.

NACIMIENTO

Cuando por el mundo andaban
San José pide posada
que es muy tierna y delicada,
— Camine *pallá*, mi viejo,
que en cualquier lugar del monte
— ¡Cómo le voy a robar yo,
San José caminaría,
San José las llora de agua,
— Vámonos para Belén
cuando yo era pastor
Caminaron *pa'* Belén
San José pegaba fuego
San José pone la mesa
San José hace la cama
Anda los claveles por debajo
— Ándate a acostarte, esposa,
— Duérmete tú, esposo José,
San José, como era anciano,
Al primer canto del gallo
miraba *pa'* un canto y otro,
miraba para una esquina,
— ¿Por qué no me llamaste, alma?
— ¿Cómo te voy a llamar yo,

San José y Santa María,
para una mujer que *tría*,
al sereno no dormía.
otra vez se lo decía,
lo tenía abierto de día.
yo que no he visto en mi vida!
lágrimas que se bebía.
la Virgen, de sangre fría.
a un portal que yo sabía,
allí me recogería.
San José y Santa María.
con piedras y (...) que lleva;
de pan y queso que lleva;
de rosas y clavellinas.
y las rosas por encima.
Virgen Sagrada María.
que yo tan sueño no *tría*.
luego el sueño le vencía.
San José recobraría;
miraba para una esquina,
vio a su mujer *paría*.
¿Por qué no me llamaste, vida?
siendo tu mujer parida?

ABUELA DE ÓSCAR LUIS. 100 años (1977). *Las Manchas. LOS LLANOS DE ARIDANE.*

EL FUEGO DE GARAFÍA (1902)

el doce, trece y catorce Para ser más recordado
de agosto tan desgraciado,

(—*Tres días y no se había visto un fuego tan grande*—)

Que ha sucedido en La Palma el caso más temerario.
El pueblo de Garafía y también en otros lados,
pero en Garafía fue peor completamente desgraciado,
que todo dejó abrasado.
Llegó por ciertos parajes a las piedras del callado.
Los que van *pa'* Puntagorda en El Pinar se *ajuntaron*;
como doscientas personas allí todos rebujados.
Los llantos y los suspiros es cuando *patrás* miraron,

(—*Cuando volvieron atrás, a sus casas*—)

cada uno por sus casas buscando lo que dejaron;
lo que encontraron en ellas fue ceniza de centeno y otros granos.
Las paredes de las casas tiradas en aquellos llanos,
en fuego todo bañado,
porque cuando Dios no quiere no hay santo que ponga mano;

(—*Se quemó la ermita con el santo dentro*—)

pero el que estaba en el cielo pocos fueron sus milagros,

(—*Siempre lo “escupiaban”*—)

tanto como por él llaman los que se ven apurados,
prometiéndole gran fiesta como nunca las había ganado.
Hay muchos que le prometen con el corazón humano:
— Padre mío, san Antonio, óyeme cómo te llamo:
si mi casa no se quema, ni mis graneros, ni grano,
voy de mi casa a la tuya de rodillas desmayado,
que será como una legua, pero lo cumplo en un año,
con mi mujer y mis niños con una luz en las manos.
No lo acaba de decir y el fuego en todo bañado,
porque cuando Dios no quiere no hay santo que ponga mano.

Cueva de Agua. GARAFÍA.

PIE DE ROMANCES

Tírale al verde romero
una vara rente al suelo.

De cualquier palo cambado,
hace mi padre un arado.

¡Qué lindo romero nuevo,
nuevo qué lindo romero!

No siembres la mejorana en
la cumbre, que no grana.

Con el olor del romero,
corbata y sombrero nuevo.

Con la hoja la hortelana,
vuelvo por aquí mañana.

Aquí voy con mis vasallos,
a contestarle a Borrallo.

Si la Virgen va conmigo,
no le temo al enemigo.

¡Qué cinta lleva en el pelo,
el don Alonso Romero!

Corre la luna en el cielo,
como en el altar el velo.

Cantamos con alegría,
hasta que amanece el día.

¡Qué linda es la meda, niña,
niña qué linda es la meda!

Tírale al verde romero,
alas de bronce y acero.

Por debajo de la arena,
pica el pulpo a la morena.

Ama a Dios como a tu hermano,
que esa es la ley del cristiano.

Dama, qué linda mañana,
qué linda mañana, dama!

Con el olor del romero,
tomo alivio y no me muero

De Tijarafe, aunque es lejos,
vengo por verte, cangrejo.

No te adelantes, cangrejo,
llévame el yugo parejo.

Adoramos la Cruz bella,
porque Cristo murió en ella.

Por debajo de la arena,
corre el agua muy serena.

El galán en tierra ajena,
por bien que le vaya, pena.

¡Qué triste está la amapola
porque está en el campo sola!

· RELACIONES



Doña Carmen Rodríguez



Doña Antonia Lorenzo Martín



Doña Minerva Viña Lorenzo

La relación es un baile,
que hace la mocedad.
Lo que se dice esta noche
ya mañana no es verdad.

DOÑA MARÍA ANTONIA MARTÍN CABRERA. 100 años. PUNTAGORDA.

Difundidas por un amplio ámbito geográfico, las relaciones consisten en tirarse puntas, generalmente entre un hombre y una mujer, aunque también, circunstancialmente, entre hombre y hombre o mujer y mujer. Se precisaba mucho ingenio, ya que la contestación tenía que ser inmediata. Ocurrentes siempre y picantes muchas veces, las coplas inducían de vez en cuando a los cantantes a terminar peleándose en serio.

Incluso en las fiestas, durante el desafío, no había baile, ni acompañamiento instrumental; la gente estaba pendiente de las ocurrencias de los participantes. Calaba tanto en el ánimo de los espectadores, que algunos viejos recuerdan todavía las estrofas íntegras de algunos de estos desafíos, en forma de coplas octosílabas y melodía variable, si bien resolviéndose dentro de un esquema tipo en el que los intérpretes se permitían jugar con bastante libertad. Precisamente los grupos folklóricos, a la vez que renuncian a la improvisación –tanto por falta de práctica y agilidad mental, como por exigencias del espectáculo–, tienden a interpretar coplas ya preparadas, a veces entresacadas de la memoria tradicional.

Lo dicho anteriormente no obvia que a lo largo de los siglos diversos aires hayan servido de base para entablar desafíos en relaciones.

Se ejecutaban mucho en La Palma en reuniones y trabajos campesinos, teniendo un gran valor antropológico de acercamiento intersexual por las escasas oportunidades que los jóvenes tenían para enamorarse, así como para decirse cosas que, en otras circunstancias, no se habrían atrevido.

- AIRES DE LIMA

Son una variante melódica montada sobre una estructura rítmica sincopada de carácter muy particular, la cual se encuentra extendida por pueblos del mediodía español.

Se trata de un canto de porfía, acompañado de baile de parejas enfrentadas, propio de las faenas del campo, en que los solistas se tiraban *puntas* unos a otros, con repetición íntegra del coro. Tienen cierto aire de vals, y aunque actualmente se interpretan según un modelo único, tenemos referencias de que se entonaban otras letras con la misma melodía, induciéndonos a sospechar que nos hallamos en presencia de un montaje coreográfico.

—De Tijarafe he llegado
a cantar Aires de Lima;
te desafío, buen mozo,
para ver si esto se anima.

—Tú no te metas conmigo
que también yo soy capaz
de decirte cuatro cosas
y no vas a cantar más.

—A mucho me atreví yo
desde que empecé a cantar
con uno de Puntagorda
que no sabe ni *jablar*.

—Yo poco sabré *jablar*
pero tú qué es lo *que jases*,
que dices *jablar* con jota
sin *fijsate* que es con *jache*.

—Los Aires de Lima quiero,
mi bien, contigo bailar
por ver si de tanta pena
alivio puedo encontrar.



·Agrupación Folklorica del Club Deportivo Mensajero. Santa Cruz de La Palma (década de los 40).

Entre los cantos de trabajo hay que incluir también los aires que se ejecutaban al final de las tareas de recolección: el ya visto Sirinoque, el Cho Juan Periñal y el *Jila, jila*, con mención aparte del *Gorgojito*.

- BAILE (O ROMANCE) DEL TRIGO, O CHO JUAN PERIÑAL (O PERENAL)

El *baile del trigo* y el *jila, jila* son ejemplos de reminiscencias folklóricas existentes únicamente en La Palma.

El primero de ellos es un baile de carácter didáctico cuyo propósito es enseñar el proceso de obtención y manipulación del trigo.

Parece emparentado por su estilo con aires castellanos y tenemos noticias de ejemplares similares recogidos en el ámbito sefardita.

Debido a la influencia del Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, el baile se ha venido efectuando en forma de parejas enfrentadas; sin embargo, en La Palma nos aseguraron algunos informantes de Las Breñas y Fuencaliente que, antiguamente, se bailaba formando corro, con los muchachos en una parte y las mujeres en otra. Iban girando al compás de la música y se paraban para hacer gestos, recordándonos de este modo una clase donde el enseñante, colocado en el centro, mostraba a los alumnos el proceso del cultivo del trigo.

Las letras y los gestos de los bailarines exponen dicho proceso, desde su siembra hasta su recolección y comida como pan.

Como instrumento de acompañamiento lleva, sólo, una horqueta que golpea el suelo, marcando el compás.

Cho Juan Periñal
tiene un arenal,
un grano de trigo
lo quiere sembrar,
lo siembra en la cumbre, (bis)
lo coge en la mar.

Ansina lo siembra
cho Juan Periñal,
ansina lo labra
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Ansina lo siega
cho Juan Periñal,
ansina lo enfeja
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Ansina lo carga
cho Juan Periñal,
lo bota en la era
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Cho Juan Periñal
tiene un arenal...

Ansina lo trilla
cho Juan Periñal,
ansina lo avento
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Ansina lo amasa
cho Juan Periñal,
ansina lo come
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Ansina lo tuesta
cho Juan Periñal,
ansina lo muele,
cho Juan Periñal,
ansina ponía
sus pies en la mar
y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Cho Juan Periñal
tiene un arenal...



· Sección infantil de la Agrupación Folklórica del Club Deportivo Mensajero. Santa Cruz de La Palma (década de los 40).

- *JILA, JILA*, ESCARMENADO, SANTO DOMINGO O BAILE DE LAS CASTAÑUELAS

Tal variedad de nombres quizá se deba a su difusión por diferentes pagos de la Isla, en otro tiempo difícilmente comunicados. Salvo la denominación de Santo Domingo, las otras tres aluden a características de este aire integrado por un baile acompañado de un romance.

La inmensa mayoría de los informantes nos señala a tres bailarores, dos hombres y una mujer, con posibilidad de ampliarse, si bien manteniendo siempre la misma proporción. Los hombres, provistos de castañuelas de las normales en La Palma, ejecutan hasta cuatro movimientos distintos con zapateados y taconeos vivos, bruscos, llegando ocasionalmente a tocar con la rodilla en tierra, sin dejar de repicar las castañuelas; mientras tanto, la mujer, en medio de ellos, se mueve suavemente hacia adelante, girando el busto alternativamente hacia un hombre y hacia el otro, e imitando con las manos el escarmenado de la lana, haciendo como si la sacara del pecho; los hombres la acompañan en ese movimiento hacia delante con los pasos bruscos que se han dicho, y luego dando la vuelta y volviendo por el mismo camino. El baile empieza en el momento en que uno de los hombres saca a bailar a su pareja, dando un golpe suave de castañuelas con una mano ante la cara de ella, y diciendo: *¡Aires!*, a lo que ella responde levantándose e imitando el gesto de arreglarse el vestido³. Durante la pieza, invitadas por algunos de los hombres, salían a bailar otras mujeres, sentándose la que estaba interpretándolo hasta ese momento.

La ejecución termina cuando acaba el romance. Este romance era interpretado generalmente por el tocador del tambor, y su *pie* o estribillo era repetido por otros acompañantes, los cuales podían seguir el ritmo percutiendo con cuchillos y otros utensilios contra palos, o directamente con palos en el suelo.

Según se ha visto en el apartado de los romances, el que se entonaba para el baile del *jila*, *jila* podía seguir un modelo tradicional o bien ser improvisado para la ocasión, habiéndonos referido, incluso, que podía alargarse más o menos en función del espacio a recorrer por los bailarores. La entonación es semejante a la de la *meda*.

Los instrumentos acompañantes son: el tambor, con parche de cuero y *pebradera*, sostenido mediante un hilo con una mano y golpeado con una sola baqueta, y las castañuelas de los bailarores, a los que debe uno de sus nombres.⁴ En alguna ocasión se menciona el acompañamiento con pandereta.

3 Consúltese Navarro, Domingo: *Memorias de un noventón*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1998. Ver bibliografía.

4 Algunos informantes identifican el “jila, jila” con el llamado “baile menudo”, aunque otros establecen pequeñas diferencias (presencia de una flauta, ausencia de canto, e incluso en el baile, ejecutado en rueda de hombres en la que entraban una o dos mujeres).

Antes de dejar el tema de los cantos de trabajo, conviene recordar que en los desplazamientos largos, como los realizados con motivo de las cavas de helechos, existen lugares apropiados para hacer descansos y bailar. Algunos de estos lugares, tal como El Bailadero, en Garafía, deben su nombre a esta costumbre.

Los cantos de fiesta incorporados posteriormente al folklore –folías, malagueñas, isas, seguidillas...– se estudiarán más adelante al tratar de los aires propios de los siglos XVII-XVIII.



· Don Antonio Ramos (El Paso)



· Tías de Tito. Las Tricias (Garafía)

CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LA VIDA

Dejando de momento a un lado el folklore relativo al ciclo de las cosechas, nos ocuparemos de aquel que tiene que ver con los aspectos fundamentales de la vida del ser humano: nacimiento, amor, muerte. Trataremos aquí de: cantos de cuna, aires infantiles, relaciones, ritos de enfermedad y sanación, cantos de tipo religioso (loas y otros aires de fiestas patronales), con especial incidencia en el ciclo navideño (villancicos, aguinaldos, bailes y toques de pastores).



· ARRORRÓ

El arrorró, en La Palma, como en el resto del Archipiélago, es el representante de los cantos de cuna que se emplean en las culturas de todo el mundo para dormir a los niños pequeños.

Recolectores palmeros, como Luis Cobiella o José Pérez Vidal, han encontrado, en una época anterior en la Isla, versiones diferentes que parecen poderse reducir a unos modelos característicos. En cambio, nuestra experiencia nos dice que los arrorros actuales están muy cercanos todos a la versión más conocida actualmente en Canarias, la de los Cantos Canarios de Teobaldo Power.

Se ejecutaban, naturalmente, sin acompañamiento y con la cadencia propia del arrullo de la criatura o del mecer de la cuna.

Llama la atención el carácter poco tranquilizador, cuando no amenazante, de unas letras que se supone iban destinadas a calmar e inducir el sueño infantil, frente a la música ciertamente relajante y adormecedora de estos cantos.

Si mi niño se durmiera,
yo le diera de regalo
a mi padre San Antonio,
a la Virgen,
a la Virgen del Rosario.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Este niño chiquitito
ya presto se va a dormir,
tiene un ojito cerrado
y el otro,
y otro no lo puede abrir.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Mi niño dormido está,
no lo quiero despertar,
si te quitas las *pantufas*
y las tiras *pallí*, ya.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Arrorró, mi niño chico,
arrorró, que viene el coco,
se viene a llevar los niños
que lloran,
que lloran y duermen poco.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Duérmete, mi niño chico,
que tu mamá no está aquí:
está lavando pañales
y ella presto,
y ella presto ha de venir.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Duérmete, mi niño chico,
duérmete, mi bien, mi amor;
con el arrorró y el sueño
ya mi niño,
ya mi niño se durmió.

MARINA CASTRO GARCÍA. TIJARAFE

Si este niño se durmiera,
yo le diera un regalo:
un pañuelito de seda
a la Virgen del Rosario.

CARMELO DÍAZ RAMOS. BARLOVENTO

Arrorró, mi niño chico,
mira que viene la mora
preguntando por las puertas
cuál es el niño que llora.

CARMELO DÍAZ RAMOS. *BARLOVENTO*

Arrorró, mi niño,
y arrorró, mi amor,
te arrulla tu madre
y te duermo yo.

CARMELO DÍAZ RAMOS. *BARLOVENTO*

Duérmete, niña chiquita,
duérmete, niña de amor,
que a los pies tienes la Luna
y a la cabecera el Sol.

CELIA ÁLVAREZ DÍAZ. *MAZO*

Duérmete, niño de cuna,
duérmete, niño de amor,
que a los pies tienes la Luna
y a la cabecera el Sol.

CELIA ÁLVAREZ DÍAZ. *MAZO*

Duérmete, mi niño,
que tengo que hacer;
lavar los pañales,
sentarme a coser,
hacer la ropita
que te has de poner.

ESCOLÁSTICA CONCEPCIÓN. *BARLOVENTO*

A la vista de estas coplas estróficas se observan, cuando menos, dos modelos: uno en versos octosílabos y otro en hexasílabos, dejando aparte los que tienen más de cuatro versos y las repeticiones de la palabra “arrorró”. Todo ello está en función de la música o del sonsonete empleado, pudiéndose alargar más o menos las notas tenidas o los melismas según las palabras usadas y la longitud de los versos.

· CANTOS INFANTILES

Sin necesidad de realizar aquí un estudio amplio y profundo del inmenso repertorio de folklore infantil –véase el libro de don José Pérez Vidal *Folklore Infantil Canario*–, sí deseamos señalar su función formativa, su riqueza moral, su carácter de almacén de tradiciones perdidas y su belleza intrínseca.

Menospreciada o mal valorada durante mucho tiempo, la labor de rescate llevada a cabo por etnólogos, musicólogos, folkloristas y pedagogos he descubierto curiosos ejemplares de gran valor, algunos de los cuales dejan ver aspectos insospechados del folklore de adultos: el *baile del gorgojito* mantiene su fondo pagano bajo la cobertura de una retahíla infantil; o el *cuartillo de agua*, que al igual que lo ocurrido en Fuerteventura y en otras islas, ha sido desdeñado a pesar de esconder la huella de un sorondongo palmero:

La señora...,
que muy triste está,
que se va a morir
de tanto pensar;
pensando en su novio,
y su novio no la quiere.
Chocolate, chocolate
con café,
que salga usted,
que lo quiero ver bailar,
saltar, brincar
y andar por los aires⁵,
por lo bien que lo baila
el mozo,
déjenlo solo,
solo en el baile.
El señor don...,
que muy triste está...

Y en algunos casos, cuando el/la invitado/a no quiere salir:

Y si no lo baila
pagará un cuartillo de agua;
que lo pague, que lo pague, que lo pague,
que salga usted...

E invita a otra persona.

⁵ En otras versiones: “volar por los aires”.

La ejecución generalmente en lugar abierto, es en corro, cuyos componentes, sin moverse, van tocando palmas y cantando a ritmo binario, mientras un niño o una niña (“el señor don...” o “la señora...”) salta avanzando por el interior del corro, con las manos en la cintura y cabeceando a uno y otro lado, hasta el verso “que salga usted”, en que, ya situado frente a la persona escogida, la hace salir, la coge del brazo y juntos giran en rueda, hasta que llegan cantando a “déjenla/o sola/o en el baile”. El/la escogido/a pasa a ocupar el interior del corro y comienza de nuevo el juego.

El haber dedicado tanto espacio a “el cuartillo de agua” se debe a no haberlo encontrado en otros repertorios locales del folklore infantil, así como a su evidente parecido con los *flaires* y *sorondongos* del resto del Archipiélago.

Nótese igualmente cierto carácter profano o brujeril de la letra (“que la quiero ver bailar / saltar, brincar / y andar por los aires”) bajo el aspecto inocente de un baile de niños.

Doña Leoncia Díaz Brito, procedente de Tijarafe, nos informó en los años ochenta de la letra y la ejecución de lo que los grupos cantan hoy día como *pasacate*:

La primera entrada
que el amor tiene:
— Buenas noches, mi dama.
— Buenas las tienes.
Y a la segunda noche
me acerco al oído:
— Buenas noches, mi dama,
¿qué tal te ha ido?
— A mí me ha ido bien,
a Dios doy las gracias,
que te tengo preparada
la calabaza.
— Y esa calabacita,
yo no la quiero
que me han dicho que tienes
amores nuevos.
— Esos amores nuevos
que a ti te han dado
te han vuelto la cabeza
del otro lado.
— A mí no me la vuelven
tan fácilmente,
que donde la he tenido
la tendré siempre.
— Cuando vienes a verme,
vienes tan tarde,
que me estoy desnudando
para acostarme.

— Si te estás desnudando,
vuélvete a vestir,
que valientes malos ratos
paso yo por ti.
— Pues esos malos ratos
me los perdonas,
ven acá y dame un beso,
blanca paloma.

Según ella, la forma de realizarlo era así:

... veinte personas, diez a cada lado y una pareja al centro. No lo bailaban. En el pueblo, cuando había fiesta, se ponían los “chiquillos nuevos” con los brazos por encima del hombro y salían por el pueblo recorriendo las calles de esta manera, mientras las “niñas chicas” —nosotras— íbamos detrás.

La última parte de esta canción de juego era una anticipación de los posteriores cantos de cortejo incluyendo relaciones. Sírvanos también como ejemplo de trasvase entre folklore infantil y adulto.

Aunque incorporado como elemento del sirinoque por algunos grupos, el *Conde de Cabra* pertenece igualmente al mundo infantil, donde se ha conservado como juego de corro cantado; su ejecución tenía lugar colocándose en forma de rueda —muchachas a un lado y muchachos a otro—, para hacer entrar a uno de los participantes encargado de responder al resto del grupo, mientras giraba en sentido contrario al de los demás. Al terminar la estrofa, el solista se incorpora en la fila del sexo contrario para dar paso a otro solista que hará lo mismo.

Coro El Conde de la Cabra
lo pide la niña,
si el conde quisiera,
yo me casaría. (*tres veces*)

Solo Yo no quiero al Conde,
ni al quiquiriquí,
yo no quiero al Conde
que te quiero a ti.

Esto lo repiten tantas veces como sea necesario para que la rueda quede formada por chicos y chicas intercalados.

Cuando la rueda está terminada, el coro canta:

Yo no quiero al Conde, ni al quiquiriquí,
yo no quiero al Conde,
que me quedo aquí, *(tres veces)*

En este momento acaba el juego.

· EL GORGOJITO

Acompañado por tambor y claves, al menos en algunas de las informaciones recogidas que hacen referencia a principios de siglo, e interpretado con una melodía de corte hispanoamericano, se recuerda aún en La Palma el *baile del gorgojito*.

Comienza con un canto relativo al propio baile, siguiendo con una retahíla dialogada entre dos mujeres; bajo el aspecto infantil de este diálogo, parecen esconderse alusiones paganas o de judíos conversos. Al llegar a la frase *¡Ay, Jesús, ay, Jesús..!* comienza el baile. Se trataba de una danza picaresca de requerimiento amoroso ejecutada por una pareja de hombre y mujer, descalzos ambos y vestidos a la antigua usanza campesina, puestos en cucullas y con las manos en las corvas o en la cintura. A medida que los saltitos iban cobrando mayor viveza, se empujaban mutuamente con los hombros y el peso del cuerpo, hasta caer uno encima del otro ante la diversión de la concurrencia.

Gorgojito, gorgojito
es un baile muy bonito,
es un baile muy bonito,
pa' quien lo sepa bailar.
Se baila de atrás *pa' lantre*
y de *alante* para *trás*,
se da la vuelta *alredor*
y luego se *ajuntarán*.
Las manos en la *curveta*
pa' poderlo repicar,
báilalo, niña bonita,
eso sí te gustará.
Si la niña no lo baila
será que se cansará,
sí la niña no lo baila
será que se cansará.
— Ah, comadre.
— Ah, señora.
— ¿Quién le vino?
— Mi marido.
— ¿Qué le trajo?
— Un vestido.
— ¿De qué color?
— De verde limón.
— ¿Dónde lo puso?
— En un zurrón.
— ¿Con qué lo amarró?
— Con un cordón.
— ¿Dónde lo puso?

— Debajo del colchón.
— ¿Y quién se lo royó?
— Un ratón.
— Préstame el botijo.
— No tiene tapita.
— Préstame el botijón.
— No tiene tapón.
— ¿Vamos a misa?
— No tengo camisa.
— ¿Vamos al sermón?
— No tengo camisón.
— Préstame el rosario.
— No tiene cruz.
¡Ay, Jesús, ay Jesús,
que el rosario de mi comadre
no tiene cruz! } *bis*
¡Ay, Jesús,
que yo lo bailo
mejor que tú,
mejor que tú!

Tanto *El gorgojito* como *El cuartillo de agua* o el *Conde de Cabra* ejemplifican el carácter de reserva tradicional de cierto folklore infantil. No todo es así, en su mayor parte por su fuerte carácter didáctico. Los adultos empleaban sus diversas formas para inculcar en sus descendientes aprendizajes varios y valores sociales, con los que no siempre puede estar de acuerdo la estructura social contemporánea. A este respecto, señalemos que la transmisión de la mayor parte del folklore infantil ha corrido a cargo de las mujeres, ya sea por realizar tareas caseras o simplemente por su carácter más conservador que el de los hombres.

A través de un análisis superficial de los distintos tipos que pueden encontrarse en las tradiciones relacionadas con el mundo infantil se aprecia dicha intencionalidad didáctica.

Siguiendo un poco la clasificación incluida por don José Pérez Vidal en su libro ya citado, y prestando atención especial a aquellos aspectos de mayor carácter rítmico y musical, encontramos:

• ENTRETENIMIENTOS DE LOS PRIMEROS AÑOS (ÁMBITO FAMILIAR):

Entrenamiento corporal básico más ritmo y fonemas:

EL PANDERITO. EL PON, PON. LAS TORTITAS. ESTE DEDO COMPRÓ UN HUEVO.

CINCO LOBITOS Y *SIMILARES*. MI PADRE MATÓ UN COCHINO.

MANITA MUERTA. TOPA, TOPA. ARRE BORRIQUITO.

LOS MADEROS DE SAN JUAN. PICO, PICO, MENORICO.

AJÓ. SANA QUE SANA. TRAS, TRAS Y *OTROS*.

• PRIMEROS JUEGOS (ÁMBITO FAMILIAR Y DE AMIGOS):

Desarrollo lingüístico, social rítmico y musical:

- **FÓRMULAS PARA SORTEAR Y CONTAR:** TIN MARÍN. UNA, DONA, TENA, CATONA. EL QUE NO SE HA ESCONDIDO.

- **LA PIOLA:** A LA UNA LA MULA. ACEITERA.

- **LA COMBA:** EN EL NOMBRE DE MARÍA. EL COHELITO, LERÉ. SOY LA REINA DE LOS MARES. AL PASAR LA BARCA. AL PASEÍTO DE ORO. (Con la formulilla: “¡Hierro, hierro!”, para dar más fuerte y más rápido)

- **JUEGOS CON REPRESENTACIONES:** SAN SERENÍN. LA GALLINA CIEGA. LA TORRE EN GUARDIA. MATARILE. CANTINERITA. EL GORGOJITO.

- **CANCIONES Y BAILES DE CORRO:** JARDINERA. EL PATIO DE MI CASA. QUISIERA SERT TAN ALTA. DÓNDEVAS, COJA, COJITA. LACOJITA. EL CUARTILLO DE AGUA. LA VIUDITA. EL CONDE DE CABRA. MAMBRÚ. TENGO UNA MUÑECA. ESTANDO LA PÁJARA PINTA. LAS SEÑAS DEL MARIDO. ME CASÓ MI MADRE. LA PASTORA. LA CINTA DE ORO. NARANJA DULCE. LA *CHACHA* VIRIGÜELA. QUIÉN HA SIDO ESTA SEÑORA.

• CANTOS, FÓRMULAS Y DICHOS VARIOS (ÁMBITO VECINAL Y ESCOLAR)

Ampliación del ámbito social. Introducción y conocimiento de la naturaleza y enriquecimiento de las fórmulas rítmicas y musicales:

- **CANTOS DE BURLA:** Pantana pelada. Santa María, qué mala está mi tía.

- **ELEMENTOS DE LA NATURALEZA:** QUE LLUEVA, QUE LLUEVA. AGUA SAN MARCOS, REY DE LOS CHARCOS. SAN ISIDRO LABRADOR. LUNA, LUNERA. ESTANDO LA MORA EN SU MORERAL.

Se incluyen a continuación algunas letras que nos han parecido de especial interés, y estamos seguros de que los lectores añadirán gustosos, en las páginas en blanco al final del libro, aquellas otras que recuerden de su acervo personal.

ME CASÓ MI MADRE

— Chiquitita y niña,
chiquitita y niña,
me casó mi madre, ay, ya, ya,
con un *saragato*,
con un *saragato*,
que yo ni quería, ay, ya, ya,
Y a la media noche
el pícaro salía, ay, ya, ya;
le seguí los pasos,
le seguí los pasos
por ver dónde iba,
y *veí* que entraba,
y *veí* que entraba
casa de su amiga.
Me puse a escuchar,
me puse a escuchar
por ver qué decía:
— Para ti te traigo,
para ti te traigo
túnica y mantilla, ay, ya, ya;
y *pa'* mi mujer,
y *pa'* mi mujer,
palos por las costillas.
— Me fui *pa'* mi casa,
me fui *pa'* mi casa
sin saber qué hacía, ay, ya, ya.

Me puse a barrer,
me puse a barrer,
barrer no podía.
Me puse a planchar,
me puse a planchar,
planchar no podía, ay, ya, yay.
Me *somé* al balcón,
me *somé* al balcón
por ver si lo *vía*,
y lo vi venir,
y lo vi venir
por la calle arriba, ay, ya, yay.
— Ábreme la puerta,
ábreme la puerta,
mi mujer querida,
que vengo cansado,
que vengo cansado
de buscar la vida.
— Tú vienes cansado,
tú vienes cansado
de casa tu amiga, ay, ya, yay.
— Mujer del demonio,
mujer del demonio,
¿Quién te lo diría?
— Hombre de los diablos,
hombre de los diablos,
yo que lo sabía.

PANTANA PELADA

— Pantana *pelá*,
que te pican los mosquitos,
ve y dile a tu papá
que te compre un sombrero.
— Ya lo tengo comprado
y lo tengo guardadito,
— Pantana *pelá*,
que te pican los mosquitos.

SAN SERENITO

San Serenito,
a la buena, buena vida,
y hacían los zapateros
y así y así.
San Serenito,
a la buena, buena vida,
y hacían los *serradores*
así, y así.
San Serenito,
a la buena, buena vida,
y hacían los carpinteros
que así y así.

CANTINERITA

— Cantinerita,
niña bonita,
si yo pudiera
lograr tu amor,
una semana,
de buena gana,
comiendo rancho
estaría yo.
— Soy la cantinerita,
la más bonita
del regimiento,
que a todos los soldados
los traigo contentos,
y todos al pasar,
me saludan,
se me cuadran,
y empiezan a cantar:
— Cantinerita...

¿QUIÉN HA SIDO ESTA SEÑORA?

— ¿Quién ha sido esta señora
que ha roto el farol,
que ha roto el farol,
que ha roto el farol?
— Perdone, caballero,
que no he sido yo,
que no he sido yo,
que ha sido mi sombrero
por atrevido,
por atrevido.

NARANJA DULCE

Naranja dulce,
limón partido,
dame un abrazo
que yo te pido.
Si fuera falso
mi juramento,
por algún tiempo,
ya lo verás,
ya lo verás.

AL PASAR LA BARCA

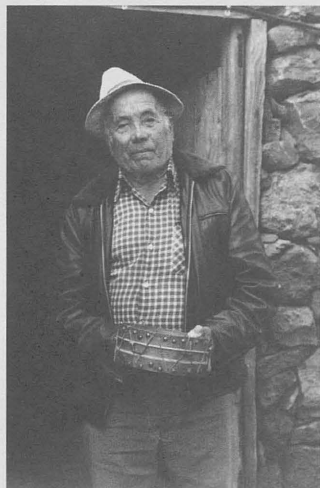
Al pasar la barca
me dijo el barquero:
—Las niñas bonitas
no pagan dinero.
—Yo no soy bonita
ni lo quiero ser;
arriba la barca,
me voy a perder.

ALEVANTA, UNA LANCHA

Alevanta, una lancha,
y una jardinera vi,
regando sus lindas flores,
y al momento la seguí.
— Jardinera, tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores que regaste
dime cuál es la mejor.
— La mejor es una rosa
que se viste de color,
del color que se le antoja
y verde tiene sus hojas;
siete hojitas tiene verdes
y las demás encarnadas,
y a ti te *descojo*, niña,
por ser la más celebrada.
— Muchas gracias, jardinera,
por el gusto que ha tenido,
tantas niñas en el coro
y a mí solita ha escogido.

LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL

— Yo soy la viudita
del conde Laurel,
quisiera casarme
y no encuentro con quién.
— Pues siendo tan bella
no encuentras con quién,
escoge a tu gusto
y a tu parecer.
— Yo escojo a María
por ser la más bella,
la blanca azucena
que está en el jardín.
Contigo sí,
contigo no,
contigo, mi niña,
me casaré yo.
Y ahora que tengo
esta prenda querida,
me caso con ella
pa' toda la vida.
Un hombre de Cuba
me escribió un papel
pa' ver si quería
casarme con él.
Mi madre lo supo,
tres palos me dio,
maldito sea el hombre
que me enamoró.



· Don Julián García (Tijarafe)



· Nono, 93 años (Tazacorte)

RELACIONES

Aunque se ha hablado de ellas anteriormente, deben ser incluidas aquí como la forma más característica de los aires de cortejo y enamoramiento. Solían interpretarse en reuniones, tanto con motivo de trabajo, como de fiestas o duelos, y adoptaban la fórmula estrófica de una copla octosílaba, entonada con una melodía algo monótona, cuya variedad estaba más bien en función de la personalidad de los cantores. Dentro de esta variedad es común el partir y terminar en una misma nota y el seguir determinadas líneas musicales dentro de unos parámetros melódicos básicos.

Puesto que ya se han dado ejemplos en epígrafes anteriores, añadimos aquí algunos más de los rescatados de la memoria popular, tan atenta a lo fuertemente impactante por su carácter estético o simplemente escandaloso.

Dos almas enamoradas
son dos gotitas de lluvia
que tropiezan al caer
y se convierten en una.

No quiero que me des nada,
que nada te *ha* merecido:
lo que quiero que me des
el tiempo que te *ha* querido.

De tu ventana a la mía
se pasaron dos cadenas,
una llena de suspiros
y otra de suspiros llena.

Dices que te vas el lunes.
¿Por qué no esperas al martes?
Que tiene mi corazón
muchas cositas que hablarte.

Con una vez que te *vide*
y otra vez que te miré
me enamoraron tus ojos
y en tu corazón quedé.

Lloro mi poca fortuna,
lloro que soy desgraciado,
lloro que siempre la hebra
rompe por lo más delgado.

Yo ya no estoy por seguir
no siendo de esta manera;
ya puedes estar buscando
quien te haga la montera.

En la palma de la mano
te quisiera retratar,
para cuando no te veo
abrir el puño y mirar.

No tengo ninguna pena
porque me hayas olvidado,
porque siempre tendré yunta
para tirar del arado.

Las estrellas en el cielo
acompañan a la luna,
y aquí quiero acompañar
mi persona con la tuya.

— La dama que está bailando
baila con mucho reposo,
debajo el delantal tiene
un gato negro goloso.

— El galán que está bailando
le aprecio mucho en el alma;
tantas vueltas como da
se le bulle la pindanga.

— No me canso de mirarte
el botón de la bragueta,
a ver si veo *somar*
la punta de la escopeta.

— Bailando estoy con usted
mirando *pa'* la *albertura*,
a ver si le alcanzo a ver
los pelos de la figura

— Bailando estoy con usted
mirándole el zamarrón,
a ver si le alcanzo a ver
la lengua del esquilón.

— Tú eres como un cuervo negro
que lo que comes vomitas.
¡Quién te pillara la lengua
dentro una sogá de pita!

— Cuervo negro me llamaste,
cuervo negro quiero ser,
y al fondo de tus verijas
yo quisiera ir a beber.

— Con un sarmiento de viña
tengo de coserte el culo;
muy bonito no te queda
pero te queda seguro.

— Ese sarmiento de viña
que me ha dedicado usted,
lo deja *pa'* que se amarre
y una cosa que yo sé.

— Y en el ruedo de la *nagua*
tiene la mujer *la jorca*;
va caminando encantada
ella allí se vuelve loca.

— Si acaso me pongo loca,
yo pronto me sanaré,
que las *naguas* que tenía
me las puse del revés.

— Tienes unos ojos negros
que parecen dos ladrones;
el izquierdo roba vista
y el derecho corazones.

— Tienes unos ojos negros
que parecen dos luceros;
las *lagañas* de los ojos
te las quitas con los dedos.

— Si quieres saber mi nombre
Alberto me llamo yo,
y ahora dígame usted el suyo
pa' saber el de los dos.

— Si quieres saber mi nombre
cantando te lo diré,
yo me llamo Juana Sánchez
pa' servirle a Dios y a usted.

— María sé que te llamas
si no te has mudado el nombre.
¡Ay, María de mi vida,
te llamo y no me respondes!

— No te quiero mal, María,
y andar mucho con cuidado,
porque las Marías tienen
más leyes que un abogado.

Téngase presente –insistimos– que, en el transcurso de los tiempos, distintos aires han servido como vehículo musical al canto de relaciones.

RITOS DE SANACIÓN



Aunque carentes de valor musical, se encuentran aún en La Palma testimonios de prácticas tradicionales de ritos de sanación basados en la fe popular. Pueden recogerse rezados y santiguados para quitar el mal de ojo a personas y animales, el “paso por la mimbrera” para curar a niños herniados, el sacar el sol de la cabeza, el quitar verrugas..., que incluyen elementos rítmicos y escenificados. Fruto de un estado de la sociedad que no tenía a su alcance los medios sanitarios y hospitalarios adecuados, vinculados por otra parte a una amplia tradición hispana, el dejar constancia de su existencia aquí obedece principalmente al deseo de reflejar un aspecto más del ciclo de la vida dotado de cierto valor étnico con rastros paramusicales.⁶

De la reconocida fama popular de La Palma como isla dada a los fenómenos parapsicológicos da fe el siguiente documento rescatado de los archivos de la Inquisición:

“Proceso contra María Guanche Cordovesa, mujer de Antonio Pérez Betancourt, vecina de Mazo, en La Palma, por hechicera y haber hecho brujas a diez mujeres. Suspenso”.

Igualmente su presencia en este apartado se halla vinculada, tanto al ciclo folklórico de la vida, como a la existencia de huellas de elementos brujeriles en aires palmeros (el *gorgojito*, el *cuartillo de agua*...).

Carecemos de noticias referentes a velas de paridas y de difuntos en La Palma. Con independencia de las reuniones de personas con motivo de nacimientos y defunciones, no nos consta que se entonaran aires relativos a unos y otras; sin embargo, en casos puntuales es probable –y de ello tenemos algún testimonio aislado– que los asistentes festejaran su alegría o aliviaran su duelo con cantos o toques.

⁶ Véase Pérez Vidal, José: *Contribución al estudio de la medicina popular canaria*, Sta. Cruz de Tenerife, Estudios de Etnografía y Folklore Canario, Cabildo Insular de Tenerife, 1985.

CANTOS DE TIPO RELIGIOSO



· Doña Petra María Lorenzo (Tazacorte)

Con la llegada de los conquistadores desaparecen los ritos de tipo aborigen para ser sustituidos por los del cristianismo.

Parece válido aplicar en La Palma el hecho conocido de que las festividades religiosas están relacionadas también con el ciclo agrícola: San José como entrada de la primavera, San Juan en la entrada del verano, Navidad como entrada del invierno, etc.

· LOAS

Las fiestas de los santos patronos y patronas, así como las dedicadas a la exaltación de la Cruz, de los diversos pueblos de La Palma dieron pie durante mucho tiempo a las loas: se trata de representaciones teatrales con inclusión de partes musicales, con o sin acompañamiento musical, resultado de la invención de una o más personas.

Aunque sean obras de autor de cierto nivel cultural (músicos, maestros, sacerdotes, etc.), han calado en la sensibilidad popular y se hace difícil prescindir de ellas en cualquier estudio del folklore palmero. Las recogidas por nosotros abarcan variedad de fragmentos rescatados de personas mayores, que los recuerdan, bien por haber participado directamente en dichas representaciones, o por haberlos aprendido como espectadores o receptores de una tradición viva.

En su mayoría eran preparadas, incluso con mucho esmero, como parte de una celebración que se pretendía lucida. Los informantes nos hablan de escenarios con cortinas, barcos, caídas de agua, ángeles...; de haber participado de niños, hasta de tres años, vestidos especialmente para la ocasión y entrenados para recitar o cantar fragmentos de esas loas, en las que también figuraban personajes alegóricos (la Fe, la Esperanza, la Caridad, etc.).

Recuerdan, aunque de lejos, los montajes de autos sacramentales del Siglo de Oro.

Aunque se ha perdido mucho esta tradición, sabemos que en Santa Cruz de La Palma existían barrios donde se cantaban diferentes loas al paso de una imagen. También en Tijarafe y otros municipios.

El estudio de las loas merecería la dedicación de un trabajo aparte.

Cantemos a la Cruz,
verdadero sudario,
que hasta el monte Calvario
llevó a cuestras Jesús.
Cantemos a la Cruz,
símbolo del cristiano,
forjada del tirano
para ofrecernos luz.
Gracias, pueblo querido,
por tu grata existencia
y a nuestras negligencias
y que nos perdone *impido*.

MARINA CASTRO GARCÍA. La Punta. TIJARAFE

«Cuando venía San Miguel le decían:

Detén tu paso, viajero,
al cielo pido tu amparo,
buscando el nítido faro
de este pueblo abandonado.

*La ensayaba Petra “Bartolo” encima de mi casa
cuando yo era chiquitita» .*

DOÑA PETRA MARÍA LORENZO. TAZACORTE

Hoy Tazacorte,
lleno de gozo,
con entusiasmo
y devoción
entona dulce
tus dulces cánticos,
porque es la fiesta
de tu patrón.
Miguel Arcángel,
sed nuestro amparo,
te lo pedimos
por caridad,
y en este pueblo
que en ti confía,
perla divina,
santa piedad.

La, la, la...
Como el guanche bravo y fiero
venció a Lugo y sus valientes,
porque murieron fervientes
vivir en su devoción.
La, la, la, la...
Hoy Tazacorte... (*hasta "santa piedad"*)

«Esto está desde antes de yo nacer. Cuando niños lo tocábamos con instrumentos de cañas; luego lo pasaron a la banda de música».

DOÑA PETRA MARÍA Y MARY DUBOIS. TAZACORTE

· CICLO NAVIDEÑO

Con respecto a las celebraciones folklóricas de tipo navideño, en La Palma encontramos los Villancicos o Divinos, los Aguinaldos y los Bailes de Pastores. Los dos primeros tenían como finalidad recolectar dinero, quizá en un principio como cosa de campesinos (*villancico < villano*), para pedir albricias a sus patronos; más tarde pasaron a tener como objetivo la simple celebración religiosa.

· DIVINOS

En La Palma –al igual que en Tenerife– siempre se han llamado *divinos* a los grupos que cantan villancicos en las fiestas de Navidad, así como a los cantos que ellos entonan.

Se puede deducir que desde la llegada de los colonizadores ya se cantaban villancicos.

Hemos recogido algunos en la Isla, que, a pesar de ser antiguos, tampoco se remontan más allá del siglo XIX, y lo que se canta hoy en día es de factura más reciente aún, tanto obra de creación contemporánea, como copia de villancicos peninsulares, sudamericanos, etc.

Actualmente los *Divinos* son coros mixtos que actúan en las iglesias, o por las calles, recogiendo dinero, e incluso en concursos y exhibiciones públicas, de forma preferente hacia diciembre y principios de enero –en misas de La Luz, etc.–.

Los instrumentos que utilizan suelen ser los mismos que los empleados en las rondallas canarias, más algunos instrumentos de percusión propios de la época –zambomba, panderetas, triángulos, etc.–.

· AGUINALDOS

Tenemos como ejemplo de estos cantos uno recogido en Mazo, cuya letra parece ser la alabanza a una muchacha joven. La informante nos decía que la cantaban los mozos a las mozas por la noche cerca de su ventana, y que ellas salían y les daban dinero, o los invitaban a golosinas, bebidas, etc.

La letra es la siguiente:

Linda clavellina
tiene este vergel,
su padre y su madre
darán cuenta de él.
Linda clavellina,
blanca y encarnada,
su padre y su madre
la tienen guardada.

Los aguinaldos fueron cantos entonados por los arrendatarios para felicitar las Navidades a los propietarios de las tierras que trabajaban. La palabra aguinaldo procede probablemente de la expresión *hoc in anno*, que en latín significa: *en este año*, con que solían comenzar los cantos de aguinaldo.

· BAILES DE PASTORES Y OTRAS CELEBRACIONES NAVIDEÑAS

Conocemos una representación navideña, recogida por escrito en Garafía a principio de siglo, referida a los Reyes Magos y Herodes, que parece remontarse a una tradición muy antigua.

Todavía hoy se siguen realizando representaciones navideñas en las que un grupo de personas se visten con trajes típicos para ofrendar al Niño como si fueran pastores.

En algunos puntos de la Isla, estas ofrendas se interpretan con unos bailes característicos de tipo pastoril –Bailes de Pastores–, acompañados de diferentes instrumentos.

De los toques recogidos –en San Pedro (Las Breñas), en Tijarafe y en San Andrés (San Andrés y Sauces)–, el primero incluye en sus toques un tajaraste y un sirinoque, o *Cho Juan Periñal*, sin canto, acompañado por el órgano parroquial, un tambor pequeño, un triángulo y las castañuelas de los bailaradores, si bien en otro tiempo lo estuvo también por ocarinas y por flautas. El baile se ejecuta en dos filas enfrentadas de hombres solos, y actualmente está limitado al interior y alrededores de la iglesia.

El segundo se interpreta sólo en el interior de la iglesia de la Virgen de la Candelaria en Tijarafe, acompañado de acordeón, un tambor pequeño y del ritmo de las castañuelas de los bailadores: hombres vestidos con el traje típico, simulando ser pastores, que ejecutan varios pasos a ritmo de tajaraste.

El recogido en San Andrés consta de varios toques de tajaraste acompañados de un tamborcito, pitos, flautas y rasquetas artesanales. Recibe el nombre de *tio-io-i*—onomatopeya popular del sonido de los instrumentos de viento acompañantes— y se realiza en el interior de la iglesia, aunque se nos informa que anteriormente se iba por los barrios a eso de las cinco de la madrugada anunciando las misas de La Luz. Es el único de los tres que no se baila, en que se entonan cantos de letras alusivas al misterio navideño y de seguro origen no popular. De acuerdo con nuestros informantes, se había perdido el hábito de cantarlos, pero se ha recuperado en fecha más reciente.

Albricias, hijos de Adán,
felices nuevas, mortales,
que ya la tierra y el cielo
han querido hacer las paces.

Este es el Dios verdadero,
el Dios de la caridad,
lo publica el mundo entero,
lo canta la humanidad.

Ya se cumplieron por fin
las promesas del eterno,
y se estremece el averno
a la voz de un serafín.

Ya vamos llegando cerca
donde el ángel anunció
que entre San José y la Virgen
estaba el Hijo de Dios.

También tenemos referencia de un baile de pastores que se realiza en Barlovento, en la iglesia, como acto previo a la ofrenda al Niño Jesús, en Nochebuena. Lo ejecutan niños y niñas vestidos de típico, en filas de parejas enfrentadas, a ritmo de tajaraste y acompañados de un tambor, sin canto.

Probablemente los bailes y toques de pastores rememoran viejas costumbres pastoriles, de alguna manera rescatadas por la Iglesia Católica como modo de atraer al culto a personas y

rituales no tan alejados de las celebraciones navideñas por su espíritu, aunque sí físicamente. Ello puede explicar también la información recogida en Fuencaliente a propósito de la ejecución de una especie de *Jila, jila*, ejecutado sólo por niños en Nochebuena en el interior de la iglesia parroquial.

Según algunos estudios realizados, la relación entre el mundo pastoril y la fiesta navideña ha sido muy estrecha siempre. Si nos remontamos a la tradición católica, los primeros en ir a adorar al Niño Jesús fueron los pastores, y cabe pensar si las fiestas del solsticio de invierno no serían una oportunidad de reunión familiar en un grupo humano tanto tiempo ausente de sus casas como los pastores.

Del interés de los ejemplares recogidos y de la pervivencia de esta tradición no cabe duda ninguna, como puede notarse en las audiciones y en las transcripciones musicales incluidas al final del libro.

· FIESTAS PATRONALES

Incluiremos aquí las romerías, las peregrinaciones, etc., propias de los diferentes pueblos de La Palma, así como la Bajada de la Virgen de Las Nieves, que se refiere a la Isla en su conjunto.

Habiendo hablado ya de las loas, queremos recordar también las salidas de grupos musicales de carácter folklórico, que iban por los barrios entonando cánticos relativos a la festividad en las distintas cruces que engalanaban, como ocurre en Mazo en la actualidad, y en otros pueblos en que se ha perdido.

Algunas de las fiestas locales presentan facetas musicales de cierto interés. La loa a la Virgen de Los Remedios en Los Llanos de Aridane (cuya música es de don Domingo Ferrera), los desafíos de décimas –ya perdidos– en San Antonio del Monte, en Garafía, o los caballos fuscos, de Fuencaliente, con acompañamiento musical de polca, y los caballos fufos de Tazacorte (por más que en este último caso la música y letra acompañantes hayan sido tomadas de la película mejicana: *Ora Ponciano*).

Como colofón de este apartado debemos tratar de las Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen de Las Nieves, cuyas manifestaciones musicales son de creación reciente y de origen culto.

Las más interesantes de ellas son:

A. LA LOA.

B. EL CARRO ALEGÓRICO TRIUNFAL.

C. LA DANZA DE LOS ENANOS.

D. EL FESTIVAL DEL SIGLO XVIII O MINUÉ.

A. LA LOA

Consiste en una especie de auto religioso de carácter alegórico con participación de orquesta, coros y solistas. La loa está estructurada en: una introducción orquestal, un coro mixto, dos arias y un dúo, para terminar con un concertante.

B. EL CARRO ALEGÓRICO TRIUNFAL

Muy relacionado con la Loa está el Carro Alegórico Triunfal. En común con aquélla, tiene El Carro carácter de auto sacramental mariano. A diferencia de La Loa, que viene repitiéndose básicamente de igual forma desde 1880, El Carro es recreado poética y musicalmente en cada ocasión –salvo casos de repetición a instancias del público–. A pesar de la variada inspiración de sus autores, la idea básica de esta representación es la de una discusión de carácter filosófico o teológico culminada con una alabanza a la Virgen. El Carro se representa en distintos lugares de Santa Cruz de La Palma, a lo largo de la misma noche, sobre un escenario móvil.

C. LA DANZA DE LOS ENANOS

Es con mucho el elemento más conocido y popular de las Fiestas Lustrales. Abarca dos partes bien diferenciadas: la primera, que varía de fiesta en fiesta, en la que un grupo de hombres de buena estatura, vestidos con túnicas y capas largas, hacen una especie de ofrenda a la Virgen mientras cantan unas letras alusivas a los personajes que representan; y la segunda, fija, en la que estos hombres, tras pasar por una caseta, vuelven a salir transformados en enanos, tocados de un alto tricornio, bailando una polca, sin canto, compuesta por el profesor Santos.

Esta segunda parte requiere del ejecutante un severo esfuerzo físico, ya que se va a interpretar por toda la ciudad hasta el día siguiente; y por parte del espectador, un cierto grado de vuelta a la infancia para contemplar la transformación y el baile con la debida dosis de ingenuidad y admiración. El secreto de dicha transformación se guarda celosamente en unas cuantas familias de Santa Cruz de La Palma, acogiendo cada año a alguna mujer joven a fin de que aprenda su realización.

Ambas partes de la Danza de los Enanos son acompañadas por instrumentos clásicos tocados por miembros de orquesta.

D. EL FESTIVAL DEL SIGLO XVIII O MINUÉ

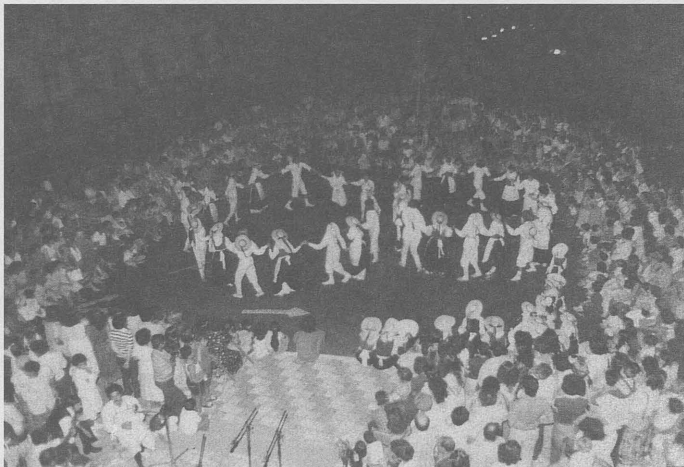
La Semana Grande de la Fiesta se completa desde 1945 con el Festival del Siglo XVIII o Minué, creación de don Luis Cobiella Cuevas sobre modelos musicales, coreográficos e indumentarios de dicho siglo. Es bailado por parejas de jóvenes de la capital palmera.

Parecen haber quedado relegadas al olvido las coreografías de bailes con aros y cintas. Sin embargo, disponemos de noticias de su vigencia en las fiestas de La Palma en el siglo XIX y principios del XX. Desconocemos su origen y el momento de su llegada a nuestra Isla; aunque es sabido que responden a una tipología ampliamente difundida por toda Europa. El mismo hecho de su desaparición nos da a entender su escaso enraizamiento en el folklore palmero.

Mientras el ciclo navideño nos recuerda los ritos del solsticio de invierno, parece que las fiestas patronales tendieran a celebrarse en verano, como el resto de las celebraciones que acompañan al final de la cosecha y la fiesta de recolección.



INCORPORACIONES FOLKLÓRICAS DEL SIGLO XVIII



· Cursillo realizado en Tazacorte en 1982.



Todoque (la oveja pelequería)

F. Leal Páez (94)

La llegada de este siglo supone la renovación de la explotación agrícola y, como consecuencia, toda una renovación del folklore. Concretamente en las Islas, y también en La Palma, la llegada de lo que se ha venido entendiendo como manifestaciones folklóricas propias de nuestra tierra durante bastante tiempo: Folías, Malagueñas, Isas, Seguidillas.

A nivel popular cabe destacar:

1º Que en La Palma no se solían cantar Seguidillas.

2º Folías, Malagueñas e Isas quedaron relegadas al folklore urbano: “*Cosas de la ciudad*”, solían decir los campesinos, mientras que entre ellos pervivió el folklore anterior –el que hemos estudiado más arriba– y el que traerían los emigrantes en el siglo XIX y XX.

3º La Isa es quizá la que más se ha ido popularizando debido a la formación de grupos folklóricos.

4º La vinculación de estos aires con los dos ciclos del folklore tradicional se realiza en dos niveles: fiestas locales y patronales, relacionadas con el ciclo del trabajo (final de cosecha...); y cantos amorosos, pues fueron usados para entonar relaciones, al igual que otros aires posteriores.

· FOLÍAS

Son en esencia el acoplamiento de un patrón armónico-melódico, ya conocido en el Renacimiento como *La folía de España*, a un baile de remoto origen portugués que, coincidiendo con una adaptación cortesana de danzas populares, perdió su carácter bufonesco en la Andalucía del Siglo XVI para adquirir cierto refinamiento. Los bajos de acompañamiento de la folía canaria, únicos conservados en danzas populares, delatan su relación con la antigua Folía española y su origen no popular, de donde la dificultad de interpretar cualquier persona una folía.

Canto regional por excelencia, más antiguo que isas y malagueñas y no exclusivo de La Palma, cabe recordar que al Archipiélago llegó dulcificado y que ha pervivido como canto amoroso del isleño y como baile de parejas separadas, en el que, a ritmo ternario, sin tocarse hombre y mujer, se mueven frente a frente de uno a otro lado, castañeando los dedos y dando algunos giros.

Mañana me voy de aquí,
pero me llevo en el alma
el eco de la folía
de la isla de La Palma.

Cuando se muere la tarde,
se oye arriba en La Caldera
el sonar de una guitarra
y el canto de una palmera.

Cuando canto una folía
me dan ganas de llorar,
porque me dice mi madre
que yo no las sé cantar.

Arriméme a un pino verde,
a ver si me consolaba,
y como el pino era verde,
en verme llorar, lloraba.

Toda copla debe ser
el noble sentir del alma,
por eso son las folías
la voz del alma canaria.

Cuando una canaria quiere
a quien la sabe querer,
de tanto querer se muere
y muerta quiere también.

Lejos del terruño amado
unas folías canté,
y oí gemir la guitarra
cuando a mi madre nombré.

No desprecies lo moreno,
que lo moreno es bonito;
morenos fueron los clavos
con que clavaron a Cristo.

Del cielo cayeron rosas
que el Atlante recogió,
formando siete peñascos:
estas mis Canarias son.

Así como el trigo verde
se alegra con el rocío,
así se alegran mis ojos
cuando te veo, dueño mío.

· MALAGUEÑAS

En el siglo XVIII se desgajaron de la Folía antigua española una serie de fandangos y otros derivados suyos. La malagueña andaluza está entroncada con estos aires, y de ella procede la malagueña canaria, si bien adaptada y suavizada. Tiene en común con la folía sus bajos y algunos giros melódicos.

Generalmente, en algunos momentos del baile se destaca un hombre que danza con dos o más mujeres, dejando aparte al resto de los bailadores, relegados a un segundo plano.

Con el paso del tiempo, música y letras de la malagueña han acabado por convertirla en el canto melancólico del Archipiélago, cuyos ternas dominantes son: el amor, la madre y la muerte. Su interpretación impone al auditorio atención, silencio, respeto.

De todas formas, dado su origen culto y lo elaborado de su composición, entraña, como la folía, cierta dificultad para los ejecutantes.

Agonizando mi madre
me enseñaron su retrato;
pegué un grito de alegría
sin acordarme en el acto
que mi madre se moría.
En los brazos de su madre
el pobre niño murió,
y creyendo que dormía,
le cantaba el arrorró.

Yo tengo un niño chiquito,
que cuando se va a dormir,
le canto la malagueña
para que aprenda a sentir.

Malagueña, malagueña,
y siempre malagueñando,
que por una malagueña
anda mi vida penando.

Para cantar tiene ganas,
para llorar, sentimiento,
pa' querer a una mujer
tiene que salir de dentro,
de lo más hondo del alma.
La malagueña rumbera
nadie la sabe cantar,
sino los marineritos
cantando en aguas del mar.

Cuando canto malagueñas
pongo todo el corazón,
pues yo le canto a mi tierra
con la fuerza de mi voz.

En la tumba de una madre
nunca se seca una flor,
porque la riegan sus hijos
con sangre del corazón.

· ISAS

Su origen parece estar en la gran variedad de jotas que se extendieron por la Península entre los siglos XVII y XVIII. Al igual que en otros lugares del Archipiélago, también en La Palma aparece con el nombre de *jota* o *jotilla*.

Puesto que los pasos del baile son relativamente sencillos –siguiendo las órdenes de un *mandador*–, cualquier persona puede incorporarse. Sus acordes, su ritmo ternario y su estructura son asimismo lo suficientemente sencillos para permitir la entrada de cualquier cantador en los momentos adecuados. Todo ello, unido a su carácter vivaz, las ha convertido en el canto alegre y parrandero por excelencia, interpretadas en fiestas de toda clase.

Es la Virgen de Las Nieves
la que más altares tiene,
pues no hay ningún palmero
que en su pecho no la lleve.

En el cubo de la Galga,
bajo de un almendro en flor,
le dio mi padre a mi madre
su primer beso de amor.

Caldera de Taburiente,
crisol del Teide gigante,
eres cuna de valientes
mecida por el Atlante.

Caldera de Taburiente,
honda como mi pasión;
no se apagaron tus fuegos,
los llevo en el corazón.

Las campanas de Las Nieves
suenan con mucha dulzura,
pues les sirvió de crisol
un molde de rapaduras.

Tienes una enredadera
en tu ventana,
cada vez que paso y miro
se me enreda el alma;
con tus ojos me aprisionas
bella mujer,
el fulgor de tu mirada
son puñaladas en mi corazón. } *bis*

Dos cosas tiene La Palma
que todo el mundo venera;
es la Virgen de Las Nieves
y el cráter de la Caldera.

Desde que te vi venir,
dije que eras caballero,
por el andar menudito,
por el tocar del sombrero.

Desde que te vi venir
con tu sombrerito blanco,
le dije a mi corazón,
ahí viene la flor del campo.

Esta jota que te canto
óyela con atención,
que te la canta tu amante,
tu amante del corazón.

Quieres que cante la isa,
la isa yo no la sé;
por darle el gusto a mi amante
la isa yo cantaré.

La mujer
que se va a casar
no debe buscar
un marido viejo,
porque en vez
de felicidad
lo que va a encontrar
quien le dé consejos.

Por más que ciertos rasgos de estilo parecen apuntar a un origen no isleño, se ha hecho muy popular en todas las Islas el estribillo:

Palmero, sube a la palma
y dile a la palmerita
que se asome a la ventana
que su amor la solicita.

En La Palma, isas, folías y malagueñas se interpretan con un estilo más llano que en el resto del Archipiélago, con menos dramatismo, menor número de melismas y de cortes.

Aunque las seguidillas nunca formaron parte de las interpretaciones tradicionales palmeras, hoy día los grupos folklóricos suelen incluirlas en sus actuaciones, a imitación de lo realizado por los conjuntos procedentes de las otras islas.



· Don Guzmán Rodríguez (Tijarafe)



SIGLOS XIX Y XX





Coinciden estos siglos con una crisis del sistema socio-económico, que lleva a la ruina a muchas familias palmeras, obligándolas a una emigración masiva, en primer lugar a Cuba y posteriormente a Argentina y Venezuela. Las consecuencias para el folklore musical de la Isla fueron las incorporaciones de cantos y bailes de origen europeo y americano. La forma en que se introdujeron en nuestro acervo popular no está clara, y, aunque no es éste el estudio que trata del tema en sí, queremos al menos precisar que muchas de las incorporaciones citadas, así como otras más recientes (rancheras, tangos, boleros, guajiras, rumbas, la caringa, etc.), han podido tener lugar a través de medios mecánicos: pianolas, discos, películas, radio, etc.

Incluimos en este epígrafe las polcas, berlinas, mazurcas, habaneras, siotes, puntos cubanos, cuartetas y décimas.

Al igual que isas, folías, malagueñas, etc., estos aires se vinculan con los ciclos del folklore en los mismos niveles que aquéllos: en las fiestas, a menudo relacionadas con el ciclo de las cosechas, y con los cantos de relaciones (se usaron para estos fines), con el ciclo de la vida.

· POLCA

Parece tener su origen en Polonia. Las polcas palmeras no eran en principio del tipo de desafío propio de otras islas del Archipiélago; en cambio, conocemos un ejemplo de polca —que existe también en otras islas— en el folklore infantil: *La polca del ratón*.

Subí a la *sotea*
a tender la ropa,
me encontré un ratón, ¡caramba!
bailando la polca;
lo cogí por el rabo,
lo tiré al barranco,
le hice la sangre, ¡caramba!
con un vidrio blanco.

La sencillez de sus acordes, su ritmo binario y sus divertidas letras han hecho de la polca una especie de comodín folklórico apto para animar reuniones de jóvenes y mayores.

· BERLINA

Probablemente baile de origen centroeuropeo, con ritmo de polca, que en La Palma se duda si pudo venir a través de los emigrantes y de aquí pasó a América, o viceversa. A este respecto, es muy conocida esta estrofa:

Y de aquí me fui *pa'* Cuba
y de Cuba vine aquí,
a bailar contigo, niña,
la berlina del país.

Suponemos que era costumbre, en La Palma, que el coro cantara el estribillo:

Para bailar la berlina
se necesita salero,
una buena pantorrilla
y un trajecito bolero.

Esto es, al menos, lo que todos los informantes recuerdan, mientras que las estrofas del solista podrían ser improvisadas sobre la marcha y luego memorizarlas o no.

· LA MAZURCA

La mazurca, cuyo origen podría estar en un tipo de polca-mazurca procedente de la región de Mazuria —en Polonia—, responde a un ritmo ternario cercano al vals. Se conservan diferentes ejemplares, con y sin canto, lo que delata la diversidad de sus fuentes. En general, eran bailadas en parejas agarradas.

Busco un negro dominó
tan negro como mi pena,
que se oculta entre sus pliegues
el talle de mi morena;
si esta noche entre mis brazos
la estrecho yo con mi bien,
cautivo en amantes lazos
la conduciré al Edén.
Si entre el bullicio
que el baile mueve
sus plantas leves,
sus plantas leves
llego a atisbar,
le doy mis brazos,
antes me muero,
si yo la accedo,
si yo la accedo
para bailar.

Petra Sánchez y María
se divierten de *jalón*;
para bailar este baile
hace falta un buen salón.
La mazurca se acabó,
quien la baila se murió,
la baila Máximo Gómez,
Máximo Gómez murió.

¿Quién será esa mascarita
que anoche bailé con ella?
Era la más pura y bella que
bailaba en el salón.
Dime quién eres,
dímelo ya,
porque si no me dices
yo te quito el antifaz.

· HABANERA

Antigua contradanza –contradanza *country dance*– criolla, en compases de 2/4 y 6/8. Posiblemente su primer origen está en Inglaterra, pasando más tarde a Francia, donde se hizo muy popular.

Doña Lola de la Torre la incluía dentro del folklore marino, porque algunas de sus letras hablan del tiempo feliz o desgraciado en Cuba, de despedidas, etc., que nos hacen pensar que fueron creadas en los largos viajes realizados por los emigrantes.

Quedó relegada, sobre todo, a puertos del Atlántico y del Mediterráneo. En La Palma, por ser puerto importante de la época –incluso en la Isla se construían barcos que hacían la travesía a Cuba y Venezuela–, se cantaban, y aún se cantan, habaneras.

Se ejecutaban en parejas agarradas, igual que se bailaban en Cuba.

En la bahía del «Felipor»
elevó sus anclas
el vapor *León*.
El sol se ponía,
la noche cerraba,
el buque cortaba
las olas del mar;
y con un mal tiempo
salió aquel vapor,
dejando la costa,
dejando la costa
de la población.
Y por altas mares
sufrió aquel vapor
un terrible choque,
un terrible choque
con otro vapor.
El maquinista,
triste, afligido,
con un pañuelo
pidiendo auxilio:
—¡Madre mía del Carmen!
denos salvación
a los tripulantes,
a los tripulantes
del vapor *León*.

Rosario,
clavellina gentil,
sal ardiente al balcón,
que de amores me muero yo.
Escucha mi canción para ti
que entre besos te manda
rosas de abril.
Tus ojos son el sol,
tu boca es un clavel
y tu risa galante
cual excitante
cita de amor.

Allá en la playa
mi linda Lola
su hermosa cola
meciendo va;
los marineros
se vuelven locos
y hasta el piloto
perdió el compás.
Y, ay, qué placer,
tendría yo
cuando en la playa
quitó el pañuelo
y me saludó.
Luego después
que vine aquí
me dio un abrazo,
de cuyo abrazo
creí morir.
Entré una noche
en tu cuarto,
dormida
te encontré;
abrí, cerré, mis ojos
para no ver.
No llores, morena,
no llores por Dios;
sabrás que mis lágrimas
son perlas de amor.
No llores la pérdida
de aquel que te amó,
yo también lloraría,
pero no lloro, no.

Fulgida luna del mes de enero,
raudal inmenso de eterna luz,
a la divina mujer que quiero
anda, ve y dile cuál es mi amor.
Anda, ve y dile que yo la quiero,
que de mi lado se separó,
que no la borro del pensamiento
y no la aparto del corazón.
Anda, ve y dile que yo la quiero,
que yo no puedo vivir así,
que ella es la causa de mi desvelo,
que me perdone si la ofendí.
Ella es trigueña de negros ojos,
de talle esbelto, de breves pies,
de dientes blancos, de labios rojos,
la más hermosa trigueña es.

·SIOTE

El siote de Fuerteventura tiene ritmo de polca, y una letra que, en La Palma, se canta como habanera. El siote recogido por nosotros en la parte occidental de la Isla tiene ritmo y letra de habanera, si bien interpretada con un aire más vivo.

Se bailaba en parejas agarradas, con acompañamiento de instrumentos variados; quizá entre ellos el violín y el acordeón.

Allá en Europa
a una niña vi poner
en su cabeza
dos rositas y un clavel.
Pero, ¡ay, sí, sí!,
que el amor de una mujer
son las cadenas
que no se pueden romper

Una y una, dos,
dos y una, tres.
Coge la cafetera
con la tetera
a tomar café.

} *bis*

· PUNTOS CUBANOS, DÉCIMAS Y CUARTETAS

Esencialmente son improvisaciones en décimas con una melodía de ritmo binario y marcha descendente que ayuda a la improvisación.

Se suele acompañar con laúdes, guitarras y con claves. En épocas pasadas también se acompañaban con el tres. Su origen es muy antiguo y habría que verificar su procedencia y su difusión en nuestras Islas.

Al preguntar a unas informantes del Tablado de Garafía –hace más de treinta años– sobre la música folklórica palmera, cantaron una gran cantidad de Puntos Cubanos y Cuartetos nombrando lugares de la isla de Cuba. Quisimos saber cómo las habían aprendido. Dábamos por descontado que no podía ser por discos o radio, porque no tenían luz en el barrio, y al preguntarles si algún pariente indiano se las había enseñado, dijeron que las habían aprendido porque era lo que se cantaba en el lugar en la época.

Durante una estancia nuestra en Cienfuegos –en el año 1993–, tuvimos la oportunidad de entablar conversación con el estudioso folclorista don Ricardo Yaguno, ya fallecido, que nos comentaba que en Cuba se podía constatar la presencia de campesinos canarios por la existencia de un estilo determinado de entonar puntos cubanos, y que en zonas donde no hubo emigrantes isleños, no se cantaban, para volver a aparecer en regiones cercanas, donde sí habían trabajado. Estas palabras tuyas dan fe de la relación existente entre nuestras Islas y los puntos cubanos.

Hoy se celebran en La Palma competiciones de *versidores* —cantantes de puntos cubanos— en distintos pueblos de la Isla. En dichos concursos está mal visto que un *versidor* repita o tome un verso ya usado en el torneo.

La décima popular, como indica su nombre, está formada por diez versos de arte menor, generalmente octosílabos, cuyas rimas demuestran su estructura interna de dos redondillas unidas por dos versos de enlace: el primero, que rima con el último verso de la primera redondilla, y el segundo, con el primer verso de la segunda redondilla: *abba ac cddc*. Este esquema métrico ayuda a entender su facilidad de uso en la improvisación, de acuerdo con lo manifestado por algunos *versidores* palmeros. Se introduce el tema en la primera redondilla, con la mente puesta en la idea que se quiere desarrollar en la segunda y con las rimas preparadas al llegar a los versos de enlace.

Aparte de su utilización como estrofa apta para la improvisación y el desafío, destinadas a perderse en el olvido, algunos decimistas populares han sido capaces de crear obras líricas personales en décimas, e igualmente nos consta su uso narrativo en sustitución de los romances noticieros.

Prueba de la docilidad de la décima y de la velocidad redactora de los decimistas palmeros es el hecho de que en un comercio puedan aparecer escritos en décimas los acontecimientos de una jornada de pesca del día anterior. Queda así demostrada la vitalidad de esta reciente incorporación al folklore palmero.

A diferencia de lo ocurrido en Cuba, donde poetas de prestigio han elevado la décima a niveles culturales de altura, en nuestra Isla su pervivencia ha quedado en manos de pocos *versidores* populares, hombres y mujeres que prefieren el anonimato y que se les deje disfrutar de su arte sin presunción alguna.

Cuando a ti te estén poniendo
la sortija de tu amante,
a mí me estarán poniendo
cuatro luces por delante.
Tú dirás a cada instante:
Murió el rey de mis amores.
Me van a enterrar, no llores,
que me voy a descansar;
no te olvides de regar
sobre de mi tumba flores.

Siento los golpes que dan
fabricándome la caja,
y haciéndome la mortaja
ya poquito a poco van;
las campanas doblarán
por mi muerte lastimosas,
pero te pido una cosa:
que no te olvides de mí,
que llorando voy por ti,
adiós, trigueñita hermosa.

Niña, ¡qué bonita eres!,
no me canso de mirarte,
pero no me atrevo a hablarte,
porque no sé si me quieres;
y si alguno te dijere
que yo me muerdo por ti,
lo puedes creer así,
que te han dicho la verdad,
pues mi corazón está
preso en la cárcel por ti.

¡Qué linda me pareciste
cuando en el baile te vi!
En mi corazón sentí
la llama que tú encendiste;
mi corazón quedó triste,
la causa yo no la sé;
sólo decirte podré:
me pareciste una diosa,
tan linda y tan olorosa
como la flor del café.

El pintar una paloma
se hace con facilidad,
pero la dificultad
pintarle el pico y que coma.
¿No ves sobre de esas lomas
descender una cañada,
que el agua clara la lava
y todo el mundo la toma?
Pues lo mismo viene a ser
pintarle el pico y que coma.

Perdí toda mi bonanza,
que en algún tiempo tenía;
perdí de lo que quería
el amor y la esperanza;
perdí cuerpo, y no descansa
que se aproxima el tormento;
perdí hasta el conocimiento,
que ya bastante es perder;
perdí por una mujer
las llaves del pensamiento.

Pensando, vivo pensando,
pensando de noche y día,
y tú también, vida mía,
debes de vivir pensando;
pensando estoy desde cuándo
en el mismo pensamiento;
piensa tú como yo pienso
y verás que pienso en ti,
y si tú piensas en mí,
será el mismo pensamiento.

Permita Dios que un caballo
te dé doscientas patadas,
y doscientas puñaladas
y después te parta un rayo.
Con las espuelas de un gallo
te revienten los dos ojos;
que de espinos y abrojos
te hagan una *cachuchita*,
que salgas tú y tu mamita
paseando por los matojos.

Me atrevo a pintar el sol
con sus rayos suficientes,
que alumbre todo el viviente
con su brillo resplandor.
Me atrevo a hacer un vapor
que camine muy ligero,
me atrevo a hacer sin dinero
y hacer un banco y subir,
y no me atrevo a sufrir,
mi vida, lo que te quiero.

Festebaban con su amor
en una cueva bailando,
dando saltos y cantando
al repique de un tambor.
Era corto el pantalón,
montera en vez de sombrero,
y en una bolsa de cuero,
por fuera su zamarrón,
la piedra y el eslabón,
la mecha y el canutero.

Es pobre aquella finquita,
pero halla dentro un tesoro,
que escribo con letras de oro
por hallarla tan bonita.
Allí se me necesita,
pero allí no puedo estar.
Mi vida no es el pasar,
y ahora después de tan viejo
me conformo desde lejos
solamente con cantar.

Allí cerca del Purial,
Guadalupe y Tamarindo,
allí tengo lo más lindo
que en mi vida pude hallar.
Tan sólo con recordar
esos momentos de vida,
siento descubrir la herida
que tengo en el corazón,
por tener la evocación
a mi cerebro escondida.

¡Las mujeres son tan bellas!
las formaron los amores
de la esencia de las flores
y la luz de las estrellas.
Donde están inspiran ellas
sueños de dulces placeres,
que derraman estos seres
gracia, ventura y fragancia,
pero llevan su constancia
prendida con alfileres.

Ellas, con su gravedad,
deleitan, y sus sonrisas
dan el perfume a la brisa,
pero... ¡triste realidad!
convierten con sus maldades
los más grandiosos placeres
en terribles padeceres;
y el hombre, siempre humillado,
no encuentra nada de agrado
donde no existen mujeres.

Aprovecha, Serafín;
las flores de Barlovento
te invitan a este momento,
que va a acabarse el festín.
Llévate de este jardín
con que adornar el ojal,
y no te parezca mal
que yo te dé este consejo,
que sabes que como viejo
el consejo es natural.

Entonces era una fuente,
y luego el cerebro mío
formaba un hermoso río
con variedad de afluentes.
Iba paulatinamente
derramando en sus cascadas
las aguas bien dibujadas,
y en ellas los pececillos,
unos blancos y amarillos,
y hasta viejas coloradas.

¿Quién no cura sus enojos?
¿Quién no olvida sus agravios,
viendo el coral de sus labios,
viendo el cielo de sus ojos?
Ellas transforman abrojos
en perfumados rosales,
tristezas en festivos,
y sus bocas purpurinas
son, ¡ay!, máquinas divinas
de mentiras infernales.



· Franceses (Garafía)

Algunas veces se entonan puntos cubanos en forma de cuartetos, sin llegar a constituir décimas, si bien en nuestra experiencia como recolectores no es lo normal.

Conocidas con el nombre de cuartetos, al igual que las de las relaciones, su esquema métrico no siempre se corresponde con la cuarteta clásica, sino que fluctúa entre la copla –mayor frecuencia estadística– y la redondilla –la de menor frecuencia, junto con la cuarteta propiamente dicha–.

Pero no es éste el único caso de influencia cubana en el folklore palmero que da muestras de vitalidad en el momento actual. Se están creando ahora mismo muchos grupos en La Palma dedicados a interpretar rumbas, guajiras, sones..., y entre estos aires quisiéramos hacer mención de la *caringa* y el *manzanillo*, recogidos por nosotros en varias versiones en toda la Isla.

Según nuestros informantes, eran bailes muy alegres que se ejecutaban en Cuba con movimientos algo bruscos y giros del cuerpo.

EL MANZANILLO

El manzanillo
se baila al son,
dando cintura
sin compasión.
Dame la ropa,
que ya me voy
a Manzanillo
a bailar el son.
Dame la mano,
que ya me voy
a Manzanillo
a bailar el son.
En Manzanillo
se baila el son
en zapatito
y en camisón.
Mira, mamá,
cómo está Teté:
le pido leche
y me da café.
El manzanillo
se baila al son
con una botella
y un garrafón.

LA CARINGA

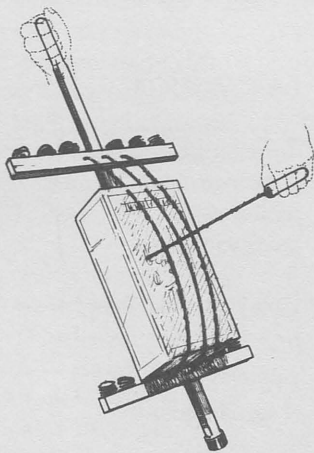
Toma, toma y toma
la caringa,
pa' los viejos
palos y jeringas. } *bis*

Para bailar la caringa
hace falta un buen salón
y parejas que la bailen
al son del acordeón.

La caringa cuando vino,
vino en una yegua baya,
y por eso yo te digo:
caringa, tú no te vayas.



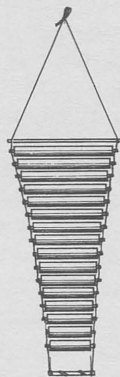
· La marímbola



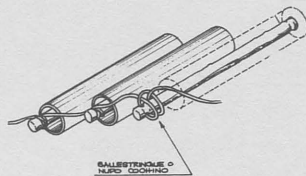
· La sandunga o pachanga



· Don Santiago (Santi)
Santa Cruz de La Palma



· El Charrasco



INSTRUMENTOS TRADICIONALES ESTUDIADOS EN LA PALMA

Está en publicación una serie de artículos realizados conjuntamente por Lothar Siemens y el autor de este trabajo sobre los diferentes tipos de instrumentos que acompañan el folklóre de La Palma.

Ya han aparecido el de los aerófonos, el de los idiófonos y el de los membranófonos, y está en elaboración el de los cordófonos.

En el de aerófonos, aparte de una serie de instrumentos elementales de elaboración infantil –como oboes y clarinetes de hoja, silbatos de pipas o cabezuelas de amapolas–, se estudian las flautas de caña, algo más complejas, y las trompas hechas de caracolas y cuernos.

En el artículo referente a idiófonos quedan estudiados los siguientes grupos, establecidos de acuerdo con la forma de ejecución:

- Entrechocados: Palos o claves, cucharas, castañuelas...
- Golpeados: Triángulos, almireces, cajas de madera. Aparte de la percusión corporal y la utilización de aperos agrícolas en determinados casos.
- Sacudidos: Varas hendidas, maracas, cascabeles o *guisios*, cencerros, esquilas y campanas –las de Tijarafe concretamente–.
- Raspados: La mocha y el palo, la botella de cristal, el charrasco y la carraca.
- Punteados: La marímbola.
- De accionamiento múltiple: La *sandunga* o *pachanga*.

Entre los membranófonos se incluye el estudio de todos los tipos de tambores empleados en la isla de La Palma, así como los diferentes instrumentos de cuerda en el artículo correspondiente a los cordófonos.

A los interesados en este aspecto de la música folklórica les remitimos a la Revista de Musicología, Volúmenes VII, IX y X, aparecidos respectivamente en 1984, 1986 y 1988.

Al margen de estos instrumentos de fabricación popular, se emplean en La Palma, quizá más que en otras Islas, el violín y el acordeón, algunos de cuyos ejecutantes gozaron de renombre en las fiestas locales.

Bandurrias, laúdes, guitarras, tipples... constituyen el grueso de las rondallas y grupos folklóricos de La Palma, como en el resto del Archipiélago. A propósito del timple, destaquemos que hasta no hace mucho se tocaba sólo con cuatro cuerdas, al igual que en Tenerife, dejando la quinta libre, mientras que actualmente se está generalizando la ejecución al modo de la provincia de Las Palmas, con cinco cuerdas, posiblemente por la mayor plenitud de los acordes.



Los llanos de Aridama (Pinar)

F. Leal Tóez (99)

CONCLUSIÓN

No quisiéramos acabar este libro sin realizar un intento de valoración del estado actual del folklore palmero y su futuro.

Rota la vinculación con el ciclo de la vida –hoy se nace y se muere en clínicas y hospitales, la celebración de las bodas ha cambiado radicalmente, etc.–, así como con el ciclo agrícola tradicional –crisis actual del sistema de producción, empleo de maquinaria, métodos nuevos de riego, sistemas de previsión social, así como la desviación de mano de obra hacia el turismo, etc.–, el folklore ha perdido en su mayor parte su carácter funcional; no cumple ya una función de tipo social enraizado en la vida de su gente.

A cambio de ello, ¿qué nos queda?:

1° Creación de grupos folklóricos, de diferentes tipos y con distintos objetivos –de lucimiento, económicos, didácticos, etc.–, grupos a los que cabría exigir un mínimo de honradez y respeto a la tradición.

2° Explotación turística del folklore. El turismo –nueva fuente de riqueza sustitutiva de la agricultura– bastardea el folklore.

3° Explotación audiovisual del folklore. Puede ser válida para su difusión, pero perjudicial en cuanto que empobrece su variedad y limita ciertas manifestaciones en el tiempo y en atención a los gustos de un público no siempre preparado, y por lo mismo, lo impurifica.

4° El estudio, conservación y transmisión de carácter científico. Labor muy interesante y de gran importancia, de la que sólo cabe lamentar su escasísimo alcance social.

5° Recolección, conservación y transmisión didáctica. Tarea realizable por y en distintas asociaciones, y de forma especial en las escuelas, preparando a los alumnos para una mejor y auténtica percepción del verdadero folklore, así como para una mayor profundización en su estudio. Ambas cosas fortalecen la identidad de un pueblo. El folklore es un elemento básico de identidad cultural, y el pueblo palmero, y el canario en general, padece una fuerte crisis de identidad cultural.



TRANSCRIPCIÓN COREOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA PALMA





F. Leal Páez (92)

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LOS BAILADORES DE LA PALMA

La representación se ha realizado considerando que los bailarines son observados desde una posición elevada.

La parte anterior de los bailarines quedará señalada con un apéndice a modo de nariz.

HOMBRE



MUJER

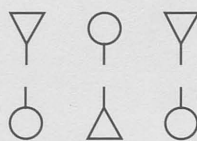


· POSICIONES INICIALES DE LOS BAILADORES

Con el fin de lograr una mayor simplicidad en las representaciones se señalarán con puntos suspensivos la presencia de otros bailarines en igual posición.

EN FILAS ENFRENTADAS:

Se colocan todos los hombres en una fila y las mujeres en otra, de forma que queden las parejas enfrentadas. Esta posición presenta una variante, situándose las parejas de frente, pero terciados en cada fila.



VALSIAO O AGARRAO:

El hombre coge con su mano izquierda la mano derecha de la mujer en el aire. La mano derecha del hombre se coloca en la espalda de la mujer y ésta coloca la *retlanca* al hombre. Hay que recordar que, cuando bailen en esta posición, las manos que se cogen en el aire no se balancean hacia arriba ni hacia abajo.



MOVIMIENTOS SOBRE EL SITIO

Se representan con una pequeña flecha continua todos los movimientos que constan de un solo paso desde la posición en que se encuentran. El primer movimiento queda reflejado con la flecha más próxima al bailaror, si avanzan o retroceden, o la más próxima a la parte anterior de los mismos, si se desplazan lateralmente. Para simplificar la representación gráfica se señalan sobre una persona los mismos movimientos que hacen los demás bailarores.



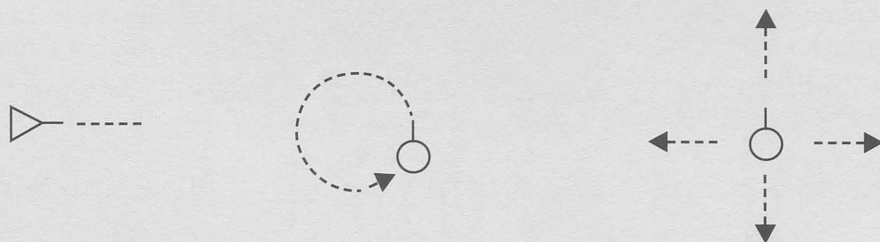
GIROS SOBRE EL SITIO

Se representan con un arco de circunferencia que se puede prolongar desde un giro de 90° hasta un giro completo de 360°, en un sentido u otro del bailaror, sin que se produzca desplazamiento alguno desde la posición en que se encuentra.



DESPLAZAMIENTOS

Se representa con una flecha discontinua cualquier desplazamiento que se realice desde la posición en que se encuentran los bailarores. En general se pueden representar estos tipos de desplazamientos: lineal, en círculos y en cualquier dirección; en este último caso se debería respetar la costumbre, donde la hubiera, de desplazarse alrededor de la sala.



SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN DE PASOS BÁSICOS

A continuación se señalan los distintos gráficos de un pie en diferentes posiciones:

Posición inicial de un desplazamiento.



PLANTA DEL PIE IZQUIERDO



TACÓN DEL PIE IZQUIERDO



PUNTA DEL PIE IZQUIERDO



PLANTA DEL PIE DERECHO



TACÓN DEL PIE DERECHO



PUNTA DEL PIE DERECHO



Estos gráficos representan las distintas posiciones de un pie o parte del mismo, en el momento de ser desplazado de la posición anterior.

PLANTA DEL PIE IZQUIERDO



TACÓN DEL PIE IZQUIERDO



PUNTA DEL PIE IZQUIERDO



PLANTA DEL PIE DERECHO



TACÓN DEL PIE DERECHO



PUNTA DEL PIE DERECHO



Estos gráficos representan las distintas posiciones de un pie o parte del mismo, en la nueva posición que ocupa tras haberse desplazado de la posición anterior.

PLANTA DEL PIE IZQUIERDO



TACÓN DEL PIE IZQUIERDO



PUNTA DEL PIE IZQUIERDO



PLANTA DEL PIE DERECHO



TACÓN DEL PIE DERECHO



PUNTA DEL PIE DERECHO



Estos gráficos representan el golpe dado por un pie o parte del mismo, sin desplazarlo de la posición en que se encuentra.

PLANTA DEL PIE IZQUIERDO



TACÓN DEL PIE IZQUIERDO



PUNTA DEL PIE IZQUIERDO



PLANTA DEL PIE DERECHO



TACÓN DEL PIE DERECHO



PUNTA DEL PIE DERECHO



Estos gráficos representan el pie completo cuando éste se eleva y queda suspendido en el aire.

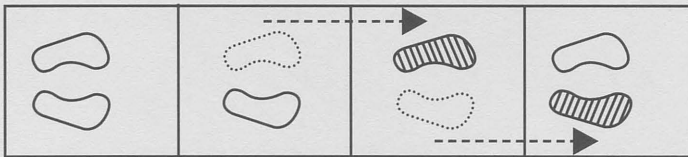
PIE IZQUIERDO AL AIRE



PIE DERECHO AL AIRE



Este gráfico representa un desplazamiento de dos pasos caminados desde la posición inicial.



SIRINOQUE DE LAS TRICIAS

Versión recogida de una filmación realizada por Televisión Española a principios de la década de los 70 en Las Tricias.

· COREOGRAFÍA:

Se colocaban las parejas formando dos filas, una frente a la otra, y quedando los hombres virados de costado hacia la derecha con respecto a su pareja.



Comenzaban a bailar en su sitio dando tres pasos rápidos sobre el sitio. Seguidamente la mujer se adelantaba un paso mientras el hombre se giraba para quedar de frente a ella, y daban otros tres pasos rápidos, volviendo después a su posición inicial.



De esta manera bailaban hasta que el cantador decía: “Váyanse *pasiando*... que las relaciones...”. Entonces las mujeres avanzaban de frente y los hombres lateralmente con el paso inicial, hasta ocupar el lugar que ocupaba su pareja, quedando ahora los hombres virados hacia delante para comenzar las relaciones.



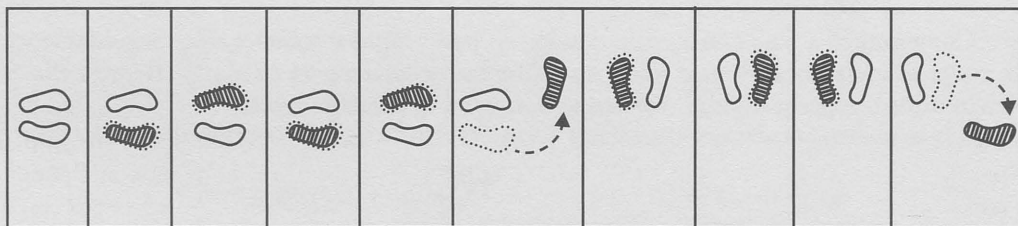
Terminadas las relaciones, se preparaban para bailar El Conde de Cabra.

PASOS BÁSICOS DEL SIRINOQUE DE LAS TRICIAS

PASOS DE LA MUJER:



PASOS DE HOMBRE:



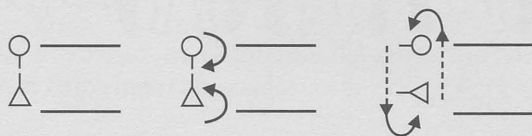
SIRINOQUE DE BARLOVENTO

Versión recogida de una filmación realizada a principios de la década de los años 70 en Barlovento.

· COREOGRAFÍA:

Se colocaban las parejas formando dos filas, una frente a la otra.

Comenzaba cantando el tocador: “Terrero, terrero / pide mi tambor...”. A continuación los bailarores iniciaban un zapateado de cuatro pasos, continuándolo hasta que el tocador decía: “*Pásense los mozos / de acá para allá...*”; entonces los bailarores, con el mismo zapateado, virándose los chicos a su izquierda y las chicas a su derecha, se desplazaban lateralmente hasta ocupar el lugar de su pareja.



En esta nueva posición continuaban el zapateado hasta que el tocador cantaba: “Ay, sigan y sigan...”; en ese momento los bailarores cambiaban el zapateado por otro similar pero de mayor duración, que constaba de seis pasos, terminando con un paso adelantado con el pie izquierdo primero, y el derecho después; las chicas hacían lo mismo pero con el pie contrario.

Así continuaban hasta que el cantador cantaba nuevamente: “*Pásense las damas...*”; entonces todos repetían el primer zapateado, girándose los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda, para desplazarse lateralmente hasta su posición inicial.

Tras unos zapateados se paraban y comenzaban a cantar las relaciones entre las dos primeras parejas de bailarores.

Terminadas las relaciones, comenzaba el baile como al principio junto con el canto del tocador.

Se volvían a cruzar con su pareja, y tras dar algunos pasos, se paraban para cantar las relaciones las dos parejas siguientes. Nuevamente el tocador cantaba: “Ay, sigan y sigan...”, y entonces los bailarores repetían el zapateado inicial. Una vez que el cantador cantaba una copla completa con el estribillo de: “Ay, sigan y sigan...”, los bailarores cambiaban el zapateado e iniciaban otro que constaba de ocho pasos, y luego saltaban, virándose lateralmente, para caer sobre un pie en el medio de la fila, y tras impulsarse con el mismo pie, retrocedían a su posición. Así continuaban con estos pasos hasta que el cantador cantaba: “*Pásense las damas...*”; entonces repetían el primer zapateado, volviendo a su posición inicial y bailando de la misma manera hasta que se acababa el baile.

· SIRINOQUE DE BARLOVENTO

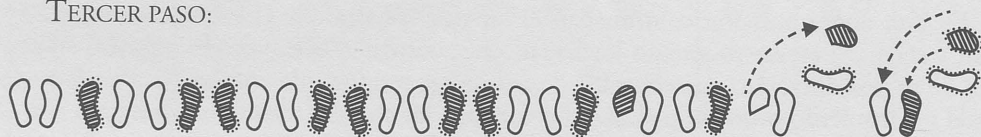
PRIMER PASO:



SEGUNDO PASO:



TERCER PASO:



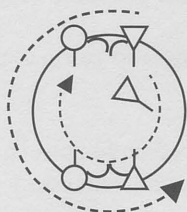
EL CONDE DE CABRA

Versión recogida de una filmación realizada por Televisión Española a principio de la década de los 70 en Las Tricias.

· COREOGRAFÍA:

Una vez terminado el sirinoque, se unían los extremos de ambas filas para formar un círculo. Todos se desplazaban hacia la derecha, excepto un bailaror que pasaba al interior del corro y se desplazaba en sentido contrario. Cuando el corro terminaba de cantar la estrofa, todos cambiaban de sentido, y el bailaror que se encontraba dentro contestaba con otra estrofa. Terminada ésta, cogía de la mano a una mujer y la dejaba en el centro, ocupando el lugar que dejó la misma.

De esta manera se alternaban en el interior del corro los hombres y las mujeres, quedando asimismo en el corro todos alternados.



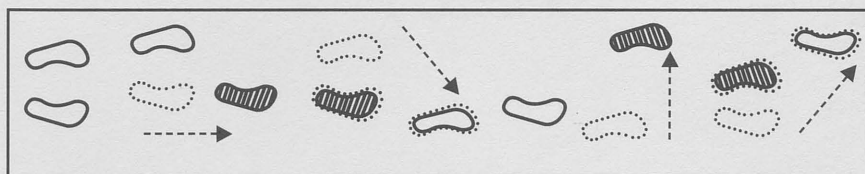
· PASOS BÁSICOS

DESPLAZAMIENTO DEL CONDE DE CABRA:

RITMO TERNARIO

POSICIÓN

INICIAL	1° MOV.	2° MOV.	3° MOV.	4° MOV.
---------	---------	---------	---------	---------



EL HILA HILA

Versión de D. Antonio Rodríguez Perera, de 66 años de edad, natural de El Paso, tal como lo aprendió de su padre.

Recogida por Talio Noda y Alberto Padrón en 1982.

· COREOGRAFÍA:

Se colocaban dos hombres en el salón, uno frente a otro, y entre ambos una mujer. Comenzaban dando un giro por su derecha con seis pasos de Isa.

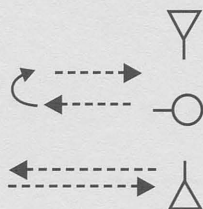
Seguidamente se desplazaban los hombres lateralmente hacia un lado, y regresaban a la posición anterior, alternando un pie delante y otro detrás.

Luego repetían el mismo desplazamiento lateral, pero, al cambiar el pie adelantado, dibujaban un círculo con la punta del pie sobre el suelo mientras lo colocaban por detrás.

Nuevamente se desplazaban a un lado como al principio, pero, al regresar, se giraban y lo hacían avanzando de frente.

Por último se desplazaban retrocediendo con el mismo paso, pero, al regresar avanzando, cambiaban el paso por otro más rápido, saltando y cayendo sobre un mismo pie mientras adelantaban el otro.

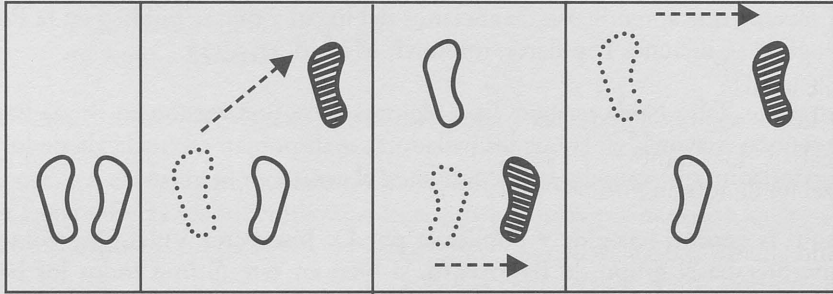
Mientras tanto, la mujer avanzaba por el interior de ambos de un lado para otro, con un andar y unos movimientos muy suaves.



· PASOS BÁSICOS

DESPLAZAMIENTO LATERAL DEL HILA HILA:

Ritmo ternario



EL BAILE DEL TRIGO

Aunque la versión más extendida en la isla es la que interpreta el grupo de Coros y Danzas de Santa Cruz de La Palma, existe otra versión que interpretó en su día el grupo de Barlovento, y que quedó registrada en un programa de televisión titulado “El Pueblo Canta”. Pero de todas las versiones, sin duda la más antigua es la que recogió D. José Pérez Vidal a un grupo de jóvenes que aprendieron de ancianos del lugar, y que se publicó en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, tomo XI, Madrid, en 1955.

Por su parte, Talio Noda recogió, hace algunos años, una versión en Breña Baja de un grupo de señoras mayores, en la que los bailarores se disponían en rueda alrededor del que hacía de mandador, que cantaba las faenas desde el centro de la misma.

He aquí la versión recogida y publicada por D. José Pérez Vidal, que coincide con la que interpretaba el grupo de Barlovento, si bien en este último todos los bailarores realizaban a su vez las faenas y movimientos indicados por el cantador.

· COREOGRAFÍA:

Se colocaban las parejas de frente, formando dos filas. En uno de los extremos de las filas se situaba el director del baile, que marcaba el ritmo con los golpes de un recio *bordón*, y se acompañaba de otras personas que tocaban las castañuelas.

Los bailarores iniciaban el baile balanceándose de derecha a izquierda, mientras repetían la estrofa inicial que cantó el director y sus acompañantes:

Tío Juan Periñal
tiene un arenal;
un grano de trigo
lo quiere sembrar;
lo siembra en la cumbre
lo coge en la mar.

Seguidamente uno de los bailarores, mientras simulaba realizar una faena, iba cantando:

Ansina lo...
Tío Juan Periñal.

Luego continuaba cantando, mientras daba unos golpes con la punta del pie derecho en el suelo:

Ansina ponía
sus pies en la mar.

Y, por último, daba un giro completo, sobre sí mismo, mientras cantaba:

Y *ansina* me enseña
mi amor a danzar.

Nuevamente todos los bailadores se balanceaban y cantaban la estrofa inicial.

Después era el siguiente bailaror o bailadora de una de las filas, quien cantaba la siguiente faena y hacía los movimientos, mientras los otros permanecían quietos, atentos esperando su turno.

Dependiendo de la cantidad de bailadores se podían extender en detalles sobre todas las faenas, o recortar la cantidad de las mismas, saltándose alguna de ellas.

He aquí un ejemplo de las distintas faenas que se podían representar en este baile, según la versión recogida por D. José Pérez Vidal a D^a. Violeta A. Rodríguez Pérez, natural de Breña Baja.

Ansina lo siembra...
Ansina lo labra...
Ansina lo escarda...⁸
Ansina lo siega...
Ansina se carga...
Ansina se enfresca...⁹
Lo bota en la era...
Ansina lo trilla...
Ansina lo avienta...
Ansina lo ajecha...¹¹

Ansina lo emborca⁷
dentro del costal.
Ansina lo tuesta...
Ansina lo muela...
Ansina lo cierna...
Ansina lo amasa...
Ansí lo empelota...¹⁰
Lo moja en el mojo...
Ansí se lo come...

7 Lo emborca: acción de arrancar las malas hierbas que crecen junto al trigo.

8 Se enfresca: acción de hacer el fresco, montones de haces que se forman cuidadosamente junto a la era antes de la trilla.

9 Lo ajecha: acción de cribar el grano en un cedazo de tamaño mediano.

10 Lo emborca: volcar.

11 Lo empelota: acción de apretar con la mano un poco del gofio amasado para hacer un puño.

LA BERLINA

Versión de D^a. Petra Lorenzo, de 64 años de edad, natural de Tazacorte. Tal como ella lo bailaba en la Sociedad de su pueblo.

Recogida por Alberto Padrón y Talio Noda en el año 1980.

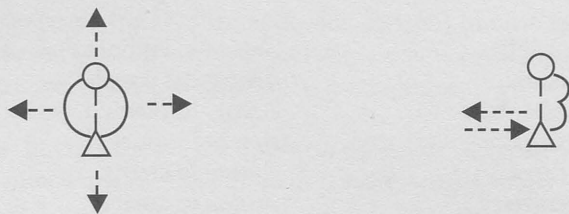
· COREOGRAFÍA:

Comenzaba cada pareja *valsiano* en cualquier dirección de la sala.

Después de bailar cuatro pasos de polca, se desplazaban lateralmente un paso de polca, cogidos de la mano contraria del lado al que se desplazaban, y cruzaban también el pie contrario del lado al que se desplazaban para dar dos toques en el suelo con la punta del mismo.

Luego repetían el mismo movimiento lateral en sentido contrario; los desplazamientos laterales se realizaban, una vez cogidos de manos y otra vez sueltos.

Después volvían a *valsiar* otros cuatro pasos de polca en cualquier dirección, alternando los desplazamientos laterales y el *valsiao* mientras durase la música.



· PASOS BÁSICOS DE POLCA

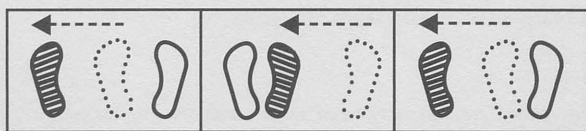
Ritmo binario.

Desplazamientos laterales de polca, siote y berlina.

Posición inicial 1º mov. 2º mov. 3º mov.



4º mov. 5º mov. 6º mov.



LA MAZURCA

Versión de D^a. Petra Lorenzo, de 64 años de edad, natural de Tazacorte. Tal como ella lo bailaba en la Sociedad de su pueblo.

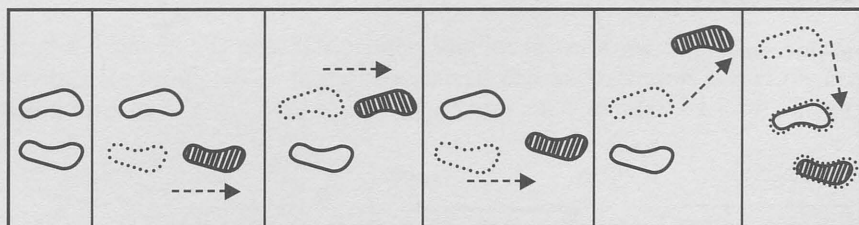
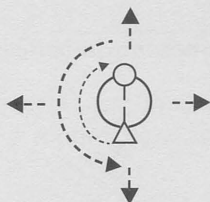
Recogida por Alberto Padrón y Talio Noda en el año 1980.

· COREOGRAFÍA:

El baile consistía en *valsar* en cualquier dirección de la sala.

Se desplazaban avanzando circularmente en el sentido de la izquierda del hombre durante tres pasos; a continuación separaban ligeramente un cuarto paso y terminaban levantando el pie por encima del tobillo del pie contrario; luego retrocedían, repitiendo los mismos movimientos en sentido inverso.

Mientras avanzaban y retrocedían, también se movían libremente por la sala.



EL SIOTE

Versión de D^a. Petra Lorenzo, de 64 años de edad, natural de Tazacorte. Tal como ella lo bailaba en la Sociedad de su pueblo.

Recogida por Alberto Padrón y Talio Noda en el año 1980.

· COREOGRAFÍA:

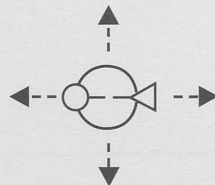
Se colocaban las parejas en posición de *valsar*.

Comenzaba la mujer avanzando con tres pasos caminados por su derecha, mientras el hombre iba girando sobre sí mismo con los mismos pasos en el sentido de su izquierda, para acompañar a la mujer en su desplazamiento.

A continuación se desplazaban hacia la derecha del hombre con dos pasos laterales.

Seguidamente bailaban en cualquier dirección con cuatro pasos de polca.

De esta manera repetían los mismos movimientos hasta que acabase la música.



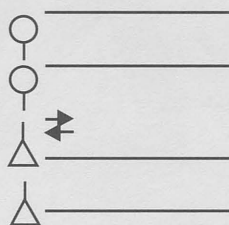
AIRES DE LIMA

Se trata de una versión recogida del grupo Coros y Danzas de Santa Cruz de La Palma, a través de una filmación realizada por Televisión Española a principio de la década de los 70.

· COREOGRAFÍA:

Se colocaban los bailarines en una doble fila de parejas, quedando las impares delante de las pares.

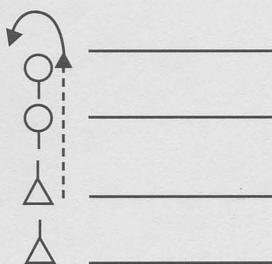
Comenzaban a balancearse lateralmente hacia la derecha e izquierda, girando ligeramente el tronco en el sentido del balanceo.



Cuando el coro repetía la estrofa del solista, avanzaban seis pasos de Isa, iniciados con el pie izquierdo, girando el tronco en el sentido de cada paso y pasando por el lado izquierdo de su pareja.

Seguidamente se giraban por su izquierda y repetían el balanceo inicial, cruzando el pie contrario en el aire, en sentido del paso que se marque; mientras, se cantaba otra estrofa.

Luego avanzaban a la posición primera con los mismos movimientos. De esta manera se alternaban los balanceos en la posición inicial con los balanceos con el pie cruzado, en la posición opuesta.



TRANSCRIPCIONES MUSICALES



A continuación, bajo el epígrafe transcripciones, se ofrecen algunas páginas cuyo principal cometido es servir de herramientas para el trabajo en clase, o como consulta orientativa para el lector.

Las siguientes transcripciones se han realizado pensando más en su posible utilidad y sencillez que siguiendo un criterio musicológico estricto.

En varias ocasiones se omiten las letras correspondientes a las coplas interpretadas por solistas. Se ha intentado, no obstante, transcribir los estribillos que deben ser interpretados por el conjunto, dejando a la libertad de cada intérprete la ejecución de su solo.

Asimismo se incluyen varias transcripciones, referentes básicamente a canciones, romances o melodías del folclore de emigración, recogidas directamente de informantes y no utilizadas tan habitualmente.



MAMOLO CARDOVA 98

SIRINOQUE

SIRINOQUE

voz masculina

tambor

vivo

First system of musical notation, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes with 'x' marks below them.

Second system of musical notation, continuing the melody and accompaniment from the first system.

hombre

Third system of musical notation, labeled "hombre". It begins with a double bar line and repeat signs. The treble staff shows a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) at the end. The bass staff is mostly empty with some rests.

mujer

Fourth system of musical notation, labeled "mujer". It begins with a double bar line and repeat signs. The treble staff shows a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) at the end. The bass staff is mostly empty with some rests.

MADRE QUE LINDA NOCHE



Ma dre que lin da no che cuan tas es tre llas á bre me la ven ta__na



que quie ro ver las Hi ja mía e so no quees tás en fer ma y el ai re de la



no che ba ñar te pue de y al ca lor de la lum bre bus can doa bri go



es ta rás tan do so la quees tás con mi go Hay ma dre mí a tan so lo por ti



sien to per der la vi da Quien pen sar a mo ro sa tus no bles ca nas



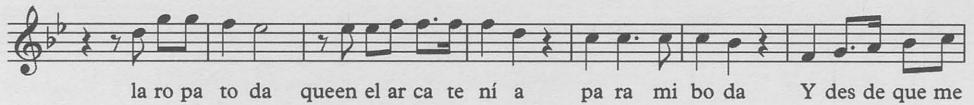
sen ta da al sol con ti go por las ma ña nas Y quie nes has ta tar de



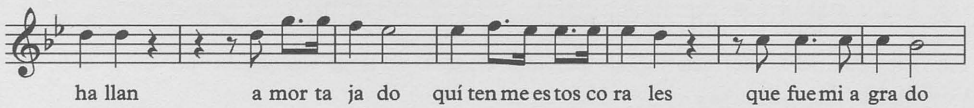
ba jo el cas ta ño y al par que a qui co sien do pa ra el a ño A ños en



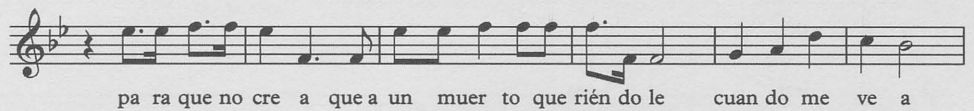
te ros con mi des di cha so lo por com pa ñe ro Vís tan me de mor ta ja



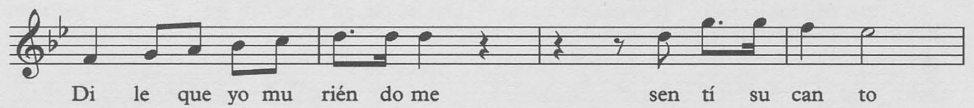
la ro pa to da queen el ar ca te ní a pa ra mi bo da Y des de que me



ha llan a mor ta ja do quí ten me es to s co ra les que fue mi a gra do



pa ra que no cre a que a un muer to que rién do le cuan do me ve a



Di le que yo mu rién do me sen tí su can to



que ni muer ta oír quie ro su ne cio can to



LA HIJA DEL PENAL



La hi ja del pe nal me lla man siemprea mi por que mi pa drees car ce le__ro Ja



más sentíe la mor más nun ca co no__ cí más que la pe na de un pri sio ne__ ro



Más cier to dí a que al ver un pre so no se que co sa pa só por mi



que con los o jos le man déunbe so yen mi ple ga ria le di jea sí yes ta ba



pre so si por que ma tóal trai dor que su herma na elho nor bur la ba y



cuan do su pe yo su ges to de va lor pen sé que rer le con al ma bra va pen sé que



rer le siem pre sin ce ro con un ca rí ño de e ter ni dad Y yo tan cie ga



del pri sio ne ro qui se dar le la li ber tad Mas u na no che al fin



dor mido amipa dre vi y a que llas lla ves pu de qui tar__ le cone llas yo co rri__



La tris. te cel da a brí y un be so san to le dí al li brar le Con mil an gus tias yo le ve



í a por las mu ra llas li bre sal tar Mas no de



ja ba que el alma mí a an sia ra lo ca de su pli car

EL QUINTADO



LA HERMANA CAUTIVA



LA TORRE EN GUARDIA



Di se la torre en guar dia la to rreen guar dia la ven goa des tru ir Pues no te



te mo pues no te te mo nia tí ni a tus sol da dos Pues me voy a que jar_ pues me



voy a que jar_ al gra rey de Bor bón Mi rey mi prin ci pe mi rey mi



prin ci pe me a rro di llo a tus pies Mi ca pi tán_ mi co ro nel_ pe did lo



que que reis Yo quie ro un pa je yo quie ro un pa je La to rre a des tru



ir Pues ve pa je mi o pues ve pa je mi o La to rre a des tru ir



AIRES DE LIMA

AIRES DE LIMA

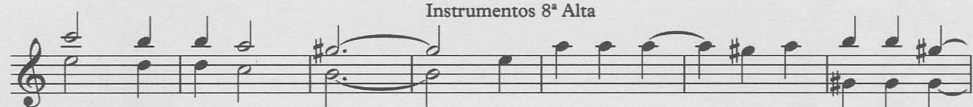


1ª Vez, voz solista



De ti ja ra fe he lle ga do a can tar

Instrumentos 8ª Alta



ai res de Li ma te de sa fi o buen mo zo pa



ra ver si es to sea ni ma De a

ROMANCE DEL TRIGO

Percusión constante

Hombres

Cho Juan Pe ri ñal_ tie neun a re

nal un gra no de tri go lo quie re sem brar lo siem bra en la cum bre lo

1. Mujeres

2. Mujeres

co geen la mar, lo An si na lo siem bra cho Juan Pe ri

Hombres

Todos

ñal an si na lo la bra cho Jua Pe ri ñal an si na po ní a sus pies en la

Mujeres

mar y an si na me en se ña mia mor a dan zar An si na lo

Hombres

Todos

sie ga cho Juan Pe ri ñal an si na lo en fe ja cho Juan Pe ri ñal an si na po

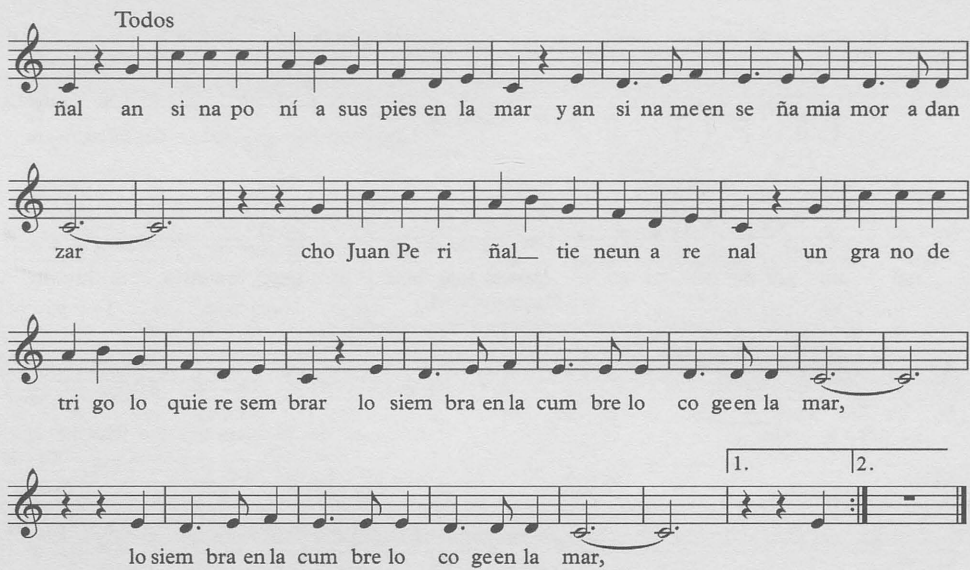
ní a sus pies en la mar y an si na me en se ña mia mor a dan zar

Mujeres

Hombres

An si na lo car ga cho Juan Pe ri ñal lo bo ta en e ra cho Juan Pe ri

Todos



ñal an si na po ní a sus pies en la mar y an si na me en se ña mia mor a dan
zar cho Juan Pe ri ñal_ tie neun a re nal un gra no de
tri go lo quie re sem brar lo siem bra en la cum bre lo co ge en la mar,
lo siem bra en la cum bre lo co ge en la mar, 1. 2.

(Repite con diferentes letras)

EL GORGOJITO

gor go ji to gor go ji to es un bai le muy bo
ni to es un bai le muy bo ni to pa quien lo se pa bai
lar se bai la de atrás a lan tre y de alan tre pa ra
atrás se da la vuel ta alre dor y luego se jun ta rán

The musical score for 'El Gorgojito' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The lyrics are: 'gor go ji to gor go ji to es un bai le muy bo ni to es un bai le muy bo ni to pa quien lo se pa bai lar se bai la de atrás a lan tre y de alan tre pa ra atrás se da la vuel ta alre dor y luego se jun ta rán'. The melody is simple and repetitive, with a clear 3-beat structure per measure.

EL AGUINALDO

Lin das cla ve lli nas tie nees te ver gel. Su pa drey su ma dre da rán cuen ta de él. Lin
das cla ve lli nas blan cas y en car na das. Su pa dre y su ma dre las tie ne guar da das.

The musical score for 'El Aguinaldo' is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two staves of music. The lyrics are: 'Lin das cla ve lli nas tie nees te ver gel. Su pa drey su ma dre da rán cuen ta de él. Lin das cla ve lli nas blan cas y en car na das. Su pa dre y su ma dre las tie ne guar da das'. The melody is a simple, rhythmic line with a clear 6-beat structure per measure.

BAILE DE LOS ENANOS

The musical score for "Baile de los Enanos" is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes, followed by a repeat sign. The second staff continues with similar eighth-note patterns and includes a half note. The third staff introduces a key signature change to one flat (B-flat) and features a melodic line with a slur over a group of notes. The fourth staff continues this melodic line with a slur and ends with a sharp sign. The fifth staff concludes the piece with a simple eighth-note melody and a double bar line.

BAILE DE PASTORES



TOQUE DE PASTORES SAN ANDRÉS Y SAUCES



Variación



Variación



TOQUE DE PASTORES SAN PEDRO LAS BREÑAS





MANDO CARDONA 94

ARRORRÓ

FOLÍAS

La7

Rem

The first system consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures of whole rests. The bottom staff is an instrumental line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.

Instrumentos

La7

FaM

Voz femenina

Pa ra can tar la fo

The second system consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures: a whole rest, a whole rest, a quarter note G4, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The bottom staff is an instrumental line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures of eighth and sixteenth notes.

Do7

FaM

lí a

se ne ce si ta te ne er _____ se ne ce

The third system consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff is an instrumental line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures of eighth and sixteenth notes.

Do7

FaM

SibM

si ta _____

se ne ce si ta te

The fourth system consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff is an instrumental line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It contains four measures of eighth and sixteenth notes.

La7 ReM

ner o í do pe choy gar gan ta... y sa ber las com pren

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4 (labeled La7) and a quarter rest, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5 (labeled ReM). It concludes with a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The bottom staff is a piano accompaniment line with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests.

La7 Rem Do7 FaM

der

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line (top staff) has a half note G4 (labeled La7), a whole rest (labeled Rem), another whole rest (labeled Do7), and a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5 (labeled FaM). The piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in the right hand.

Do7 FaM Do7

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line (top staff) features a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5 (labeled Do7), followed by a quarter note G4 (labeled FaM), a quarter rest (labeled Do7), and a whole rest. The piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth-note patterns.

FaM SibM La7 ReM

Pa ra can tar la fo lí a... se ne ce si ta te ne er...

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line (top staff) has a quarter rest (labeled FaM), a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5 (labeled SibM), a half note G4 (labeled La7), a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5 (labeled ReM), and a whole note G4. The piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth-note patterns.

La7

Musical notation for the first system, including a treble clef staff with a whole rest and a piano accompaniment staff with a complex rhythmic pattern.

Rem Do7 FaM Do7

Voz Masculina

Fo lí as las de mi tie rra _____ a rro rró de mi sent

Musical notation for the second system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment staff.

FaM Do7

tir _____ Ay a rro rró _____

Musical notation for the third system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment staff.

FaM SibM La7

a rro rró de mi dor mir _____ sin o ir las nue va

Musical notation for the fourth system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment staff.

ReM La7

men te _____ no me qui sie ra mo rit _____

ISAS

The musical score for "ISAS" is presented in a single system with seven staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff is labeled "Instrumental" and begins with a D chord. The second and third staves continue the instrumental melody, with the second staff marked "1. D" and the third marked "2. D". The fourth staff features a first ending marked "1. D" and a second ending marked "2. D". The fifth staff is labeled "voz" (voice) and includes an A7 chord. The sixth and seventh staves continue the instrumental accompaniment, with the seventh staff marked with a D chord.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes in a sequence: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6. Chords Dm and D are indicated above the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7. A chord A7 is indicated above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8. Chords Dm and D are indicated above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9. A chord D is indicated above the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10. Chords Dm, A7, and instrumental are indicated above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11. Chords Dm and A7 are indicated above the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes: D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12. Chords coro and D are indicated above the staff. The lyrics "La Vir gen de las" are written below the staff.

Nie ves la más bo ni ta la más mo re na

la que tien de su man to des de la cum bre

has ta laa re na has ta laa re na

ni ña has ta laa re na has ta laa re na

la Vir gen de las Nie ves la más bo

ni ta la más mo re na

HABANERA

En la ba hí a de fe li un va por e le va sus
an clas el va por le o ón el sol se po ní a la no che ce
rra ba el bu que por ta ba las o las del mar
y con un mal tiem po sa le_a que va por de jan do la
cos ta de jan do la cos ta de la po bla ción y por al tas
ma res su fre_aquel va por un te rri ble cho que un te rri ble
cho que con o tro va por el ma qui nis ta tris te_a fli
gi do con un pa ñue lo pi dien do auxi lio
ma dre mía del car men de nos sal va ción a los tri pu
lan tes a los tri pu lan tes del va por le ón

PUNTOS

Musical notation for 'PUNTOS' in 6/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with dotted rhythms and sustained notes.

RUMBA

Musical notation for 'RUMBA' in 4/4 time. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a rest followed by a melodic phrase. The second staff contains two first endings (1. and 2.) for a repeated section. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development of the piece.

EL MANZANILLO

Dan do sin du da sin com pa sión El Manza ni llo se bai la son
dan do cin tu ra sin com pa sión da me la ro pa que ya me voy
a Manza ni llo bai lar el son El Man za ni llo se bai la son

LA CARINGA

To ma_y to ma_y to ma_la ca rin ga ahí vie ne_el vie jo la ca rin ga
to ma:y to ma_y to ma la ca rin ga ahí vie ne_el
viejo la carin ga

POPULAR CUBANA

De cu ba pa la ha ba na vi ba jar u na ve gue ra y en
6
tiem pos de pri ma ve ra más be lla que una ma ña na

POPULAR CUBANA

Ma mi ta yo quie ro ir y a lao ri lla de un a rro yo por que me sien to cri
o llo hay quea gua tar cris ta li na tam bien que ro que me a mes
to da la vi da_ Ma mi ta yo quie ro ir esta noche al ma ti
ne_ quie ro com prar un cor se_ za pa ti tos de a cen
te_ tra ji to de me dio pa so con so bre la zo

SIOTE

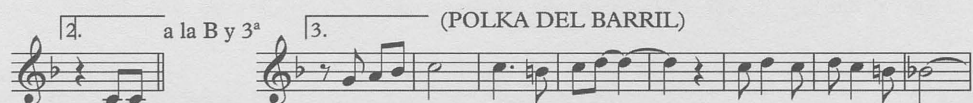
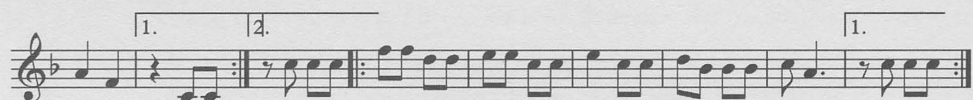
Yu nay u na dos_ dos y u na tres_ a rri ba la ca fe te ra por la pi

te ra to ma el ca fé pero hay sí sí que el a mor de u na mu

jer son las ca de nas que no se pue den rom per

CABALLOS FUFOS

A (LA PALOMITA)



CABALLOS FUSCOS



BIBLIOGRAFÍA

Abreu Galindo, Juan (de): *Historia de la conquista de las siete Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1977.

Alonso, Elfidio: *Folklore Canario, Las Palmas de Gran Canaria*, Edirca, 1985, p. 224.

Alonso, Elfidio: *El canario, baile del Siglo XVI*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1985.

Alonso, María Rosa: “Las canciones populares canarias”, en *Museo Canario*, 16, Las Palmas de Gran Canaria, 1945, pp. 55-56.

“Las danzas y canciones populares canarias”, en *Museo Canario*, 25-26, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 77-92.

Álvarez Delgado, Juan: “Las canciones populares canarias”, en *Tagoro*, tomo I, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1944, pp.113-126.

Álvarez, Rosario; Siemens, Lothar: “The Lithophonic Use Of Large Natural Rocks In The Prehistoric Canary Islands”, en *The Archaeology Of Early Music Cultures*, 1986, Bonn, pp. 1-10.

Bethencourt Alfonso, Juan: *Los cantos y danzas regionales*, Santa Cruz de Tenerife, Biblioteca Canaria, Hespérides, 1941.

Cabrera, Benito: *El folklore de Lanzarote*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, La Biblioteca Canaria-El Folklore Musical Canario, 1990, p. 100.

Casas Alonso, Carmen (de las): “Tipismos canarios”, en *Tradiciones populares*, tomo II, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1943, pp. 35-42.

Cobiella Cuevas, Luis: “La música popular en la isla de La Palma”, en *Revista de Historia*, 80, San Cristóbal de La Laguna, 1947, pp. 454-484.

Crosa, Diego: *Folías, coplas*, Santa Cruz de Tenerife, La Prensa, 1932.

Diego Cuscoy, Luis: “Folklore infantil”, en *Tradiciones populares*, tomo II, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1943.

Fernández Castillo, Felipe Santiago: *Caleidoscopio de coplas palmeras*, San Cristóbal de La Laguna, Cabildo insular de La Palma, CCPC, 1993.

Fructuoso, Gaspar: *Las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1964.

González de Ossuna, Luis: “Cinco romances canarios”, en *Tradiciones populares*, tomo I, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1943, pp.15-32.

González Ortega, Manuel: “El sorondongo: una versión canaria de la jeringonza”, en *Revista de Musicología*, 1, vol. XV, 1992, pp. 9-46.

Jiménez Sánchez, Sebastián: “Danzas y canciones de la Isla del Hierro”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, 1947, pp. 302-315.

Lefranc, Amaro: “El problema del baile llamado canario”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de mayo de 1954.

“Las endechas aborígenes de Canarias, el tempo canario y el tempo di canario”, en *Revista de Historia*, 101-104, San Cristóbal de La Laguna, 1953, pp. 33-69.

Lo guanche en la música popular canaria, en *Revista de Historia*, 35, tomo VI, San Cristóbal de La Laguna, 1942.

López Rodríguez, Amada Elsa: “Símbolo y realidad en la canción de cuna”, en *Revista Internacional de Sociología*, 51, tomo LXII, Madrid, 1984, pp. 626-635.

Lorenzo Perera, Manuel: *El folklore musical de El Hierro*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de El Hierro, CCPC, 1989, p. 49.

Las fiestas de El Amparo, San Cristóbal de La Laguna, Colectivo Cultural Valle de Taoro, 1989, p. 257.

Matar la culebra: una tradición canaria de origen afro-cubano, San Cristóbal de La Laguna, Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1997, p. 213.

Lorenzo Cáceres, Andrés (de): “Villancico a la manera antigua”, en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de enero de 1935.

Martín Teixé, José Luis; López Isla, Mario Luis: *La leyenda de Cuquillo. El poeta isleño de Mazo y Cabaiguán*. San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de la Villa de Mazo, Cabildo de La Palma, CCPC, 1994, p. 269.

Naborí, Indio; Valiente, Ángel: *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Cabildo de La Palma, CCPC, 1997, p. 94.

Navarro, Domingo: *Memorias de un noventón*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1998.

Noda Gómez, Talio: *Décimas de Severo*, San Cristóbal de La Laguna , Ayuntamiento de la Villa de Garafía, CCPC, 1992), p.173.

Noda, Talio; Siemens, Lothar: “Los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma”, en *Revista de Musicología*, 1, Vol. VII, Madrid, 1984, pp. 171-189.

“Los idiófonos tradicionales en la isla de La Palma”, en *Revista de Musicología*, 1, Vol. IX, Madrid, 1986, pp. 169-204.

“Los membranófonos tradicionales en la isla de La Palma”, en *Revista de Musicología*, 3, Vol. X, Madrid, 1987, pp. 949-961.

Nuez Caballero, Sebastián (de la): “Instrumentos musicales populares en las Islas Canarias”, en *Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos*, La Habana, 1956, pp. 1145-1162.

Pérez Vidal, José: *Endechas populares en trístofos monorrimos*, siglos XV y XVI, San Cristóbal de La Laguna, 1952.

“De folklore canario: romances con estribillo y bailes romancescos”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4, Madrid, 1948, pp. 197-241.

“El estribillo en el romancero tradicional canario: el responder, elemento uniforme e inseparable de los romances”, en *Museo Canario*, 31-32, Las Palmas de Gran Canaria, 1949, pp. 1-58.

“Cantos de llamado”, en *Revista de Historia*, tomo X, San Cristóbal de La Laguna, 1944, pp. 248-253.

“El baile del trigo”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 11, Madrid, 1955, pp.145-154.

“Folklore infantil canario, cantos y juegos de la plaza”, en *Museo Canario*, 75-76, tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, Homenaje a Simón Benítez Padilla, 1960.

El Arroró, Las Palmas de Gran Canaria, Colección Guagua, 1983, p. 48.

Los estudios del folklore canario (1880-1980), Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, Ministerio de Cultura, ICEF, 1982, p. 222.

Folklore infantil canario, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, ICEF, 1986, p. 499.

El romancero en la isla de La Palma, Cabildo Insular de La Palma, 1987, p. 429.

Siemens Hernández, Lothar: “Instrumentos de sonido entre los habitantes prehispánicos de las Islas Canarias”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, Madrid, 1969, pp. 355-356.

“Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía”, en *Homenaje a don Agustín Millares Carló*, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Madrid, 1975, pp. 281-310.

“Algunos datos sobre la música de moriscos en Canarias”, en *Homenaje a Elías Serra Ráfols*, San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 1973), pp. 381-389.

“Noticias sobre bailes de brujas en Canarias durante el siglo XVII: supervivencias actuales”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16, Madrid, 1970, pp. 39-63.

“La folía histórica y la folía popular canaria”, en *Museo Canario*, 26, Las Palmas de Gran Canaria, 1965, pp. 19-46.

“La música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época aborígen hasta nuestros días”, en *Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp. 81.

“Nuevas versiones y datos relacionados con la canción de las brujas en Canarias”, en *Serta Gratulatoria In Honorem Juan Régulo*, tomo IV, Universidad de La Laguna, 1990, pp. 251-254.

“Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, en *La décima popular en la tradición hispánica: actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, 17-22 de diciembre de 1992, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 361-367.

“A propósito del baile del pámpano roto, danza fálica de Gran Canaria, en *Revista Internacional de Sociología*, 5, tomo LXII, Madrid, 1984, pp. 707-711.

“Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692)”, en *Revista de Musicología*, 2, vol. X. 1987, p. 547-558 (Simposio Internacional “La Música para teatro en España”, Cuenca, 30 octubre - 2 noviembre de 1986).

“La celebración navideña en los medios rurales de Gran Canaria: música y textos de la llamada representación de los pastores”, en *50 Aniversario, Instituto de Estudios Canarios (1932-1982)*, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios y Cabildo de Tenerife, 1982, pp. 585--613.

“Las escenas musicales descritas en *Le Canarien* (versión conservada en la Biblioteca municipal de Rouen” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 23, Madrid, 1077, pp. 639-657.

Talavera, Diego: *Canarias. Folklore y canción*, Madrid, Biblioteca Popular Canaria, 1978, p. 96.

Trapero, Maximiliano: *Romancero de la isla de El Hierro*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Cabildo de El Hierro, 1985, p. 214 y láminas. Incluye un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández.

Romancero de Fuerteventura, Caja de Ahorros de Canarias, 1991, p. 367 y láminas. Incluye estudio de la música de Lothar Siemens Hernández.

Romancero de la Isla de La Gomera, Madrid, Cabildo de La Gomera, 1987, p. 410 y láminas. Incluye estudio de la música de Lothar Siemens Hernández.

Romancero de Gran Canaria, zona del sureste, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982, p. 445. Incluye estudio de la música de Lothar Siemens Hernández.

Romancero de Gran Canaria, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, p. 654. Incluye estudio de la música de Lothar Siemens Hernández.

“Las danzas romancescas y el Baile del Tambor de La Gomera”, en *Revista de Musicología*, 1, vol. IX, 1986, pp. 205-250.

“A la caza de romances raros en la tradición canaria”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 32, Madrid, 1986, pp. 485-523.

Varios: *Juegos y juguetes de nuestros mayores. Taller del colegio público Cuermeja y Aula de Etnografía de La Aldea*, Arucas, 1996, p. 113.

Toques antiguos y festivos de Canarias (I), Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna, Gobierno de Canarias-Socaem, CCPC, Universidad de La Laguna. p. 35.

Toques antiguos y festivos de Canarias (II), Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna. Gobierno de Canarias-Socaem, Cabildo de Tenerife, Universidad de La Laguna, CCPC, p. 74.

José María Gil: *poemas, sorondongos y narraciones, documental folklórico de las Islas Canarias*, Mancomunidad Provincial Interinsular de Las Palmas de Gran Canaria, Ministerio de Cultura, ICEF, p. 90.

Aportación al folklore tradicional de Fuerteventura. Puerto del Rosario (1795-1995), Bicentenario del Ayuntamiento de Puerto del Rosario, 1994, p. 198.

LISTADO DE CANCIONES

1. **Endechas a la muerte de Guillén Peraza.** Elsa García.
2. **Sirinoque.** Doña Demetria Rodríguez (Tijarafe).
3. **Sirinoque.** Don Guzmán Rodríguez (Tijarafe).
4. **Llamado de morenas.** Doña Leoncia Díaz (Tijarafe).
5. **Romance. Fierabrás y Oliveros.** Don Antonio Acosta (La Laguna. Los Llanos de Aridane).
6. **Romance. El Quintado.** Doña Leoncia Díaz (Tijarafe).
7. **Romance. El conde Flores.** Doña Marina Castro (Tijarafe).
8. **Romance. Las señas del esposo.** Doña Teresa Noda (Tazacorte).
9. **Romance nuevo. La pobre Adela.** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
10. **Romance nuevo. “Llaman a la puerta...”.** Doña Carmen Rodríguez (Fuencaliente).
11. **Aires de Lima.** Sección Femenina de Santa Cruz de La Palma.
12. **Baile (o Romance) del Trigo.** Sección Femenina de Santa Cruz de La Palma.
13. **Arrorrós.** Doña Marina Castro (Tijarafe).
14. **Cantos infantiles. El cuartillo de agua.** Doña Luisi Acosta y don Talio Noda (Tazacorte).
15. **Cantos infantiles. ¿Quién ha sido esa señora?.** Doña Leoncia Díaz y su hija Isabelia (Tijarafe).
16. **Cantos infantiles. Pantana pelada.** Don Talio Noda (Tazacorte).
17. **Cantos infantiles. La torre en guardia.** Doña Leoncia Díaz (Tijarafe).
18. **Relaciones.** Grupo Folklórico de Las Tricias (Garafía).
19. **Loas. Loa a la Cruz.** Doña Marina Castro (Tijarafe).
20. **Loa.** Doña Carmen Rodríguez (Fuencaliente).

21. **Loa. Loa a la Cruz.** Don Guzmán Rodríguez (Tijarafe).
22. **Aguinaldo.** Caruca (Mazo).
23. **Baile de Pastores** (Tijarafe).
24. **Baile de Pastores** (Tijarafe).
25. **Baile de Pastores** (Tijarafe).
26. **Baile de Pastores** (San Pedro/Mazo).
27. **Baile de Pastores** (San Pedro/Mazo).
28. **Baile de Pastores** (San Pedro/Mazo).
29. **Baile de Pastores** (San Pedro/Mazo).
30. **Toque de Pastores.** San Andrés y Sauces.
31. **Folías.** Don Juan Miguel Martín y don José Sánchez (Tazacorte).
32. **Malagueñas.** Don Juan Miguel Martín y don José Sánchez (Tazacorte).
33. **Isas.** Don Juan Miguel Martín y don José Sánchez (Tazacorte).
34. **Berlina.** Doña Petra María Lorenzo (Tazacorte).
35. **Mazurca.** Doña Antonia “Viña” (Tazacorte).
36. **Habanera. “Rosario”.** Doña Antonia “Viña” (Tazacorte).
37. **Habanera. “Fúlgida luna”.** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
38. **Habanera. “A la orilla de un palmar”.** Doña Antonia “Viña” (Tazacorte).
39. **Siote.** Doña Petra María Lorenzo (Tazacorte).
40. **Romance infantil.** “La cinta de oro”. Doña Leoncia Díaz (Tijarafe).
41. **El manzanillo.** Marido de Caruca (Mazo).
42. **Puntos.** Severiano Martín Cruz “Severo” (Garafía).

43. **Romance. “El rey Alfonso y su esposa”.** Amparo Gómez (Tazacorte).
44. **Isa.** Doña Antonia Rodríguez (Tazacorte).
45. **Siote.** Leoncia Díaz Brito (Tazacorte).
46. **Canción antirrepublicana. Y el alma de los niños.** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
47. **Canción cubana. Mamita, yo quiero ir.** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
48. **Sirinoque.** Las Tricias (Garafía).
49. **Sirinoque** (Tijarafe).
50. **La Caringa** (Fuencaliente).
51. **Canción cubana. De Cuba para la “Bana”.** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
52. **Punto.** Doña Carmen Rodríguez Curbelo (Fuencaliente).
53. **Cho Juan Periñal (o Perenal).** Doña Amparo Gómez (Tazacorte).
54. **Canto de molienda. Muele molinito** (Puntagorda).
55. **Canto de molienda. La molinera.** Doña Antonia Martín Cabrera (Puntagorda).
56. **Canto a la Cruz.** Don José Sánchez Lorenzo “Pepe Sítere”. Fiesta de mayo (Tazacorte).
57. **El día de San Martín.** Don José Sánchez Lorenzo “Pepe Sítere” (Tazacorte).
58. **Campanas de Tijarafe.**
59. **Baile de Pastores** (San Pedro/Mazo).

Archivo personal de Talio Noda

ÍNDICE

- PRÓLOGO	9
- INTRODUCCIÓN	11
- CANTOS MÁS ANTIGUOS	13
- SIRINOQUE	15
- DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XVIII	19
- CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LAS COSECHAS	22
- CANTOS DE TRABAJO	22
- ROMANCES	25
- RELACIONES	38
- AIRES DE LIMA	39
- BAILE (O ROMANCE) DEL TRIGO O CHO JUAN PERIÑAL (O PERENAL)	40
- “JILA, JILA”, ESCARMENTADO, SANTO DOMINGO O BAILE DE CASTAÑUELAS ...	42
- CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LA VIDA	44
- ARRORÓ	44
- CANTOS INFANTILES	47
· EL GORGOJITO	51
- RELACIONES	57
- RITOS DE SANACIÓN	60
- CANTOS DE TIPO RELIGIOSO	61
· LOAS	61
· CICLO NAVIDEÑO	63
· DIVINOS	63
· AGUINALDOS	64
· BAILE DE PASTORES Y OTRAS CELEBRACIONES NAVIDEÑAS	64
- FIESTAS PATRONALES	66
- INCORPORACIONES FOLKLÓRICAS DEL SIGLO XVIII	71
- FOLÍAS	74
- MALAGUEÑAS	75
- ISAS	76

- SIGLOS XIX Y XX	79
- POLCA	81
- BERLINA	82
- MAZURCA	82
- HABANERA	83
- SIOTE	85
- PUNTOS CUBANOS, DÉCIMAS Y CUARTETAS	85
- INSTRUMENTOS TRADICIONALES ESTUDIADOS EN LA PALMA	91
- CONCLUSIÓN	93
- TRANSCRIPCIÓN COREOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA PALMA	95
- TRANSCRIPCIONES MUSICALES	115
- BIBLIOGRAFÍA	151
- LISTADO DE CANCIONES	157



ULPGC.Biblioteca Universitaria



1110827

BIG 784.4 (649.3) NOD mus



Contenido del CD:

1. Endechas
2. Sirinoque
3. Sirinoque
4. Llamado de morenas
5. Romance
6. Romance
7. Romance
8. Romance
9. Romance nuevo
10. Romance nuevo
11. Aires de Lima
12. Baile (o Romance) del Trigo
13. Arrorrós
14. Cantos infantiles
15. Cantos infantiles
16. Cantos infantiles
17. Cantos infantiles
18. Relaciones
19. Loa
20. Loa
21. Loa
22. Aguinaldo
23. Baile de Pastores
24. Baile de Pastores
25. Baile de Pastores
26. Baile de Pastores
27. Baile de Pastores
28. Baile de Pastores
29. Baile de Pastores
30. Toque de Pastores
31. Folías
32. Malagueñas
33. Isas
34. Berlina
35. Mazurca
36. Habanera
37. Habanera
38. Habanera
39. Siote
40. Romance infantil
41. El manzanillo
42. Puntos
43. Romance
44. Isa
45. Siote
46. Canción antirrepublicana
47. Canción cubana
48. Sirinoque
49. Sirinoque
50. La Caringa
51. Canción cubana
52. Punto
53. Cho Juan Periañal
54. Canto de molienda
55. Canto de molienda
56. Canto a la Cruz
57. El día de San Martín
58. Campanas
59. Baile de Pastores

La Palma atesora algunas de las joyas musicales más bellas y relevantes del folklore del archipiélago. Ejemplos como el ancestral Sirinoque, íntimamente ligado al pasado indígena de la isla, los magníficos Aires de Lima, los numerosos cantos de pastores o los emigrados ritmos cubanos, pueden ser, junto con otros muchos géneros, una buena muestra de la riqueza etnomusical de la isla bonita.

Para acercarnos a este rico patrimonio intangible, contamos con la participación del investigador palmero Talio Noda Gómez, principal especialista de estos géneros musicales vernáculos, que durante varias décadas ha recorrido cada rincón de La Palma, recogiendo, recopilando y analizando los testimonios de cientos de informantes, para ofrecernos una mirada nítida de la música tradicional que se interpretaba, e interpreta, en la isla de La Palma.

25 géneros musicales analizados.

26 partituras.

9 coreografías de bailes tradiciones.

59 audios con canciones, toques y romances palmeros.




Le Canarien
Gestión Integral de la Cultura y el Patrimonio Histórico **CABILDO DE LA PALMA**



Ayuntamiento de Puntallana
Concejalía de Cultura



Ayuntamiento de El Paso
Concejalía de Cultura



Ayuntamiento de Puntagorda



Ayuntamiento de Tazacorte



Ayuntamiento de Mazo



Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma

