

1000

JULIÁN RIBERA

DE MÚSICA Y MÉTRICA GALLEGAS

Del HOMENAJE A MENÉNDEZ PIDAL.  
Tomo III. — 1925

MADRID

IMPRENTA DE LA LIBRERÍA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.)  
Calle de Quintana, núm. 31.

1925

1)

## DE MÚSICA Y MÉTRICA GALLEGAS

El pueblo español ha mantenido con mucha constancia y mucho afecto su música popular: cada región se ha encariñado con ciertos temas musicales, en los que se ha querido simbolizar su carácter; pero ese cariño y esa afección no han estimulado la curiosidad hasta el punto de mover a los eruditos a estudiar con ahinco el pasado de la música española. El Sr. Mitjana ha podido decir con razón: «El origen y desarrollo de la música española permanecen aún ignorados.» Y si el estudio histórico de la música española no ha atraído a los investigadores españoles, menos les habrá movido el de la historia ajena. En tales asuntos nos hemos atendido casi exclusivamente a lo que nos han dicho los extraños; es decir, nos hemos fiado de historiadores extranjeros, los cuales, al ver que los españoles han descuidado estas materias, no sólo han prescindido del estudio histórico de la música española, sino que han creído que ésta ha debido tener escasísima importancia o que no ha sido más que un apagado reflejo de las extranjeras.

Mas desde el momento en que la música de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio ha sido revelada y ha aparecido esa espléndida colección de música popular y no popular, de que ninguna nación de Europa en aquellos tiempos puede envanecerse, nueva luz ha brillado en la oscuridad de los orígenes de nuestra música y los horizontes históricos se han ensanchado inmensamente. Ese monumento de Alfonso el Sabio ha puesto de manifiesto la riqueza de producción musical en la España de la Edad Media, que trascendió al resto de Europa: la música de trovadores, troveros y minnesinger es, en su mayor parte, española.

Pero si es interesante saber la difusión que en otro tiempo obtuvo en países extraños la antigua música española, no menos nos interesa a los españoles estudiar la influencia que ella ha ejercido en nuestra propia música popular.

Por tal causa, después de haber trabajado en descifrar los manuscritos de la música de trovadores, troveros y minnesinger, deseo dedicar mi esfuerzo al estudio de esa materia de interés propio nacional. Me propongo ahora hacer un ensayo de investigación histórica (de las muchas que se pueden ya iniciar al presente acerca de nuestro folklore) de la música

popular gallega, la cual quizá nos pueda dar explicación de los orígenes de la métrica antigua galaicoportuguesa, punto interesantísimo en la historia de la lírica española y europea.

Dos principales elementos integran la forma artística de las canciones: música y letra, o sea melodía y verso. Cada uno de ellos exige una habilidad peculiar para su composición; y las dos habilidades no suelen reunirse en la misma persona, y cuando, por feliz coincidencia, se reúnen alguna vez, es rarísimo que alcancen igual grado de perfección: el compositor de las canciones, o es músico exclusivamente o es poeta, o si es las dos cosas a la vez, suele preponderar en él una de ambas facultades, por lo cual no siempre se cuidan con igual pulcritud y atención los dos elementos.

Mas para que la obra total forme un conjunto orgánico y artístico, es menester que ambos elementos se adapten uno al otro de tal manera, que a una forma poética dada corresponda otra forma similar melódica; una falta de adecuación entre las dos determina imperfección técnica.

Este hecho individual tiene su correspondiente fenómeno colectivo. Los períodos de inspiración o de creación musical en una nación, no siempre van a la par con los de inspiración poética: unas veces, en un país, florece la música en más alto grado que la poesía; otras, lo inverso. En el primer caso, los músicos que no son poetas suelen aplicar la música propia a versos que otros han compuesto; en el segundo, los poetas que no son músicos aplican sus versos a música ajena o preexistente. Por tal motivo ocurre el que a letra o verso tradicional se vayan aplicando nuevas formas melódicas, o que a melodías tradicionales se vayan adaptando nuevas formas poéticas. Por tanto, en aquellas épocas o lugares en que los períodos de florecimiento del arte de la composición musical sean más raros que los de la producción poética, las formas poéticas han de ir evolucionando más rápidamente que las formas musicales y se conservan más tiempo las formas arcaicas de la música; a la inversa, cuando se paraliza la producción de nuevas formas poéticas y avanza la de las melódicas, perduran las formas arcaicas de la poesía y evolucionan más rápidamente las de la música. Y es fácil que, por efecto de la marcha irregular, se produzca el desconcierto entre ambas formas.

Es fenómeno visible y palpable en las canciones populares de todos los países del mundo. Los folkloristas que tratan de estudiar la estructura actual de las canciones populares se encuentran con ese hecho desconcertante: el de que una misma forma métrica del verso no corresponda con otra similar forma melódica. Pongamos un ejemplo de las canciones populares españolas.

La estructura musical de la mayoría de los cantos de jota aragonesa está constituido por dos frases melódicas que se repiten, formando en junto

seis o siete períodos melódicos. A esos seis o siete períodos musicales se ha querido acoplar la forma poética hoy más en uso: la cuarteta. ¿Cómo se pueden acoplar las seis frases melódicas de la música con las cuatro frases métricas del verso? Pues se recurre a un expediente algo infantil: se comienza a cantar por el segundo verso de la cuarteta, luego la cuarteta entera desde el primer verso y, al final, por despedida, se repite el primer verso. Manera poco artística de resolver el conflicto de adaptación, con evidente descuido del sentido de la letra, el cual queda las más veces en el aire, interrumpido y trastrocado. Este es uno de los muchos casos en que la estructura arcaica de la música se ha conservado, a pesar de aplicarle una forma poética distinta de la que la música demandaba.

En épocas en que es muy activo el arte de la composición musical ocurre el fenómeno inverso: a formas poéticas que perduran sin cambiar, se aplican nuevas formas musicales variadas. Eso ha ocurrido en la Península en estos últimos tiempos: el uso de la cuarteta en las canciones populares españolas es hoy muy general, mientras los músicos, tanto eruditos como populares, han compuesto y recompuesto melodías aplicando formas musicales variadísimas a la misma cuarteta, con tal profusión, que es difícil percibir sistema regular de adaptación entre la forma musical y la poética.

Eso mismo pasa en casi todas las naciones de Europa. Y como faltan en muchas de éstas documentos escritos de épocas pasadas, y se sabe poquísimos de la música popular medieval, los folkloristas se encuentran en un laberinto, sin poder salir del embrollo que les produce la disparidad entre la música y la letra: tal es el divorcio en que, por lo general, aparecen.

Para encontrar formas apareadas para la adaptación de música y letra hay que llegar al estudio de aquellos períodos primitivos en que hayan coincidido las dos artes en el uso de tipos similares y aunados.

En España, una vez descubierta la naturaleza y origen de la música de las *Cantigas* del Rey Sabio, nos encontramos en situación privilegiada, en comparación con los demás países de Europa, para estudios de esta índole<sup>1</sup>. Poseemos tres ricas fuentes que fijan tres grandes jalones en la historia de la música popular española: las *Cantigas* del Rey Sabio (siglo XIII), en que entraron formas populares de letra y música, con visible coincidencia entre ambas; el *Cancionero de Palacio* (siglos XV y XVI), publicado por Barbieri, en que a las formas melódicas arcaicas se les aplican, no sólo formas poéticas españolas arcaicas, sino nuevas formas provenzales e italianas que se iban introduciendo en la poesía, y, por fin, las colecciones

<sup>1</sup> Estamos en la situación que presentía D. Hilarión Eslava, en 1856 (*Gaceta musical de Madrid*, apud INZENZA, *Cantos y bailes populares en España*), al decir: «No podrá discurrirse sobre la música popular española hasta tanto que se recopile lo que hay esparcido en diversas provincias de España y poseamos más datos y conocimiento de la música de los árabes, que tanto debieron influir en nuestros cantos.»

de la música popular actual española que se han ido publicando en la edad contemporánea, en las que se notan los cambios sufridos por efecto de las modernas corrientes de la moda poética y musical.

Esta relativa riqueza de documentación históricomusical nos permitirá comenzar nuestras indagaciones, no sólo acerca de la evolución de la música popular española en algunas de sus variedades, sino también aclarar los orígenes de la forma poética por su adaptación a la música. Vamos a estudiar un poco la música gallega, con el intento final de investigar el origen de la antigua forma estrófica popular de la literatura galaicoportuguesa.

Recuérdese que en otra ocasión, al tratar de explicar el sistema coral andaluz que inventó el poeta Mocádem de Cabra<sup>1</sup>, hube de expresar una duda: «¿Será este sistema de canciones de origen exclusivamente andaluz o será galaicoportugués?»

Aunque los documentos históricos más antiguos eran andaluces, yo no me atreví a decidirlo, porque no siempre es más antiguo aquello que consta en más viejos documentos; Galicia tenía en su abono una antigua tradición lírica, y los documentos en que entonces me apoyaba no eran muy explícitos ni decisivos. Pero el estudio de la música, que ahora estamos en condiciones de hacer, puede ayudar a la resolución del problema, puesto que podemos llegar a períodos en que las formas arcaicas de la música han persistido mucho tiempo.

De la música gallega poseemos documentos de varias épocas, desde el siglo XII y XIII en adelante. Procedamos retrospectivamente, comenzando por la música popular actual, y más particularmente por la que se considera como más peculiar de Galicia: la muñeira.

¿Qué es la muñeira?

Los folkloristas que han recogido o coleccionado música popular gallega<sup>2</sup> no aplican esta denominación de modo exclusivo a una sola pieza musical ni a una melodía dada, sino a varias melodías de la música popular gallega<sup>3</sup>, y en este sentido usan como sinónimas *muñeira* y *gallegada*<sup>4</sup>. Lo más frecuente es dar el nombre de muñeira a unas composiciones abigarradas, en las que entran varios temas populares en Galicia, algunos de los cuales, al fundirse o mezclarse en la nueva amalgama, han tenido que perder, en parte, su individualidad propia: se les ha sujetado a compás de  $\frac{6}{8}$ , se les ha trastornado en su marcha armónica y melódica, alterando a veces el orden de las frases; se han transportado al modo menor las frases

<sup>1</sup> Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia Española.

<sup>2</sup> Inzenga, Adalid, Taboada, Silvari, Víctor Sáenz, A. S. Arista, etc.

<sup>3</sup> Inzenga publica varias muñeiras, hasta seis. (*Cantos y bailes de Galicia*, Madrid, A. Romero.)

<sup>4</sup> A. S. ARISTA, *Colección de bailes españoles*, págs. 50 y 52, llama *gallegada* a lo que Inzenga denominó *muñeira*. ISIDORO HERNÁNDEZ, *Flores de España*, pág. 59, llama también *gallegadas* a lo que otros *muñeiras*.

del mayor y viceversa y se les ha combinado y enlazado con adornillos instrumentales, mordentes, trinos, arpeggios, escalas, progresiones, etc., es decir, se les ha cubierto con la hojarasca musical, a que recurre la mecánica habilidad de los músicos populares y no populares, a quienes falta la original inspiración, por haber adquirido el hábito pedagógico de componer *variaciones sobre el mismo tema*<sup>1</sup>.

¿Y cuáles son los temas melódicos que se han aprovechado para componer lo que hoy se llama *muñeira*? Yo creo que se perciben con bastante claridad, aparte de algunas otras frases, las huellas de dos melodías famosas: la de la canción de «La Molinera» y la del «Tantarantán que los higos son verdes».

El tema de «La Molinera», en la forma que podría pasar ahora como tipo, es la que recogió Hurtado en Asturias<sup>2</sup>:



cuya letra es la siguiente:

Gasta la molinera ricos zapatos,  
del trigo que maquila a los muchachos.  
La molinera le da con aire  
a la muela que rueda<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Lo mismo se ha hecho con las *alboradas* y *alalúes* populares en Galicia, géneros más sencillos que la *muñeira*.

<sup>2</sup> JOSÉ HURTADO, *Cien cantos populares asturianos*, Madrid, A. Romero, núm. 50.

<sup>3</sup> Inzenga, pág. 53, nos dice: «Las coplas que con la *muñeira* se cantan suelen ser epigramáticas, refiriéndose a la *molinera que*, como es sabido, ha dado nombre a la danza».

Este tema musical, que en distintas versiones de la muñeira gallega sale alterado por el sistema de las *variaciones*, es viejo y popular en Galicia. Adalid<sup>1</sup>, tercera serie, núm. 61, trae la canción popular gallega «Axeitam a polainiña», que evidentemente tiene la propia melodía de «La Molinera», aunque aparezca evolucionando ya hacia la actual muñeira, alterada con la repetición monótona de muchas notas y el cambio de acentuación por haberla sujetado al compás de  $\frac{6}{8}$ .

Otras versiones más alteradas por el uso popular se ven en el *Canto de la provincia de Santiago*, que trae Inzenga, núm. XXIX, pág. 42; en la canción «Adiós, meu homiño», núm. X, pág. 23, de la que afirma él mismo que es tradicional en las cuatro provincias gallegas, y verdaderamente típicas del país, y en la canción «Adiós, meu meniño», que publicó Adalid, tercera serie, núm. 58, de la que dice que es antigua cántiga popular. Inzenga, además, la trae aplicada a canción de cuna (pág. 26). Todo esto prueba que ha sido popularísima durante mucho tiempo en Galicia.

Ahora bien: hay que decir que ese tema, que forma parte de la muñeira, no es exclusivo de Galicia, y es también muy popular en otras regiones de la Península, como inmediatamente veremos. Lo especial de Galicia han sido las transformaciones que esa melodía ha tenido que sufrir para hacer la combinación del *pot-pourri* actual de la muñeira, algunas de las cuales han sido bastante profundas, hasta el extremo de convertir esa jocosa melodía en vibrante himno de guerra en 1808<sup>2</sup>.

Una de las más interesantes muñeiras es la que trae Inzenga, núm. V, llamada del «Puente de San Payo», la cual conviene transcribir, aunque sólo sea en parte, para que se note la fusión de dos temas.



<sup>1</sup> MARCIAL DEL ADALID, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, cuatro series, Canuto Berea y C.ª, La Coruña.

<sup>2</sup> Dice Inzenga en la página 46, núm. LXI, que ese himno se compuso en 1808, y el gaitero de la catedral lo tocaba en todas las fiestas.

En Asturias no sólo se canta «La Molinera» conforme a la versión indicada antes, sino que hay multitud de versiones y variedades originadas por imitación de la misma melodía, la cual ha sido muy prolífica; tiene muchas similares con ella emparentadas. Citemos unas cuantas:

«El retrato de la Lola», que publican Modesto y Vicente Romero en su *Colección de cantos y bailes populares españoles*, núm. 19, primero de Asturias.

De ésta trae otras versiones Eduardo M. Torner en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* con otras letras: «La moza tuya y la mía fueron a la romería», y dos cantos de Rueda, versión más popular, titulados: «Todos quieren a la Lola», núm. 416, y «No la puedo olvidar», núm. 415.

De «La Molinera» trae Torner versión alterada en letra y música, bastante reconocible, porque hay frases melódicas y métricas que denuncian la relación «Para qué y para cuándo quieres el dengue», núm. 424.

Torner, además, publica un sin fin de melodías similares: «Pastor que estás en el monte», núm. 403; muchas variantes de «La Soberana» núm. 412, que es la canción más popular en Asturias; «Cuando paso por el puente», núm. 413; «Ayer me dijo tu padre» y «Duérmete, neñu hermosu», canción de cuna, núm. 475.

La melodía de «La Molinera» ha llegado a tal difusión en Asturias, que ha penetrado hasta en «Los Vaqueiros», aunque con graves desafinaciones; véase «Mozíquines de Thaceana», que trae el mismo Torner, núm. 73.

Del tema de «La Molinera», manejado por artistas populares, han derivado hermosos cantos, a los que se han aplicado letras de asuntos similares y aun distintos.

Uno de esos cantos publica Torner en «La Lola tiene un chiquillo», núm. 414, melodía relacionada a su vez con la que trae Hurtado, núm. 81, «En casa del tío Vicente», en que la cadencia final es en tónica y no en quinta, la que Víctor Sáenz incluye en su *Tercer pot-pourri de cantos asturianos*, tercera edición, Oviedo, pág. 7:

Has de saber que yo gasto  
buen zapato y buena media.

Y estas dos de Hurtado: «¿Cómo te va con la pluma de la verde pava?», núm. 43, y «Yo no soy marinero», núm. 61.

En resumen: la popularidad del tema de «La Molinera» es tan grande en Asturias, que le han aplicado toda clase de letras y se han compuesto variantes que forman una pléyade de hermosísimas melodías que el pueblo ha utilizado hasta para danzas de rueda y cantos de cuna.

En León también ha debido ser popular la melodía, por cuanto aparece el tema, aunque con variantes, en canciones leonesas; verbigracia, en «La



Campesina» y «Remembranzas», números VIII y IX del vol. I de *Canciones leonesas para piano*, por R. Villar, Casa Dotesio.

En Castilla luce espléndida constelación de melodías de «La Molinera»: el *Cancionero salmantino*<sup>1</sup>, de Ledesma, sección primera, tercer grupo, núm. 15, pág. 41, trae esta versión, muy semejante a la asturiana:

Gasta la molinera ricos zapatos,  
y el pobre molinero lo trae descalzo,

y en la sección primera, segundo grupo, núm. 4, pág. 48, esta otra:

La Lola gasta pañuelos de lienzo fino de lo mejor,

que se relaciona con la de «En casa del tío Vicente», que antes hemos citado.

Y en la sección segunda, primer grupo, núm. 1, pág. 69, unas charradas golpeadas con el mismo tema, aunque con desafinaciones populares.

En Burgos, según Olmeda<sup>2</sup>, pág. III, hay un baile al agudo, núm. 18, con esta letra:

Gasta la molinera ricos corales  
con la harina que roba de los costales.  
Ay, molinera, dale a la rueda  
con aire, que vuelva.

En Santander también es popularísima la melodía, aplicada a tonadas de ronda, Calleja, *Cantos de la Montaña*, núm. 76, como «Por entrar una noche en tu alcoba», y a bailes a lo alto, como «Bayoneta calada», núm. 8.

Y me dejo otras muchas, algunas de ellas muy estragadas, que se han compuesto a imitación de «La Molinera», como

Gasta la tabernera buenos mantones  
a cuenta de borrachos y jugadores,

que trae Olmeda, pág. 78.

Se ve, pues, que es popularísima, porque no sólo se conserva la melodía con su letra, sino que ha producido otras derivadas que se aplican a charradas, rondas y bailes en toda Castilla la Vieja.

En Cataluña no sé si es popular la letra de «La Molinera», pero sí que es popularísimo el tema musical. Los catalanes le han aplicado muchas

<sup>1</sup> *Cancionero salmantino*, por D. Dámaso Ledesma, Madrid, 1907, Imp. Alemana.

<sup>2</sup> FEDERICO OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903.

letras. Voy a enumerarlas con algún orden, a fin de que pueda percibir el que las estudie la evolución que ha ido sufriendo con el uso popular en las provincias catalanas. Casi todas estas canciones, populares en Cataluña, parten de un tipo melódico similar al de «La Soberana» de Asturias; son las siguientes:

«Sant Magí» (Capmany, *Cançoner popular*, segunda serie, núm. XLVI, y L'Avenç, *Cançons catalanes*, tercera serie, pág. 14).

«El estudiants de Tolosa» (Capmany, segunda serie, núm. XXXIV, y L'Avenç, primera serie, pág. 11).

«La majordona que's vol casar y no gosa» (*Cançoner de Calic*, publicado por mosen J. Serra y Vilaró, Barcelona, 1914, pág. 77).

«Caterina» (Capmany, segunda serie, núm. XLI).

«L'Antonia» (L'Avenç, segunda serie, pág. 12).

«Caterina d'Alió» (L'Avenç, primera serie, pág. 80).

«El lladre de la vila de Caldes» (Calic, pág. 50).

«El compte Arnau» (Capmany, primera serie, núm. XVI, y L'Avenç, primera serie, pág. 35).

«María» (Capmany, segunda serie, núm. XXXVIII).

«Don Joan y Don Ramón» (Capmany, primera serie, núm. XXIX).

«La Confessió» (L'Avenç, segunda serie, pág. 37). (Esta contiene un miembro melódico extraño, con modulación modernamente introducida.)

Esta rápida enumeración basta para probar la popularidad de esa melodía en Cataluña; pero los folkloristas catalanes, a ejemplo de los de casi todo el mundo, que se ciñen a estudiar los cantos populares de una sola comarca, se inclinan a creer que esos cantos deben ser nativos o de antiguo abolengo en el país, y, perdida la memoria de su origen, tratan de explicarlos por influencias particulares que cada región ha sufrido en tiempos remotos. Si en vez de ceñirse al horizonte limitado de cada región se estudiaran comparativamente con las de otras regiones, se desvanecería el espezismo. ¿Cómo es posible que una misma melodía haya nacido a la vez en tantos y tan distintos países como los en que ahora se canta? Se puede ir viajando por muchas partes, pero nacer sólo en una.

Cosa idéntica ocurre a los folkloristas vascos: éstos creen que, por conservar su lengua milenaria; las canciones y la música vascas deben ser antiquísimas, sin pensar que es muy posible que por retrazos artísticos la música vasca sea más moderna que otras. Ya lo dijo Abenjaldún: «La Música es el arte que más tarda a salir en una civilización y el primero que se pierde en las decadencias.»

La melodía de «La Molinera» es también popular en las provincias vascongadas, pero hay que decir que los temas usados derivan de versiones o recomposiciones modernas. Así, por ejemplo, la canción «Lo' lo' lo'» que traen Echevarría y Guimón en sus *Ecos de Vasconia*, I, 21, es la melodía de «La Molinera», pero derivada de la canción asturiana moderna

«¿Cómo te va con la pluma de la verde pava?», con variantes de la tonada de ronda santanderina, Calleja, *Cantos de la Montaña*, núm. 76; un fandango antiguo que ejecutaban los tamborileros vascos, *Colección de aires vascongados*, por W. K. Dotesio, núm. 5, es imitación instrumental de la muñeira del Puente de San Payo, de la que copia varias frases.

Hay otras más alteradas, procedentes también de versiones modernas:

«Escon Berriac» (*Ecos de Vasconia*, III, núm. 70; Santisteban, *Colección de aires vascongados*, núm. 54; Gascue, en su *Origen de la música popular vascongada*, pág. 88, trasladada la versión de Iztueta), que puede estimarse como variante de «En casa del tío Vicente».

«Guizon zori gaistococa» (Ercilla, *Colección de cantos vizcaínos*, III, núm. 12), que deriva del tipo de «La Soberana» de Asturias.

«Nere Senarra» (*Ecos de Vasconia*, II, núm. 29).

«Sagar Ederra» (Ercilla, IV, núm. 18).

«Nere Amac Balequi» (*Ecos de Vasconia*, I), que es de Iparraguirre y similar de la canción catalana «María» o «Don Juan y Don Ramón». Iparraguirre también se inspiró en la melodía de «La Molinera» en su «Erucaria» (Santisteban, núm. 58).

«Aurrera Foruak» (J. Martínez Villas, *Primer álbum de cantos vascongados*), que es versión instrumental como la de Puente de San Payo.

«Cataliñ» (*Ecos de Vasconia*, II, núm. 29), que es una paupérrima imitación del primer miembro de la misma de San Payo.

Parecía que Portugal, por estar inmediato a Galicia y tener idéntica lengua, había de poseer gran riqueza de melodías de «La Molinera». Es precisamente la región peninsular que tiene menos, lo cual es para mí indicio claro de que esa melodía no procede del antiguo fondo común galaico-portugués. En el rico arsenal de cantos populares de Portugal, apenas se atisban algunos que se relacionen directa y estrechamente con esta melodía. Yo sólo he podido notar alguna muy alterada por extrema simplificación popular, sobre la que no me atrevo a formular juicio por ahora; pero entre ellas hay algunas muy lindas, de las que trataremos más adelante, por estar relacionadas con versiones que aparecen en otras naciones de Europa.

Por todo lo expuesto se ve que la melodía de «La Molinera» no es gallega exclusivamente, sino patrimonio común de varias regiones españolas. ¿Será gallega, por su origen al menos, y de Galicia pasaría a otras regiones? No. El tipo de esa melodía, por el tono menor, por la línea melódica, por la marcha armónica, por el ritmo, por las notas iniciales y cadenciales, etc., es el clásico de las soleares andaluzas: «La Molinera» es como una alegre parodia de esas tristes canciones andaluzas. Para evidenciarse basta compararla con cualquiera de las más usadas en Andalucía. He aquí unas cuantas:

«Polo de la Soledad» (que trae el *Cancionero popular*, por Isidoro Hernández, primera serie. Música de Tapia. A. Romero; «Soleá gitana» (*Flores de España*, pág. 72); «Soleares de Arcas» (*Colección de bailes populares españoles*, por A. S. Arista, pág. 58);

«La Soledá», polo gitano (*Cantos flamencos para piano*, por J. Cansinos, núm. 5); «Soleá» y «La soleá» (*Álbum de aires populares de España*, por M. Fernández, núms. 3 y 4); «Soleares granadinas» (A. S. Arista, pág. 26), y algunos otros polos y paños morunos, de los cuales derivan otros más populares, verbigracia, «El Pregón de los pejerije», que Torner ha recogido en Andalucía, aunque todavía no lo ha publicado.

La alegre «Molinera» no es popular en Andalucía, porque los cantadores de ésta prefieren la forma triste de las antiguas soleares.

Pero hay una particularidad digna de ser notada: la melodía de «La Molinera», asturiana o castellana, ha conservado mejor la sobriedad melódica y el ritmo primitivo de las antiguas soleares andaluzas; mientras que en la muñeira gallega y en las soleares andaluzas actuales se ha alterado con melismas y cambios de ritmo que la separan del tipo clásico: en Andalucía, por el virtuosismo de los cantantes; en Galicia, por influencia instrumental de la gaita. No debe sorprender este fenómeno, porque así como el Cristo de la Luz de Toledo y la Aljafería de Zaragoza son obras de arte musulmán más arcaico que el de la Alhambra, del mismo modo pueden aparecer en Castilla y en Asturias piezas musicales más arcaicas que en la propia Andalucía, aun siendo aquéllas de primitivo origen andaluz.

Acerca del origen de las soleares ya insinuamos algo en el libro *La música de las Cantigas*, pág. 90, nota 5, señalando los precedentes en los siglos XV y XVI en el *Cancionero de Palacio*, piezas números 17, 18, 4 y 159, sobre todo el número 159, que es la que menos se separa del modelo o tipo, el cual se encuentra ya en el siglo XIII en las *Cantigas* del Rey Sabio. En éstas hay varias, verbigracia, número 249, que luego se armoniza en el número 315; pero la que más se aproxima a todas las actuales en línea melódica, marcha armónica, ritmo, cadencias, etc., es el número 233, que armoniqué en el número 313, con tal similitud que, cantada al presente con letra actual de soleá, parecería hermana de las que se oyen ahora en Andalucía: tan característica es y tanto se ha conservado el tipo.

Menos bien se ha conservado el tipo de las soleares en el Norte de África, donde la música andaluza ha ejercido influencia durante muchos siglos. Para cerciorarse basta examinar los estragados restos que de ellas se conservan: allí no quedan más que trozos del tema, pingajos de melodía envueltos en montones de hojarasca melismática con que los ha rellenado el virtuosismo africano. Quiero citar unas cuantas del *Répertoire de musique arabe et maure*, par Edmond-Nathan Yafil:

*Danse égyptienne* (nº III, fasc. nº 21, 3º recuil); *Nesseraf Zidane* (fasc. 25, p. 5), la cual conserva por milagro la estructura del *zéljel* melódico andaluz antiguo *abab, cdcdcd, abab*; *Zendáni spagnoli* (nº VI, fasc. 21, 3º recuil); *Zendani moderne* (nº VII, fasc. 21, 3º recuil); *Nesseraf Sica* (fasc. 25, p. 11); *Ouana ghadi ellala* (fasc. 18, 2º recuil); *Noubet el Sultán* (fasc. 1); *Kadria Zidane* (fasc. 8, p. 5); *Mestekber Aaar* (fasc. 4, p. 5). Y del

Norte de África se pegó a Grecia con las melismas y monótonas repeticiones africanas; véase, como ejemplo, *Melodies populaires grecques*, nº 36, p. 19.

En España, pues, se ha conservado la pureza melódica primitiva con mucha pulcritud. Ahora bien: lo que dentro de la Península ha ido variando de un modo fundamental han sido los caracteres expresivos; una melodía lenta, tristísima, elegíaca, que en lo antiguo se cantaba en las provincias meridionales, al pasar luego a Castilla se convierte en virilmente alegre y bailable, y en Galicia, en suave y risueña.

En la Andalucía actual se mantiene todavía su originaria expresión triste y dolorida; pero el añadido de notas y trinos y el cambio de ritmo (ahora le ponen ritmo *rámuel* y no el *taquil* 1.º antiguo), cosas introducidas por el virtuosismo andaluz, le dan un carácter de tristura fingida un poco convencional. El hombre verdaderamente triste no se entretiene en añadir gorjeos y adornillos a la melodía que canta.

El estudio histórico de la evolución o vicisitudes de la vida de una canción como «La Molinera», merece no un trabajo ligero y superficial como el que ahora ensayamos, sino otro más pleno y mejor documentado, que desterrará de cuajo multitud de prejuicios que acerca de la historia de la música se mantienen.

Los folkloristas que hasta el presente han ido estudiando la música popular de las varias regiones de España, con el prejuicio de que cada región tiene su música propia, nativa, se pierden en un laberinto de hipótesis o adivinanzas inconsistentes: unos dicen que la música de tal región procede de los suevos o celtas (como los gallegos, castellanos y vascos); otros, que procede del canto llano; otros, del Languedoc (como los catalanes), etc.; si se hiciera el estudio de conjunto podrían convencerse de que la música popular, como los cuentos populares, son, como dijo Menéndez Pelayo, *lo menos propio de cada pueblo*. No hay que buscar origen popular de piezas muy artísticas, sino de ciertos tipos primitivos allá en lo más remoto de las edades adonde ya no alcanza la documentación. El pueblo no es el que produce esos tipos complejos de artísticas melodías como la de «La Molinera». La Giralda y la Alhambra no son monumentos que el pueblo pueda componer, aunque al tratar de buscar su origen remotísimo se llegue a la arquitectura de los trogloditas; esos monumentos que hoy se conservan se deben a un arquitecto, a un gran artista, porque un troglodita no los pudo componer. Lo mismo ocurre con la melodía de «La Molinera»: es un monumento artístico de tanto valor estético y tan difícil de componer como la Giralda; exige para su composición un gran artista. Pero así como la Giralda se mantiene estática, ofreciéndose a la contemplación de aquellos que la visitan, sin emocionarlos activamente, «La Molinera» se infiltra por todas partes y recorre los países de la tierra conmoviendo

a todo el mundo. Su poder espirituales inmensamente grande. Es un monumento artístico de primer orden de que puede envanecerse España.

El segundo tema de la actual muñeira lo constituye la melodía del «Tantarantán que los higos son verdes»:



Ésta tampoco se ha librado de sufrir el manoseo de músicos populares y no populares que sienten el prurito de componer *variaciones sobre el mismo tema*, recurriendo a los mismos expedientes que recordamos al tratar de «La Molinera»: colocar los miembros de la melodía en posiciones distintas, repetir una frase más que otra, arpeggiar, alterar el ritmo, etc., etc. De ahí las variantes que en las distintas versiones aparecen.

Esta melodía se ha vulgarizado tanto en los últimos siglos y se ha extendido tanto la fama de que pertenece a la muñeira gallega que, aunque se cantara antes y después en casi todas las provincias de España, por aclamación popular se le reconoce la posesión casi exclusiva a Galicia, es decir, que siendo popular en todas parte se canta con reconocimiento de que pertenece a Galicia.

Pero la verdad es que debió ser popular en otras regiones de la Península antes de que se le reconociese la exclusiva a los gallegos, puesto que le aplicaron letras populares que no son gallegas.

En Cataluña es popularísima y lleva letras que no tienen perceptible relación con las gallegas. Hay canciones populares catalanas en que se altera la melodía con modificaciones de estructura que no aparecen en las muñeiras, aunque sean similares a una versión portuguesa que los folkloristas portugueses denominan «A moda gallega» (*Cancioneiro de musicas populares*, por César das Neves, III, 292); tales son:

«Lo noy dela mare» (Capmany, segunda serie, núm. LXI, y L'Avenc, primera serie, pág. 56); un canto de cuna o canto de pesebre del niño Jesús en Navidad (Milá y Fon-

tanals, *Obras completas*, VIII, pág. 437); una versión arpegiada, por influencia de guitarra o piano, «Montañes regalades» (L'Avenc, primera serie, pág. 90); otras vulgares y alteradas, «El merinyac» y «La Sargantana de dues cues» (*Cançoner de Calic*, páginas 13 y 113); otra más simplificada y popular, «Cançó de les dones» (*Calic*, pág. 124), y una variante curiosa en «Contrabandistes de Castellar d'en Huc» (*Calic*, págs. 12 y 13), que se identifica con dos muy populares en Portugal, que luego citaremos.

Todo lo cual indica que en Cataluña fué popular en tiempos en que no asimilaban esa melodía a la muñeira.

En forma también gastada y alterada aparece en Asturias: «No te peines pelurciona», Hurtado, núm. 97, y otras que trae Torner en su *Cancionero*: «Aunque soy tan chiquitita» y «Me tiraste un limón», núm. 368.

En provincias vascas también se canta la melodía. Véase el Canto 2.º de Navidad que trae Ercilla, vol. I, pág. 12, núm. 3, en la última frase melódica.

En Portugal, donde ahora reconocen esa melodía como danza gallega (*Cancioneiro*, III, 292), se cantan otras en que no ha habido tal reconocimiento y, sin embargo, proceden del mismo tema: «Oh senhor ladrao» y «A Salvia dos tres ovos» (*Cancioneiro*, I, 88, y III, 137), que son versiones de la canción catalana «Contrabandistes de Castellar», antes citada; «Carinhosa», «A viuvinha» y «O rêma» (*Cancioneiro*, I, 94 y 114, y II, 172), y sobre todo, una muy vulgarizada por todo el país con letras indecentes que no son de la muñeira: «A boda dos pintainhos» (*Cancioneiro*, III, 67), a la que titulan danza pastoril, y que mantiene con mucha fidelidad la melodía típica que forma parte de la muñeira gallega, con ritmo y todo, que en muchas de las anteriores se pierde.

Se ve, por todo esto, que tampoco es especial de Galicia el tema del «Tantarantán».

¿Será, al menos, originario de Galicia? Tampoco. Ese tema musical, en forma que deja percibir la identidad, es el de una canción popular castellana de los siglos XV y XVI, la cual se conserva en el *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri, núm. 102.

Mas en ese *Cancionero* está arreglada en disposición polifónica, conforme a la moda que entonces seguían nuestros músicos; por eso mientras el tiple canta



el tenor, en la estrofa, canta



es decir, que cada una de las partes de la melodía es cantada por diferente persona, para combinarlas polifónicamente.

Y esa melodía del *Cancionero de Palacio* tiene, a su vez, precedentes más remotos. En las *Cantigas* hay multitud de melodías en que aparecen los tópicos melódicos, rítmicos y armónicos de esa melodía; verbigracia en los números 1, 8, 26, 261 de nuestra edición. La música de los musulmanes andaluces debía tener infinidad de melodías semejantes, porque aparecen muchas de este género en los troveros franceses, los cuales las aprenderían en España. Véase nuestra *Música andaluza medieval* (fasc. 1, núms. 6, 53, 96, 122, y fasc. 2, núms. 12, 14, etc.); algunas de ellas son muy artísticas e inspiradas; verbigracia: el número 6 del fascículo 1 y números 12 y 14 del 2; pero entre todas ellas, las que pueden considerarse como muy directamente emparentadas, porque tienen todos los tópicos, son el número 52, adjudicada a Blondiel de Nesles, el número 57, de Gautier Dargies, y el número 133 del fascículo 2.

La melodía del «Tantarantán», por consecuencia, no es originaria de Galicia. Y el ritmo que parece tan característico, ¿será nativamente gallego? Tampoco. De este ritmo, que algunos contemporáneos nuestros han denominado *tiempo de muñeira*, trató ya Salinas, y nos dijo que era *usadísimo por los moros españoles* en el tiempo en que él vivía. De modo que venimos a parar, buscando el origen de todos los elementos que integran la *muñeira*, a la misma fuente andaluza.

Lo particular de Galicia hemos dicho que es la amalgama de esos temas y las variaciones que en ellos han introducido los músicos gallegos. Estas modificaciones deben también tenerse muy en cuenta, porque no sólo resolverán problemas de la música popular española dentro de la Península, sino que servirán para explicar muchos fenómenos oscuros en la historia de la música popular europea. El tema de la *muñeira* no sólo ha corrido por las regiones peninsulares, sino por casi toda Europa.

¿Cuándo se ha verificado esa amalgama gallega y cuándo se ha difundido por Europa?

Ha debido ser en tiempos posteriores a aquellos en que cada uno de los componentes conservaba su individualidad propia. En los siglos XV



y XVI, aparecen los temas completamente separados y con letra de otras regiones de la Península. Debieron entrar luego en Galicia; y en ésta los actuales folkloristas han llegado a determinar una fecha: el *pot-pourri* se ha realizado ya en 1808. Por consiguiente, entre ambas fechas, del siglo XVI al XIX, hubieron de hacerse popularísimos en Galicia los dos temas y fundirse, al fin, en la muñeira. Esta fusión se haría quizá antes del 1808, en el siglo XVIII o tal vez en el XVII. Las huellas de esa fusión se podrán percibir de reflejo en la música popular europea.

La música española ha tenido dos períodos de gran influencia en Europa. El primero en los siglos XII y XIII, como se ve palpablemente en la música de trovadores, troveros y minnesinger, que hemos estudiado. Entró, pues, entonces en Europa por corrientes superiores, por las clases más instruídas. Eso, por lo menos, está acreditado por los documentos. El segundo período fueron principalmente los siglos XVI y XVII, cuando el poderío español alcanzaba a medio mundo y nuestro crédito impulsaba a los extraños a imitarnos y tomarnos como modelo, tiempo en que nuestros soldados introducían nuestra música popular en muchos pueblos de Europa.

En este segundo período ocurrió un fenómeno particular: mientras nuestros músicos profesionales copiaban aquí la desdichada polifonía medieval, en ejecución y composición, nuestra música popular, viva y pujante, se infiltraba por los estratos populares del resto de Europa; es decir, que en ese tiempo se establecieron dos corrientes: una superior, superficial, de moda pegadiza, por la que se introducían en España las influencias francesas, italianas y flamencas, de fuera a dentro, mientras otra corriente profunda, popular, salía de dentro a fuera.

Por ese motivo las formas de la música popular de diversos países de Europa nos pueden denunciar las de la música popular española que en ellas se iba introduciendo: unas veces aparecen las melodías separadas y distintas, como en varias regiones de España; otras veces con las modificaciones sufridas; verbigracia, en Galicia, para formar la amalgama de la muñeira.

El estudio de esas varias versiones interesa principalmente a los folkloristas españoles para no extraviarse en los juicios. Los españoles, por circunstancias especiales, entre las que destaca el desconocimiento de la historia de nuestra música, estamos propicios a creer que nuestra música popular deriva de la europea, y sufrimos un raro efecto de espejismo; al ver que la música popular de algunas regiones de Europa es similar a la nuestra, juzgamos que de esas partes nos ha debido venir nuestra música. Como ignorábamos que España hubiese tenido grandes músicos compositores en la Edad Media, era fácil caer en ese espejismo; pero ahora, después de revelada la inmensa colección de las *Cantigas*, documento decisivo, se vuelve al revés la perspectiva: la música popular europea se parece

a la española, por la razón sencilla de que es originariamente española y mantenida secularmente por nuestro pueblo.

Quiero poner un ejemplo típico de ese raro espejismo: El Sr. Gascue escribió un folleto muy documentado acerca del *Origen de la música popular vascongada*, en el que sostenía que en la música popular del Norte de Europa se encontraban los tipos de las melodías que ahora son vascas. En la página 75 transcribe una melodía popular de Flandes, la cual, según él, era tipo o modelo de música vasca. Y bien examinada<sup>1</sup> no es otra cosa que la melodía de la muñeira del Puente de San Payo, que antes hemos transcrito. De modo que esa melodía a la que Gascue y otros adjudican origen celta, ni es celta, ni es de Flandes, ni vasca, sino sencillamente producto moderno de un *pot-pourri* gallego. Y no puede haber duda de su modernidad, porque es la fusión reciente de dos temas que han vivido separados y distintos hasta la Edad Moderna.

A los españoles no debe extrañarnos de que en Flandes haya música popular española, ni que haya entrado en esa forma. Allí también hay otras canciones distintas de la citada por Gascue, que recuerdan «La Molinera»; verbigracia: la canción titulada «Juan el Molinero»<sup>2</sup>, que también es un calco, no bien sacado, de la misma muñeira de San Payo.

Coussemaker traslada además otras canciones populares flamencas que derivan de «La Molinera»; verbigracia: «El carro nuevo», núm. CIII, el número LXX, etc.

No es sólo popular este tema en el Flandes francés, sino en otras regiones francesas. En muchas provincias de Francia es popularísima una canción titulada «La Trimousette», que es una versión muy gastada por el uso popular (apenas le queda un miembro) de «La Molinera» castellana<sup>3</sup>, y algunas otras, como la que incluye Paul Olivier, *Chansons des métiers*, pág. 85, que es una pobre versión, aunque melódicamente, más completa que la anterior.

En Italia también aparece el tema de «La Molinera», especialmente en Sicilia, pero ésta, por los dos primeros períodos, denuncia claramente que deriva de «La Molinera» castellana. (Véase A. Favara, *Canti de la terra e del mare di Sicilia*, núm. 15, «Carnascialata dei pulcinelli», canto y danza, Palermo.)

<sup>1</sup> La trae COUSSEMAKER, *Chants populaires des Flamands*, núm. XCII, con el título de «Pierlala».

<sup>2</sup> COUSSEMAKER, *Chants populaires des Flamands*, núm. LXXXVI. Allí, en Flandes, también se canta con gestos que dan al texto sentido malicioso.

<sup>3</sup> TIERSOF, *Histoire de la chanson populaire en France*, pág. 192, dice que el nombre de *trimousette* (joven que canta) deriva de un vocablo *trimazo*, *trimaza*, *trimesa* o *trimouset*, inexplicado por celtistas y romanistas. ¿No será del *tremés* o *tremesino* español? En la letra se habla del trigo que está muy floreciente, y hay alusiones que suponen algo de molinera: *Una brizna de vuestra harina para alumbrar a la Virgen*.

Pero donde hay más rastros de difusión de estas melodías y mayor número de versiones de distintas edades, es en el Norte de Europa, en países marítimos que se han comunicado más con las costas Norte de España, es decir, de las provincias en que más ha florecido «La Molinera».

Se notan en la música popular de Inglaterra influencias bien marcadas de la música popular española, precisamente en las comarcas en que se ha creído encontrar la música celta más antigua, la cual a veces denuncia la copia de piezas bastante recientes en la popular de España.

Hay, sin embargo, allí influencias de tiempos muy viejos. Escocia será quizá el único punto del mundo, aparte los países musulmanes, donde se encuentra viva aún la tradición popular del zéjel andaluz con su clásica cuarteta, con estrofa y estribillos<sup>1</sup> en algunas canciones. Una de ellas, en que la letra mantiene la estructura del zéjel andaluz, tiene melodía emparentada con la de «La Molinera», si bien con alteraciones graves en la tonalidad, es la canción «O love will venture» (*The songs of Scotland*, página 73); una que conserva el ritmo quinario de la muñeira, con la melodía de «La Molinera», es la «I sing of a Land» (*The songs of Scotland*, pág. 82), si bien hay que decir que se relaciona con las versiones catalanas, como la de «El lladre de la vila de Caldes» o «El compte Arnau», antes citadas.

Otras canciones escocesas son producto de recomposiciones hechas por músicos que han alterado el tema, aunque conserven mejor la tonalidad primitiva; verbigracia, la canción «Oh, lay thy Loof in mine Lass» (*The songs of Scotland*, II, 117). En la «Tak' your auld cloak about ye» (*The songs of Scotland*, II, 79), se nota, como en otras muchas, que el pueblo escocés no entona la sensible. Otro ejemplo de lo mismo en «Mirk and rainy is the Night» (*The songs of Scotland*, II, 101), que se parece a la canción gallega «Adiós, meu homiño».

En Irlanda, donde también se cree que está una de las más antiguas músicas de Europa, se nota claramente que hay muchas melodías populares procedentes de España y de la familia de «La Molinera». No en balde han pasado muchos siglos en que los irlandeses han venido a instruirse a Castilla en épocas en que España les imponía más respeto y consideración. Una de ellas es la canción «Avenging and bright» (*The songs of Ireland*, pág. 38), que tiene otras versiones más artísticas o menos gastadas en la «Come, rest in this bosom» (*The songs of Ireland*, pág. 84), la cual tiene frase que se relaciona con las del *Cancionero de Palacio*, que hemos citado, como antecesora de «La Molinera», y «The Reapers's Revenge» (*Songs of Erin*, pág. 191).

<sup>1</sup> Véase *The songs of Scotland*, págs. 126, 132, 169, 192, 203 y 224. Todas las colecciones que cito en inglés son de la colección publicada por Boosey.

Algunas son de importación antigua (del siglo XVI, o cosa así), recomuestas luego en el Renacimiento, que les dió la forma *aaba*; pero algunas que se creen muy antiguas no son más que recomposiciones modernas inspiradas en la moderna muñeira de San Payo. Tales son: «The emigrants» (*The songs of Ireland*, pág. 138), «The Cruiskeen Lawn» (*The songs of Ireland*, pág. 86), o la de la página 133 de *Irish folk-songs*, que parece derivar de «María», canción catalana que en su lugar citamos.

Lo mismo se puede decir de algunas otras inglesas o del país de Gales; verbigracia: «The missing Boat» (*The songs of Wales*, pág. 132), que deriva de la muñeira de San Payo; «There was a jolly Miller» (*The songs of England*, pág. 181), que procede de la gallega «Adiós, meu meñino»; «Down among, the dead men» (*The songs of England*, I, 138), que deriva de una portuguesa (*Cancioneiro*, II, 65), titulada «Moreninha».

Y es muy interesante estudiar las pequeñas transformaciones de los distintos elementos técnicos: tonalidad, ritmo, orden de frases, etc., que van sufriendo las melodías para darse cuenta de fenómenos que a primera vista sorprenden. Recuérdese que al tratar de «La Molinera» en Asturias, citábamos la linda canción «¿Cómo te va con la pluma de la verde pava?», la cual deriva de «La Molinera» con variantes que suponen contagio con la de «Peteneras sevillanas». Pues bien: esa mezcla aparece en una canción de la isla de Man, con alteraciones por desentono en varias notas, sobre todo en la sensible. Cotéjense las dos anteriores, «¿Cómo te va?...», etc. (*Loc. cit.*), y «Peteneras sevillanas» (*Flores de España*, pág. 39), con la canción «Illiham Dhoan» (*Manx national songs*, pág. 112, núm. 2).

Al pueblo inglés le es difícil entonar ciertos melismas andaluzes, sobre todo la sensible. Este fenómeno aparece en muchas canciones inglesas derivadas de las andaluzas; verbigracia: «The Falling Star» (*Songs of Erin*, pág. 91), «Hush, my Dear» (*Manx national songs*, pág. 50), y la de la página 133 de *Irish folk-songs*<sup>1</sup>.

La melodía de «La Molinera» aún ha corrido por más lejanos países; la música es ente volador, como la golondrina. En Suecia y Noruega es popular la melodía de la muñeira. Véanse «No'no more with yearning», canto sueco (*The songs of Scandinavia and N. Europa*, pág. 108), y «Die Weise von Siri Dale», melodía noruega (*19 bisher ungedruckte norwegische zwolsweisen*, E. Grieg, núm. 4), las cuales llevan indicios de proceder de la del Puente de San Payo por mediación, quizá, de versiones vascas como la de «Esconberriac».

Pero la melodía popular escandinava que refleja más directa influencia de la muñeira de San Payo, es el cantable que E. Hartmann publica en

<sup>1</sup> Esta canción de la isla de Man la cita Gascue (*Origen...*, pág. 90) como modelo de melodías vascas. El tercer miembro de la canción es frase típica andaluza, alterada por desentono en la sensible.

su notable colección *Scandinavisk Folkemusik, viser og danse, op. 30, Copenhagen, Hausen*, núm. 47, con el título de «Danske Bondeviser», la cual lleva hasta el ritmo quinario característico de algunas muñeiras.

Hay otras melodías modernas escandinavas que están inspiradas en la tan citada de San Payo o en alguna de las que en Galicia debieron preceder a la de San Payo, puesto que aparece en aquéllas la misma modulación a que hubo de acudir para componer el *pot-pourri* en que se amalgamaron los dos principales elementos de la muñeira, y es la lindísima melodía que publica Hartmann en su obra antes citada, núm. 16, titulada «Morgenstunden» (cuya segunda frase es la segunda de la de San Payo); en Portugal aparece una versión más gastada de esta melodía en la bonitísima canción «A floreira» (*Caucioneiro*, II, 45). La frase inicial de la Escandinavia aparece también en una versión estragada de «La Molinera», que se canta en la isla de Man (*Manx national songs*, pág. 122), «The Plough man's Song».

En las comarcas centrales de Europa, como Alemania, también se han popularizado melodías emparentadas con la muñeira, de moderna introducción, como la titulada «Ständchen», compuesta por Weber (que quiso imitar música española en su ópera *Preciosa*) (*Sons of Germany*, pág. 74), o la canción «Schäfers Klage» que adjudican a Joh. F. Reichardt, compuesta en 1809 (*Sons of Germany*, pág. 55), o «Da droben...» (*Melodienalbum für Zither von Peter Renck-Peters*, 1452., núm. 56). Y otras empobrecidas por influencia popular, como la melodía rusa «The cossak's Lullaby» (*The songs of Scandinavia and N. Europa*, pág. 38), o la canción bohemia «A bride's sorrow» (*The songs of Eastern*, pág. 111).

Si la melodía de «La Molinera», en tono menor, algo difícil para los no artistas, se ha popularizado en tantos países, no debe extrañar que la del «Tantarantán» se haya divulgado también. Ésta es de más fácil manejo, en tono mayor, y, por tanto, el mucho uso la hace evolucionar más rápidamente, haciéndose a veces difícil reconocer las variantes. Citaremos unas cuantas canciones populares europeas, en las que aparece este tema musical.

En Francia entró desde muy antiguo. Recuérdese lo que dijimos de sus troveros que importaron esa melodía. Luego apareció en la ópera *Atys*, de J. B. Lully, en forma de gavota (*Ballet-Album*, pág. 4, núm. 1885, edición Peters), y se conserva en canción popular en la Bretaña francesa (*Barzaz-Breis, Chants populaires de la Bretagne*, par Villamarqué, página xxxvi), con el título «L'appel des Pères». Y ha debido correr mucho mundo, porque aparece en Grecia como aire de «Detos» (*Melodies populaires grecques de l'île de Chio, recueillies au phonographe*, pág. 33, núm. 16, par Hubert Pernot, París, Leroux, 1907).

En Flandes hay varias canciones con frases bien caracterizadas de este elemento de la muñeira; verbigracia, en la canción «Los Campesinos» que trae Coussemaker, *Chants populaires des Flamands*, núm. cxxviii.

En Inglaterra tenemos la canción «Here's to the maiden» (*The songs of England*, pág. 16), que es una gallegada con aire bien claro de la muñeira gallega, pero con matices que se relacionan con la versión catalana «Lo noy de la mare» y la «The Thorn» (*The songs of England*, I, 146), que es del mismo género. Otra de forma más arcaica, «The leather bottel» (*The songs of England*, núm. 24).

En Noruega hay una melodía popular que lleva el título de «Jung Ragna» (*Das Hals Album, Norwegische National Klänge Volksweisen und Tänze für Piano*, Brødene Hals, Kristiania, Leipzig, Forberg, núm. 14), que parece derivada también de la versión catalana, y es la inspiradora de otra, «Spring Tanz» (de la misma colección, núm. 24).

Esta lista de hechos trazada rápidamente, sin otro intento que el de iniciar el estudio, puede, por lo menos, hacernos vislumbrar algo de lo mucho que hay que investigar en estas materias. Ahora bien: no siendo las melodías de la muñeira propias ni exclusivas de Galicia, no nos pueden ofrecer medios para el estudio de su métrica en antiguos tiempos; una moda introducida en la moderna edad no puede explicar la forma métrica gallega de los siglos XII o XIII.

¿Podremos encontrar música gallega anterior a esta muñeira, que sea característica de otros tiempos?

La documentación no es muy rica, pero la suficiente para iniciar el estudio. El *Cancionero de Palacio* de los siglos XV y XVI no contiene sólo, como algunos han creído, música erudita, palaciega. Los músicos que formaron esa colección no hicieron más que aceptar melodías hechas para utilizarlas como elementos para sus composiciones polifónicas, y tuvieron el gusto de coleccionar de todo, música erudita y música popular, especialmente de esta última, y no sólo castellana, sino también italiana, francesa, catalana, vasca y de otras provincias, incluso la galaicoportuguesa. ¿Y qué música es la que lleva letra gallega con indicios de ser popular en Galicia en los siglos XV y XVI?

La que con ese carácter se halla en el *Cancionero* citado se diferencia mucho de la actual muñeira, aunque se perciba en ella la emoción plácida, suave y tierna de los cantos gallegos. Pero son melodías más sencillas, más sobrias y de estructura en que se nota ya cierta adecuación entre la disposición estrófica de los versos y la de la música. Veámoslas :

## Núm. 458.

Meis o - llos van per lo ma - re, mi - ran - do  
 van Por - tu - ga - le Meis o - llos van per  
 lo ri - o

## Núm. 50.

Min - noa - mor, de - xis - tes ¡ay! Ven - noá ver co - mo vos vay.  
 fi - rios vues - tro ma - ri - do  
 Min - noa - mor tan gar - ri - do

## Núm. 437.

Meu na - ran - je - do non te fru - ta, mas a - go - ra ven  
 el fru - to no les ve - ni - do mas a - go - ra ven  
 no me le to - que nin - guen Meu na - ran - je - do flo - ri - do

El tema musical utilizado para la composición de estas canciones, ¿es originario de Galicia? A juzgar por comparación con la música popular

gallega del siglo XIII que se conserva en las canciones del poeta Martín Codax, no; porque son melodías completamente distintas. En cambio, hay evidente semejanza o parentesco entre la música galaicoportuguesa de los siglos XV y XVI con algunas melodías de las *Cantigas* del Rey Sabio.

El número 458 del *Cancionero de Palacio* no es más que una versión abreviada o popular de una de las más bonitas y artísticas melodías de las *Cantigas*, núm. 220. El pueblo, al cantar ciertas melodías complicadas, tiende a repetir con delectación las frases que más le agradan o que con más facilidad y gusto aprende, y, al fin, con esas frases repetidas construye su canción. La cantiga núm. 220 tiene dos partes: los dos primeros períodos de la estrofa, que son muy sencillos, y las frases patéticas, que son más complicadas y difíciles. Pues bien: la canción galaicoportuguesa se ha constituido con esos dos primeros períodos de la estrofa, que en realidad es una sola frase repetida con pequeña variante en la cadencia <sup>1</sup>.

El número 50 tiene también melodías hermanas en las *Cantigas*; verbigracia: el número 67, que es tipo también popular. La mayor semejanza la tiene en la frase inicial de la estrofa. Además, en el siglo XV, era esta melodía popular en Castilla (véase núm. 6 del *Cancionero de Palacio*, que es una alborada castellana, aunque en forma métrica gallega).

El número 437 del *Cancionero de Palacio* es variante polifónica del número 74 del mismo, el cual es canción castellana también. Lo que el tiple de la 437 canta, en la otra lo canta el tenor, y lo que en la 437 canta el contralto, en la 74 lo canta el tiple. Y es una canción popular castellana, de la que hay otras versiones; verbigracia: el número 127 de ese *Cancionero*.

De manera que las melodías que eran populares en Galicia en los siglos XV y XVI, unas parecen derivar de *Cantigas* y otras eran popularísimas en Castilla en aquel tiempo, lo cual quiere decir que tampoco son exclusivas de Galicia. Es verdad que Galicia ha conservado el tema hasta hoy (compárense los números 50 y 437, con el número 2 de la colección de Adalid); pero también hay que añadir que la frase principal de las dos melodías números 458 y 50 del *Cancionero de Palacio* se cantan aún hoy por el pueblo de Castilla; verbigracia: «La alborada de Santa Águeda», que trae el *Cancionero salmantino*, de Ledesma, pág. 150, lo bastante bien conservada para su identificación.

Pero si las melodías galaicoportuguesas de los siglos XV y XVI no son exclusivamente gallegas, están por lo menos adaptadas a la métrica gallega. Notemos con especial cuidado ya este fenómeno. La forma estrófica de la letra en el número 458, aunque está incompleta, deja ver que pertenece

<sup>1</sup> Debemos decir que hay multitud de cántigas que tienen como tópico inicial las notas con que comienza esta canción galaicoportuguesa; tercer grado seguido del quinto; véanse los números 24, 67, 91, 98, 108, 130, 167, 174, 186, 209, 215, 220, 228, 238, 272, 282; pero la semejanza total de la frase aparece más evidente en el número 220 citado.



al tipo paralelístico; el número 50 puede esquematizarse *aa bba cca*, y el número 437, *abb cccb eebb*; por tanto, todas las tres tienen forma poética relacionada íntimamente con la que revelan los documentos más antiguos de la clásica lírica galaicoportuguesa: un estribillo en cabeza y luego estrofa *aab*. (En la tercera, el estribillo tiene dos miembros, que tal vez no sean más que producto de rimas interiores que solían tener los antiguos estribillos de la lírica andaluza.)

Forma estrófica de la música:

	ESTRIBILLO	ESTROFA
Núm. 458	<i>aa'</i>	<i>a'a'aa'</i>
Núm. 50	<i>ab</i>	<i>bbab</i>
Núm. 437	<i>abcc</i>	<i>bbabcc</i>

Aunque en el número primero la misma frase melódica se repite muchas veces, las cadencias se diferencian dejando en la estrofa el tercer lugar para la primera frase, indicio de la forma persa *aaba*. La segunda, clarísimamente tiene la estrofa persa *bbab*, y la tercera, aunque complica el estribillo por una repetición inútil, es también alteración visible del tipo persa.

Viene, por consecuencia, a denunciar la música gallega popular del siglo XV el mismo origen y la misma escuela de la de las *Cantigas*, tanto por sus elementos melódicos, cuanto por su estructura general estrófica.

Nos vamos, pues, acercando a la fuente primitiva, distinguiendo ya relaciones más estrechas entre la forma poética y la musical. Lleguemos a lo más antiguo que nos denuncian los documentos.

Galicia posee uno interesantísimo para el estudio de los orígenes de su música popular, que remonta al siglo XIII o al XII: *Las siete canciones de amor de Martín Codax*<sup>1</sup>. Veamos lo que nos dicen la letra y la música de esas canciones.

La letra ha sido estudiada por persona de autoridad incontestable: la Sra. D.<sup>a</sup> Carolina Michäelis de Vasconcellos, en su artículo *A proposito de Martin Codax e das suas cantigas de amor*, inserto en la *Revista de Filología Española*, cuaderno 3.<sup>o</sup>, 1915.

Según la eximia escritora, son cántigas de amigo puestas en boca de mujeres que nombran al amigo y al amado; cántigas de estilo popular y no cántigas de amor palaciegas masculinas. Pertenecen a la especie más antigua e interesante: cantares paralelísticos. Son los primeros y únicos

<sup>1</sup> *Poema musical del siglo XII*. Publícase en facsímil ahora por primera vez con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel (nueve fotograbados), Madrid, 1913.

ejemplos profanos de la arcaica música galaicoportuguesa. La forma de los versos es elementalísima, dístico o trístico con estribillo. La forma constante en estas cántigas se puede esquematizar *aaB* (siendo la rima *B* común a las estrofas)<sup>1</sup>.

En una palabra, tenemos delante el tipo clásico de la más antigua lírica popular galaicoportuguesa a que alcanzan los documentos.

Y la música, ¿qué nos dice?<sup>2</sup>.

Conviene analizarla minuciosamente cántiga por cántiga:

#### CÁNTIGA PRIMERA DE CODAX

Frase primera:

*sol la do si do re do si la do si do re do si la si la sol*

Frase segunda:

*la do si do si do re do do si la do si do re do do re do si la si la sol*

Frase tercera:

*sol la si la la sol sol fa # sol la do si do re do re do do si la si la sol*

La melodía de la cántiga primera de Codax se compone de dos elementos: uno que se repite con accidentales diferencias tres veces, aplicado a cada una de las tres frases del verso, y otro puesto al principio de la tercera frase, como si al tercer verso se le aplicaran dos frases melódicas juntas; así: 1.º, *a*; 2.º, *a*; 3.º, *ba*. Esos dos elementos, metidos en la tercera frase, obligan a esquematizar la estrofa de esta manera: *aaba*, lo cual denuncia que la música, antes de ser aplicada a estrofas de tres versos, formaba una cuarteta melódica *aaba*, y al tener la música un período melódico de sobra, en vez de prescindirse de él, se le abrevió para adaptar la música a un terceto; tuvieron que atrofiarse, pues, en parte, los dos períodos melódicos que se aplicaron al tercer verso, perdiendo ambos algunas notas.

El tercer miembro, que es el más atrofiado, *sol la la la sol sol fa #* se conservó, a mi juicio, por dos razones: 1.ª, porque caía en el verso que tiene la rima común, en función de estribillo, dentro de la estrofa, y se sabe que en el sistema andaluz el estribillo había de contener toda la melodía; 2.ª, porque ese miembro acaba precisamente en sensible, que en la escuela andaluza suele anunciar la cadencia final en la siguiente frase.

<sup>1</sup> Con relación a la tercera, dice que se engañan todos los editores respecto al esquema métrico de esa cántiga. No son cuartetos *xaxaB*, sino *aaB*.

<sup>2</sup> Doña Carolina se abstiene de tratar de la música, y apela a Pedrell, Ramón de Arana, Rafael Mitjana, sucesores de Eslava y Barbieri, para que la estudien.

Tales caracteres de estructura estrófica, *aaba*, y el cuidado de conservar la sensible denuncian que esa música es de la misma escuela artística de donde proceden las *Cantigas* del Rey Sabio; a saber: de la escuela andaluza.

En las *Cantigas* hay varias melodías que tienen el tópicico inicial de las de Codax; a saber: los números 46, 51, 62, 73 y 108, algunas de las cuales, claramente, son toques de corneta o chirimía, de carácter militar; toques con que los soldados suelen hacer luego sus canciones. ¿Será que los militares gallegos las aprenderían en Andalucía?

## CÁNTIGA SEGUNDA DE CODAX.

## Frase primera:

si sol la si si re do si la                      si la sol

## Frase segunda:

sol la si si re do si la sol sol fa #

## Frase tercera:

sol la si                      la sol la sol fa #  
sol la si                      do                      si la si sol

Sería difícil dar un esquema claro de cada miembro; tal es la mezcla que se ha producido; la primera frase podemos calificarla de *a*; la segunda, siendo la misma frase, a la que se le mudan las notas de la cadencia, podemos calificarla de *a'*; la tercera es la repetición de las primeras notas del tema, con *semicadencia* de la segunda, más la repetición de las primeras notas, con la cadencia final de la primera, *a''a*. Es claro también aquí que procede la música de una cuarteta melódica que tuvo que adaptarse a un terceto métrico *aa'a''a*. Véase el número de notas de cada frase: primera, doce notas; segunda, doce notas; tercera, diez y seis notas, como si en esta última se hubieran reunido dos miembros atrofiados para constituir uno solo.

El tema, además, es semejante al de la primera de Codax.

La tercera de Codax no tiene escrita toda la música; se notan repeticiones de frases semejantes a las de tocatas de laúd de las *Cantigas*, sobre todo en el tópicico cadencial, además del tono de *re menor*, con el bemol escrito en el *si*. No queremos apelar a reconstituciones para establecer con ellas pruebas que sólo serían indicios leves.

La cuarta de Codax está lo bastante mal conservada y borrosa, en cuanto a la música, para fundar indicios con base segura. Sin embargo, hay que observar que está el bemol notado, indicio de ser *música ficta*.

La notación de la quinta de Codax se ha conservado muy clara:

## CÁNTIGA QUINTA DE CODAX

Frase primera:

la do do do si do si la la sol

Frase segunda:

la do do re do do si la do si si la la sol

Frase tercera:

sol si la la sol sol fa # sol la si do si la la sol

En esta quinta nos encontramos con las mismas circunstancias de la primera. El tema es el mismo, con algunas pequeñas diferencias, y tratado del mismo modo; procede de una cuarteta *aaba*, cuyo tercer miembro se atrofia para unirlo con el cuarto abreviado. Idéntico procedimiento de composición e idéntica estructura.

La sexta de Codax está sin música, y la séptima es así:

## CÁNTIGA SÉPTIMA DE CODAX

Frase primera:

mi fa sol la si<sup>b</sup> la sol fa fa mi fa sol la si<sup>b</sup> la sol la sol fa mi re

Frase segunda:

mi fa sol la si<sup>b</sup> la sol fa fa mi fa sol la si<sup>b</sup> la sol fa sol fa mi re

Frase tercera:

fa fa mi la si<sup>b</sup> la sol si<sup>b</sup> la sol fa mi re mi fa mi re do do re mi fa

Es decir, *ababcd*, tipo común las a *Cántigas* y a las canciones de trovadores y troveros, el cual, como dijimos, es el derivado de la combinación del tipo persa y andaluz. Además, el tópic cadencial de la sensible se repite aquí, como en la primera, segunda y quinta de Codax, antes examinadas, y el tercer miembro de esa séptima está casi idéntico en una cántiga del Rey Sabio, núm. 128. Por tanto, si la estructura o disposición de frases, los tópicos melódicos, los temas, asimilan las cántigas de Codax a las de Alfonso el Sabio, habrá que suponer que proceden de la misma escuela que éstas.

La métrica gallega más antigua que se conoce va unida, pues, a música procedente de escuela andaluza, con síntomas de que aprovecha formas musicales arcaicas, que tienen sus precedentes métricos en el *dubait* persa *aaba*.

Hay que decir, además, que la estrofa *aab*, abreviatura de la andaluza

*aaab*, fué usada también en Andalucía por algunos poetas musulmanes, sobre todo por el celeberrimo poeta místico murciano Mohidín Benalarrabí<sup>1</sup>. La métrica gallega aparece, pues, como si fuera una imitación muy sencilla y monótona, de la lírica popular andaluza. Se advierte esa sencillez en la letra y en la música: repeticiones paralelísticas de las mismas frases, de la misma idea poética, repeticiones de la misma rima, repeticiones de notas dentro de la misma frase (y aun de la misma frase melódica dentro de la misma canción) y hasta del mismo tema musical aplicado a varias canciones.

La música de Codax no denuncia el hervor de un foco de composición musical de escuela inspirada y rica, sino más bien el pálido reflejo de lejana luz o simplificación de un arte culto que antes floreció, ni siquiera delata la formación de ese gusto delicado que se forja con el solo hábito de oír buena música; el pueblo gallego acogió entonces ciertos temas musicales por haberlos oído, quizá, mucho, o por haberlos aprendido fácilmente sin selección exquisita: se contentó con melodías de arte escaso. Hay que decir, sin embargo, que tuvo la virtud de constituir un tipo técnico peculiar suyo, que ha mantenido con celo y cariño, constituyendo forma propia, que señala personalidad muy acentuada en aquellos remotos tiempos.

Luego, en el siglo XV, ya aparecen en la música popular gallega melodías más bonitas, más artísticas, que suponen elección de gusto más depurado, aunque se las pusiese en moldes tan sencillos y monótonos como los tradicionales; Galicia, pues, conservó su estilo antiguo, pero aplicado a otros temas musicales más artísticos.

Después, en la Edad Moderna, da un salto mayor el gusto popular gallego, acepta la melodía de «La Molinera», que es ya de mucha mayor complicación artística, y otras melodías con las cuales los músicos populares gallegos se atreven a componer las variantes de la *muñeira*, que ha tenido la fuerza de atracción necesaria para hacerse popular en gran parte de Europa.

Estas son, a grandes rasgos descritas, las vicisitudes artísticas de la música popular gallega. Pero yo creo que no debemos contentarnos con esta silueta trazada rápidamente en un primer ensayo. Debo confesar que para componerlo no he tenido los materiales que considero precisos para un estudio acabado; hace falta para esto poseer muchas más colecciones de música popular y no popular de las que yo he dispuesto. No hay recogida más que una mínima parte de la música popular española actual y de otros tiempos, y así como en la numismática no se pueden hacer trabajos defi-

<sup>1</sup> La estrofa *aaab* se usó también en algunos estribillos de Abencuzmán. Véase mi *Discurso de entrada en la Real Academia Española*, págs. 58 y 59.

nitivos o fundamentales sin disponer de ricas colecciones de monedas de todos los países, tampoco se pueden hacer estudios fundamentales en el folklore sin nutridas y abundantes colecciones de melodías de todos los países. Estas melodías se pueden y se deben arreglar como las monedas de un monetario, pues sólo así, comparándolas de cerca y en amplísima escala, es como se puede ir percibiendo la evolución histórica y su distribución geográfica.

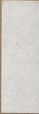
En la música, por falta de notación o por imperfecciones de la misma, apenas se ha podido llegar hasta la Edad Media, y sólo en algún pueblo; falta la música de todas las antiguas civilizaciones, de la cual sólo tenemos noticia por los tratados pedagógicos y abstractos que en aquellas edades se escribieron. Ha sido realmente empresa casi temeraria la de los eruditos que se han lanzado a escribir la historia de la música en aquellas edades de que no queda memoria segura de una sola melodía; y los folkloristas, por su parte, se han expuesto, por precipitaciones de juicio y ligerezas, a dar saltos mortales en pleno abismo al querer relacionar la música popular de hoy con la que ellos imaginan que debió existir en los tiempos prehistóricos; si de edades muy cercanas apenas restan algunos documentos, y la interpretación de esos mismos ha ocasionado tantos extravíos y errores, ¿cómo es posible que verazmente imaginemos lo que sería la música de los tiempos prehistóricos? Dejar que corra libremente la fantasía es más agradable y más fácil que dedicarse a investigar pacientemente la verdad histórica.

En la Península tenemos, por fortuna, muy abiertos los caminos para no extraviarnos; podemos llegar hasta la Edad Media, el siglo XIII en que se fijó en notación relativamente clara nuestra música y se pueden estudiar documentalmente los orígenes de nuestra música popular. Lo que acabamos de hacer con la muñeira gallega no es difícil intentarlo también respecto de la jota aragonesa, del fandango andaluz, del zorcico vasco, en una palabra, de casi todos los géneros hoy populares en España, porque en la obra musical del Rey Sabio y en la de los trovadores, troveros y minnesinger se encuentra espléndida colección de melodías españolas similares a las que hoy se cantan.

¿Atraerá ese estudio la curiosidad de los músicos españoles?

JULIÁN RIBERA.

Universidad de Madrid.



E  
7  
F  
r