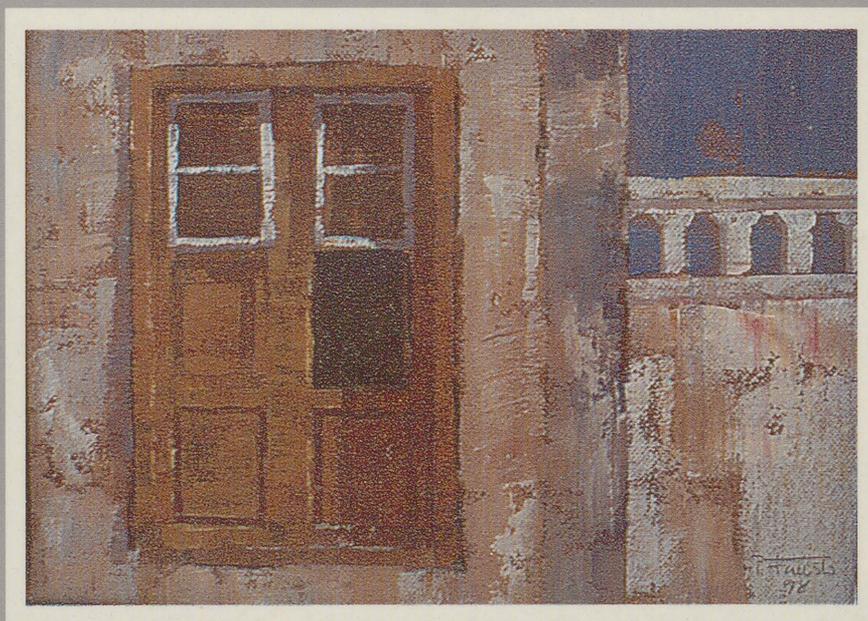


INCLUYE
CD

LA
MÚSICA
TRADICIONAL
EN LA ISLA DE
LA PALMA



TALIO
NODA
GÓMEZ



Lothar; estos son los frutos de
tus enseñanzas. Gracias por todos
los caminos para Lilitiana.

Talís

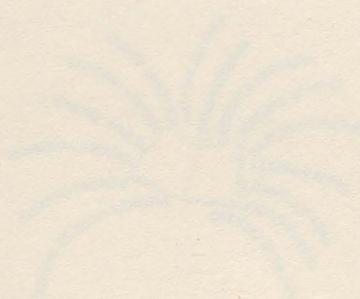
JUNIO 1999



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 255864
N.º Copia 856486

Talio Noda Gómez

La Música Tradicional en la isla de La Palma



EXCMO. CABILDO INSULAR DE LA PALMA

Ilustraciones:

Portada: Pedro Fausto. 1998

© Manolo Cardona Sosa

Plumillas: Francisco Leal Páez

Caricatura solapa: Sánchez Brito

© Textos y fotografías: Talio Noda Gómez

Copistería Musical: Sigfredo Sánchez y Juan Manuel Martín

Transcripciones musicales: Alberto Padrón

De esta edición: Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1999

© Del diseño editorial: Carlos Guimeráns, mayo 1999

Depósito Legal: G.C. 498 - 1999

Impreso por Poligraphos.

Todos los derechos reservados.

La presente publicación no podrá ser reproducida,
ni en todo ni en parte, registrada, copiada
o transmitida por ningún medio, sea mecánico,
electrónico, magnético, reprográfico
o de cualquier otro tipo, sin la autorización previa
por escrito de la editorial.

"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 palmeros,
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:



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.

PRESENTACIÓN INSTITUCIONAL. Vicente Capote Cabrera	11
PRÓLOGO. Lothar Siemens Hernández	13
INTRODUCCIÓN. Las endechas	17
CANTOS MÁS ANTIGUOS	21
Sirinoque	21
DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XVIII	27
CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LAS COSECHAS	28
Cantos de trabajo	28
Romances	31
Relaciones	44
Aires de Lima	45
Baile (o Romance) del Trigo o Cho Juan Perifal (o Perenal)	46
"Jila, Jila", Escarmenado, Santo Domingo o Baile de Castañuelas	48
CANTOS RELACIONADOS CON EL CICLO DE LA VIDA	51
Arroró	51
Cantos infantiles. <i>El gorgojito</i>	53
Relaciones	62
Ritos de sanación	65
Cantos de tipo religioso	66
Loas	66
Ciclo Navideño	68
<i>Divinos</i>	
<i>Aguinaldos</i>	
<i>Bailes de pastores y otras celebraciones navideñas</i>	
Fiestas Patronales	71
INCORPORACIONES FOLKLÓRICAS DEL SIGLO XVIII	74
Folías	75
Malagueñas	76
Isas	77
SIGLOS XIX Y XX	81
Polca	82
Berlina	82
Mazurca	83
Habanera	83
Siote	86
Puntos Cubanos, Décimas, Cuartetos	86
INSTRUMENTOS TRADICIONALES ESTUDIADOS EN LA PALMA	93
CONCLUSIÓN	95
TRANSCRIPCIÓN COREOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA PALMA	97
TRANSCRIPCIONES MUSICALES	115
BIBLIOGRAFÍA	145



Doña María (Puntagorda)



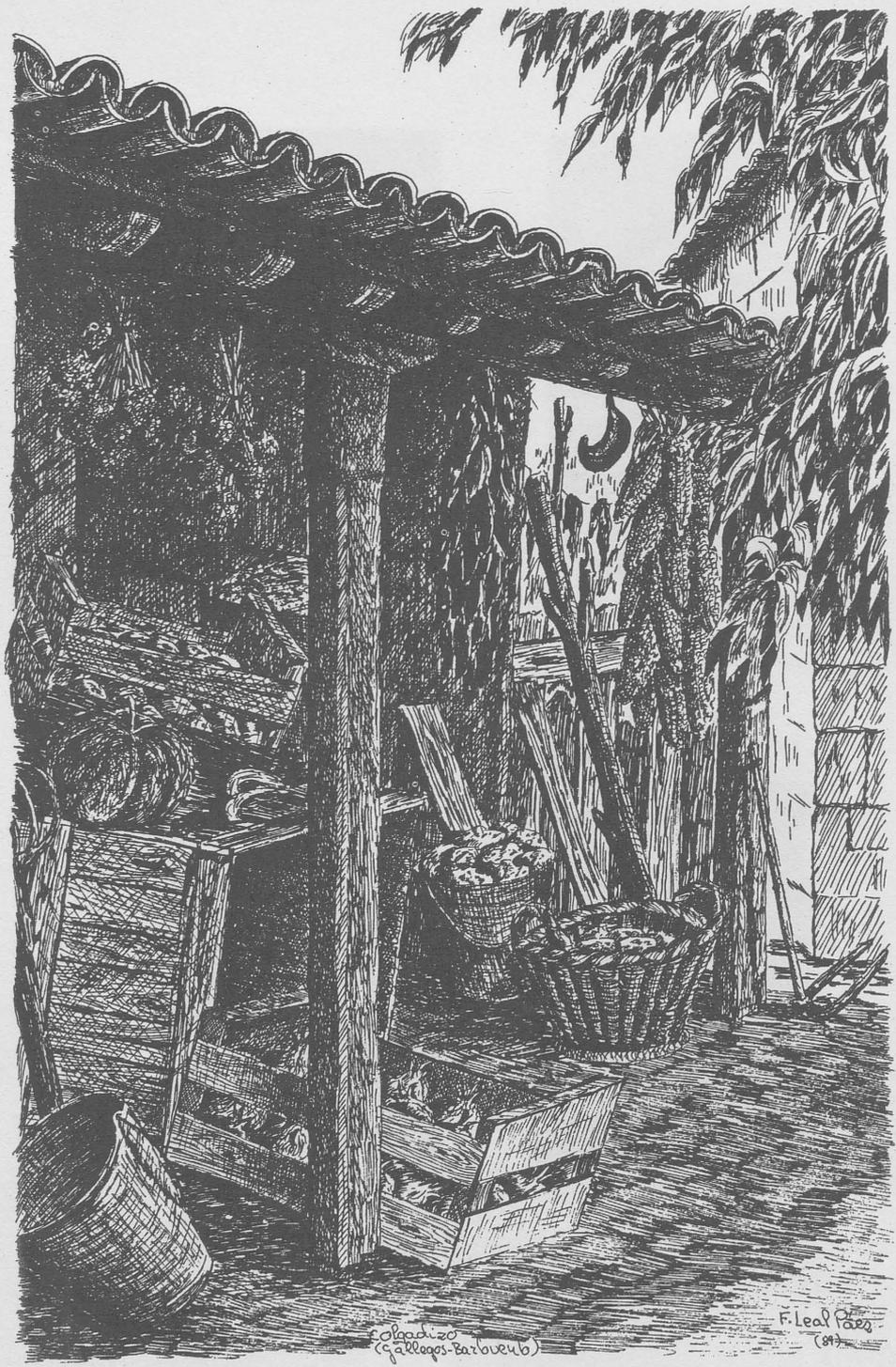
Doña Demetria Rodríguez (Tijarafe)



Abuelos de Aroldo (Tijarafe)



Doña Leoncia Díaz (Tijarafe)



Coladizo
(Gallegos-Barlouco)

F. Leal Páez
(81)

Como Consejero de Cultura del Excelentísimo Cabildo de la Isla de La Palma siento una gran satisfacción al presentar este libro sobre el folklore palmero, y más aún siendo su autor Talio Noda Gómez, coterráneo nuestro y «pateador» de los campos y ciudades de nuestra Isla, investigador sobre el terreno y recopilador de cuanta información referente al mundo tradicional encuentra.

La obra que nos ocupa, resultado de años de pesquisas y compendios, viene a enriquecer la bibliografía del tema en un ámbito no del todo explorado, y a la vez significa la publicación *–hacer público–* de una serie de documentos escritos y sonoros de su archivo personal.

Demos la bienvenida a este tipo de labor por lo que tiene de conservador y enriquecedor.

Ojalá que las corporaciones públicas pudiéramos avalar trabajos como éste con mucha frecuencia.

DON VICENTE CAPOTE CABRERA
CONSEJERO DE CULTURA DEL CABILDO DE LA PALMA



F. Leal Páez (95)

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 imbuyó del contacto directo con el mundo rural y con la vida tradicional de La Palma, ha ensanchado luego, al lo largo del tiempo, su conocimiento de ese entorno hablado 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 endebles 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 —

TALIO NODA



LA MÚSICA
TRADICIONAL
EN LA ISLA
DE LA PALMA



Todoque (la vieja peluquería.)

F. Leal Páez (99)

I N T R O D U C C I Ó N

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 sólo en La Palma: el Sirinoque, Romance del Trigo, *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".

Las Islas Canarias. GASPAS FRUCTUOSO .

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 historiador*.

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

A pesar de ello queremos incluirla como único ejemplo de planta 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.*



C A N T O S M Á S A N T I G U O S



S I R I N O Q U E

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, gallofas*, 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. Podría servir de introducción o de conclusión. En cualquier caso, durante la interpretación del romance no se ejecuta baile.

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

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 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*.

~~~~~ TALIO NODA ~~~~~

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

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 *niidaito*,      cosa tan bonita.

Venirse, muchachas,      para este rellano,  
como las palomas      *p'a* 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 *syrinx*, 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:

*Pasense* 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 Demetria Rodríguez (Tijarafe)*



## DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XVIII

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 vengan tres,  
oh, oh, oh, oh,  
Ah, padre mío san Amaro,  
que atrás de una vengan cuatro,  
oh, oh, oh, oh.

La forma métrica es variable: pareados, tercetillos, 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 moliendas –*amortíos 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.

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

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.

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  
se saca seda muy fina;  
los chicos le dan al torno  
y las chicas los animan.

Aquí en el pueblo de El Paso  
hay dos cosas que admirar:  
el ver quitando la seda  
y tejiendo en el telar.

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

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, ...



Doña Amparo Gómez Martín

## R O M A N C E S

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 octosílabos, se hallan en La Palma 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 un día murió olvidado,  
pasa una niña y le dice, ay, ay, ay – De usted vivo enamorado, pastor.  
Contesta pronto el pastor: – Yo con usted nunca *hablado*,  
tengo el ganado en la sierra y quiero ir a guardarlo, y adiós.  
– Pastor que andas por la sierra, *dormiendo* en el *soterones*,  
si te casaras conmigo, ay, ay, ay gozarías de mis colchones, pastor.  
– No te quiero tus colchones, duermo en el suelo pelado,  
tengo el ganado en la sierra, ay, ay, y quiero ir a guardarlo, y adiós.  
– ¿No ves mi mata de pelo y delgada de cintura?  
Si te casaras conmigo, ay, ay, gozarías de mi hermosura, pastor.  
– Ni *quíé* tu mata de pelo, ni delgada de cintura,  
ni me he de casar contigo, ay, ay, ni gozo de tu hermosura, y adiós.  
– Voy a hacerte unos tanquitos con sus cañitos dorados,  
para que vengas, pastor, a dar agua a tu rebaño, pastor.  
– No te quiero tus tanquitos, ni tus cañitos dorados.  
Tengo el ganado en la sierra, ay, ay, y quiero ir a guardarlo, y adiós.

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

## FIERABRÁS Y OLIVEROS

*Pie: Fierabrás y Oliveros fueron valientes guerreros.*

Ya dije cómo llegaron estos cinco caballeros  
 el poder del almirante (...) y ciego,  
 cuando supo que su hijo era herido y prisionero.  
 Lo encerró en una torre a orillas del mar soberbio.  
 Cada vez que el mar crecía, hasta la mitad del cuerpo  
 todo se cubría en agua por el conde Oliveros (?);  
 hallándose en gran fatiga decía con triste celo:  
 – Como yo salga de aquí, desde ahora les prometo  
 a los que nieguen la fe castigarles con el acero.  
 Y la hermosa de Floripe, que todo les está oyendo,  
 movida de caridad, le estaba ardiendo en su pecho.  
 Y amor de Luis de Borgoña cuando lo vio en los torneos,  
 y en las juntas con mi primo haciendo notables hechos.  
 – Desde el día que lo vi, no he comido con sosiego,  
 pensando en él, su persona, si yo lograra mi intento:  
 si me casara con él, por tener tan dulce sueño.  
 Y para lograr su intento mandó a buscar carcelero,  
 diciéndole brutaemente: – Dime qué hombres son aquéllos  
 – Vasallos de Carlomagno, y grandes contrarios nuestros,  
 – Pues si son de Carlomagno, yo pienso bajar a verlos.  
 – Por tres cosas no conviene el cumplir vuestro deseo:  
 que el paraje es muy *idiota*, abominable, por cierto,  
 y además que tu padre me los entregó diciendo  
 que con pena de la vida si alguno hablase con ellos.  
 – Sácate de mi presencia, eres ignorante y necio.  
 Tú también irás conmigo y escucharás lo que hablemos.  
 Y en el hábito llevaba un (...) palo muy recio;  
 con el palo que traía le dio un golpe al carcelero;  
 se apoderó de las llaves, y pronto la trampa abriendo,  
 bajó a hablar a los cristianos, y ellos desde que la vieron,  
 dice Oliveros: – Señores, ¡qué grandes dichas tenemos!  
 – ¿Qué sabéis si mi venida será *pa'* mayor tormento?  
 Les pregunta por su nombre – Yo soy el conde Oliveros.  
 – ¿Cómo venciste a mi hermano, siendo tan buen caballero?  
 – Con la ayuda de mi Dios y la Reina de los Cielos.  
 Entonces dice Gerardo: – Señora, es tanto el deseo  
 y voluntad de serviros de mi señor, que así entiendo.  
 – Guardaros, que a la noche 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,      que cuidaba mis ovejas,  
me encontré con la serrana      dentro de una paramera.  
Me desafía a luchar,      yo la desafiaba a ella,  
me coge por un bracito      y me lleva *pa'* su cueva.  
La cueva al tanto a la puerta      de cruces estaba lleva,  
y atrevíme y preguntéle      qué cruces eran aquéllas.  
– Más te vale, pastorcillo,      más te vale que no sepas.  
Me deja prendiendo el fuego,      que iba a dar una vuelta.  
Ya estaba el fuego prendido      cuando la serrana llega.  
De conejos y perdices      traía la cintura llena,  
y se los eché a guisar      en una hermosa cazuela.  
Ella se come la pulpa,      a mí los huesos me deja.  
Terminante de comer,      tambores de oro me entrega.  
Yo, como no sabía aquello,      me puse a templar la cuerda.  
Entre este toque y el otro,      la serrana se durmiera.  
Cuando la pillé dormida,      de un salto cogí la puerta,  
con un zapato en la mano      y el otro en la *faldiguera*.  
Se me desgarró una piedra.  
Con el ruido de la piedra      la serrana se despierta.  
Me puse atrás de un morro      por ver la vuelta que lleva.  
Eché barranquillo abajo,      ladridos como una perra.  
– Vuelve, vuelve, pastorcillo,      que se te quedó una prenda.  
– Y esa prenda, aunque sea de oro,      Dios te haga bien con ella.  
Y a ti que te espere el diablo,      que tú no eres cosa buena.

*Guárdeme bien la manada, que me lleva la serrana.*

DON FELICINDO HERNÁNDEZ. *Las Tricias*. GARAFÍA.

## EL CONDE FLORES

Grandes guerras se publican en la tierra y en el mar,  
y al conde Flores le nombran por capitán general.  
Lloraba la condesita, no la pueden consolar;  
acaban de ser casados y se tienen que apartar.  
– ¿Cuántos días, cuántos meses piensas estar por allá?  
– Deja los meses, condesa, por años debes contar:  
si a los tres años no vuelvo, viuda te puedes llamar.  
Pasan los tres y los cuatro, nuevas del conde no hay;  
ojos de la condesita, no cesaban de llorar.  
Un día estando a la mesa, su padre le empieza a hablar:  
– Cartas del conde no llegan, nueva vida tomarás;  
condes y duques te piden; hija, te debes casar.  
– Carta en mi corazón tengo, que don Flores vivo está,  
No lo quiera Dios del cielo que yo me vuelva a casar.  
Dame licencia, mi padre, para el conde ir a buscar.  
– La licencia tienes, hija, mi bendición además.  
Se retira a su aposento, llora que te llorarás.  
Se quitó medias de seda, de lana las fue a calzar;  
se sacó zapatos rasos, los puso de cordobán;  
un traje de seda verde que valía una ciudad;  
sobre del traje se puso un hábito de sayal.  
Esportilla de romera sobre el hombro se echó atrás;  
cogió el bordón en la mano y se fue a peregrinar.  
Anduvo siete reinados, morería y cristiandad.  
Anduvo por mar y tierra y no pudo al conde encontrar.  
Cansada va la romera, que ya no puede andar más;  
subió al huerto, miró al valle y un castillo vio asomar.  
– Si aquel castillo es de moros, allí me cautivarán,  
mas si es de buenos cristianos, ellos me han de remediar.  
Y bajando unos pinares gran vacada fue a encontrar.  
– Vaquerito, vaquerito, te quería preguntar:  
¿de quién llevas tantas vacas, todas de un hierro y señal?  
– Del conde Flores, romera, que en aquel castillo está.  
– Vaquerito, vaquerito, más te quiero preguntar:  
del conde Flores, tu amo, ¿cómo vive por acá?  
– De la guerra llegó rico, mañana se va a casar;  
ya están muertas las gallinas, ya están amasando el pan;  
muchas gentes convidadas de lejos llegando van.

– Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,  
por el camino más corto me has de encaminar allá.  
Jornada de todo el día en medio la hubo de andar.  
Llegada frente al castillo, con don Flores fue a encontrar,  
y arriba vio estar la novia en el alto ventanal.  
– Dame limosna, buen conde, por Dios y por caridad.  
– ¡Oh, qué ojos de romera, en la vida los vi tal!  
– Sí los habrás visto, conde, si en Sevilla *hado ha*.  
– ¿La romera es de Sevilla? ¿Qué se cuenta por allá?  
– Del conde Flores, señor, poco bien y mucho mal.  
Metió la mano al bolsillo y un real de plata le da.  
– Para tan grande señor poca limosna es un real.  
– Pues pida la romerica, que lo que pida tendrá.  
– Yo pido ese anillo de oro, que en su dedo chico está.  
¿No me conoces, buen conde? Mira si conocerás  
el traje de seda verde que me diste al desposar.  
Al mirarla en aquel traje, cayóse el conde hacia atrás;  
ni con agua, ni con vino, se le puede recordar,  
sino con palabras dulces que la romera le da.  
La novia bajó llorando al ver al conde mortal,  
y abrazado a la romera se lo ha venido a encontrar.  
– Malas mañías sacas, conde, las que nunca olvidarás,  
qu'en viendo una buena moza, luego la vas a abrazar.  
Mal haya, la romerica. ¿Quién la trajo por acá?  
– No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural;  
con ella vuelvo a mi tierra, adiós, señores, quedad.  
Quedóse con Dios la novia, vestidita y sin casar,  
que los amores primeros son muy malos de olvidar.

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

## LA INFANTINA

A cazar va el cazador, a cazar como solía;  
lleva los perros cansados, el hurón perdido iba.  
Al llegar a una montaña  
donde no cantaba el gallo, menos cantaba gallina,  
sólo canta una culebra todas las horas del día.  
El cazador le apuntaba por ver si era cosa viva.  
– No me mates, cazador, llévame en tu compañía.  
Si tu espuela es de plata, de oro te la daría.  
Al llegar a la ciudad la niña se sonreía.  
– ¿De qué se ríe la ingrata, de qué se ríe la niña?  
¿Si se ríe del caballo, o se ríe de la silla?  
– Ríome del caballero, en tan poca cortesía.  
La coge por los cabellos, al suelo la arrojaría.  
– Aquí tienes que decirme de qué patria eres nacida.  
– Soy hija del rey Constante, de la reina Constantina.  
Mira allí la casa blanca donde mis padres vivían;  
mira allí el jardín de flores donde yo me divertía.  
– Por las señas que tú has dado eres una hermana mía,  
que se le perdió a mi padre yendo a una romería.  
Ábreme la puerta, padre, ábreme la puerta, madre,  
que, en vez de traer una novia, traje mi hermana querida.

*Dña. PETRA MARÍA LORENZO. (1985). TAZACORTE*

## DELGADINA

El rey tenía tres hijas,    todas tres las estimaba;  
una llaman Blanca Flor,    otra Blanca Flor se llama;  
la más chiquita de ellas    doña Elvira la llamaban,  
y como era la más chiquita,    la dejaban en compañía.  
Como no quería hacer    lo que su padre mandaba,  
la encerró en un cuarto    en una sala trancada,  
donde no había sol ninguno    ni claridad de ventana.  
La niña, muerta de sed,    se asomó a la ventana  
y vio a la reina, su madre,    peinando sus blancas canas.  
– Por Dios, te pido mi madre,    alcánceme un jarro de agua,  
que *en* la hambre y *en* la sed    me llegan dentro del alma.  
– Quitateme de delante,    indigna y excomulgada,  
que por tú hacer tu hermosura    he sido yo mal casada.  
La niña, muerta de sed,    se subió a su ventana,  
y vio al rey de su hermano,    mudando el juego de espadas.  
– Por Dios te ruego, mi hermano,    que me des un jarro de agua,  
que a la hambre y a la sed    me llegan dentro del alma.  
– Yo te lo diera, mi hermana,    con los ojitos del alma,  
pero está el rey, mi padre,    está mirando en la sala,  
y tiene *descomulgao*    al que te alcanzare el agua.  
– Por Dios, al rey mi padre,    y a la Virgen soberana,  
que a la muerte y a la *sede*    que me alcance un jarro de agua,  
que mañana a las tres del día,    yo seré su enamorada.  
– Corred, criados, corred,    a doña Elvira con agua;  
no se la deis con de oro,    ni tampoco con de plata;  
dáselo por el de vidrio    para que le riegue el alma.  
Al subir de la escalera,    doña Elvira no quiere agua.  
San José enciende la vela,    la Virgen la amortajaba;  
los angelitos dichosos    eran los que la llevaban,  
quien a su mano derecha    vieron una carta sellada  
con un letrero de dice:    – Adiós, mis padres del alma,  
En el cielo hay tres sillas,    lindas y aparejadas;  
la del medio es para mí,    las otras de cada hermana;  
mi padre está en los infiernos,    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      crucé por la morería  
y vi una mora lavando      al pie de una fuente fría.  
– Quita de ahí, mora bella,      quita de ahí, mora linda,  
deja beber mi caballo      *d'ese* agua tan cristalina.  
– No soy mora, caballero,      yo soy cristiana cautiva;  
me cautivaron los moros      el día de Pascua Florida.  
– Si quieres irte conmigo.      – Con mucho gusto me iría.  
Y los pañuelos que lavo      ¿*adónde* los dejaría?  
– Los de seda y los de *olán*      contigo los llevarías,  
y los que menos valieran      por la corriente se irían.  
– Y mi honra, caballero,      ¿*adónde* la dejaría?  
– Juro llevarte conmigo,      y no ofenderte, vida mía,  
juro llevarte conmigo      hasta los montes de La Oliva.  
Y al llegar a aquel monte      ella a llorar se ponía.  
– ¿Por qué lloras, mora bella?      ¿Por qué lloras, mora linda?  
– Lloro porque aquí, a este monte,      mi padre a cazar venía.  
Y al llegar a otro monte      ella a reír se ponía.  
– ¿Por qué ríes, mora bella?      ¿Por qué ríes, mora linda?  
– Río porque ya este monte      era de la patria mía.  
– ¿Cómo se llaman tus padres?      Tú a mí me lo dirías.  
– Madre, María del Dolor,      y padre, Juan de la Oliva.  
– ¿Qué es lo que estoy oyendo,      Virgen Sagrada María?  
Ábreme la puerta, madre,      ventanas y galerías,  
que aquí te traigo la prenda      por que lloras noche y día.  
Creí traer a una novia      y traigo a una hermana mía.  
Ábreme la puerta, madre,      ventanas y galerías.

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

## EL QUINTADO

Ya viene mayo y abril, ya viene la primavera,  
cuando los pobres soldados, aúpa, se marchan para la guerra.  
Unos cantan y otros lloran, y otros se mueren de pena,  
y el pobre que va en el medio, aúpa, parece la Magdalena.  
El capitán le pregunta, ah, ah, – ¿Por quién llevas tanta pena?  
¿Es por padre o es por madre, o es por temor a la guerra?  
– No es por padre, ni es por madre, ni es por temor a la guerra,  
que es por una muchachita, aúpa, que dejé en la cama enferma.  
– Monta en un caballo blanco, ah, ah, y marcha para tu tierra.  
Y en el medio del camino, aúpa, encontré una sombra negra.  
– Sombra negra, sombra negra, ah, ah, qué mala suerte he tenido,  
que en el medio del camino, aúpa, encontré una sombra negra.

*(Continúa su hija Isabelia)*

El capitán le pregunta: – ¿Por qué llevas tanta pena,  
si es por padre o es por madre, o es por temor a la guerra?  
– No es por padre, ni por madre, ni es por temor a la guerra;  
la noche que me casé me han traído a la guerra.  
– ¿Tan guapa es su mujer, que tanto se acuerda de ella?  
– Si usted la desea ver, traigo la foto aquí de ella.  
– El Capitán la miró quedó prendado de ella.  
– Marche, marche, soldadito, a cumplir con su doncella.  
– Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, estrella.  
– La puerta no se abre a nadie, mi marido está en la guerra.  
Al fin la puerta se abrió y vio que era su marido.  
Ella se tiró en sus brazos, creía que venía herido.  
– No tengo herida ninguna ni vengo por gravedad,  
que por tu cara de rosa me dieron la libertad.

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

## NACIMIENTO

Cuando por el mundo andaban San José y Santa María,  
San José pide posada para una mujer que *tría*,  
que es muy tierna y delicada, al sereno no dormía.  
– Camine *pa'llá*, mi viejo, otra vez se lo decía,  
que en cualquier lugar del monte lo tenía abierto de día.  
– ¡Cómo le voy a robar yo, yo que no he visto en mi vida!  
San José caminaría, lágrimas que se bebía.  
San José las llora de agua, la Virgen, de sangre fría.  
– Vámonos para Belén a un portal que yo sabía,  
cuando yo era pastor allí me recogería.  
Caminaron *pa'* Belén San José y Santa María.  
San José pegaba fuego con piedras y (...) que lleva;  
San José pone la mesa de pan y queso que lleva;  
San José hace la cama de rosas y clavellinas.  
Anda los claveles por debajo y las rosas por encima.  
– Ándate a acostarte, esposa, Virgen Sagrada María.  
– Duérmete tú, esposo José, que yo tan sueño no *tría*.  
San José, como era anciano, luego el sueño le vencía.  
Al primer canto del gallo San José recobraría;  
miraba *pa'* un canto y otro, miraba para una esquina,  
miraba para una esquina, vio a su mujer *paría*.  
– ¿Por qué no me llamaste, alma? ¿Por qué no me llamaste, vida?  
– ¡Cómo te voy a llamar yo, siendo tu mujer parida?

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

## EL FUEGO DE GARAFÍA (1902)

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

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

Que ha sucedido en La Palma el caso más temerario.  
El pueblo de Garaffa 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 *pa'ítrás* 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  
por que está en el campo sola!

## RELACIONES



*Doña Carmen Rodríguez (Fuencaliente)*

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 *fijate* 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 bailadores 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 Periañal  
 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 Periañal,  
*ansina* lo labra  
 cho Juan Periañal,  
*ansina* ponía  
 sus pies en la mar  
 y *ansina* me enseña  
 mi amor a danzar.

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

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

Cho Juan Periañal  
 tiene un arenal...

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

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

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

Cho Juan Periañal  
 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 vestido. Durante la pieza, invitadas por algunos de los hombres, saltan 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, habiéndoseos 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*.

---

\* *Consúltese DOMINGO J. NAVARRO en "Memorias de un noventón". Ver bibliografía.*

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

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 Garaffa, 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)*

---

*\*\* 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).*



*Tías de Tito. Las Tricias (Garafia)*

## 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 arrorrós 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 *pa'llí*, 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.

Menospreciado o mal valorado durante mucho tiempo, la labor de rescate llevada a cabo por etnólogos, musicólogos, folkloristas y pedagogos ha 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 aires\*,  
 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.

---

\* 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 "dejenla/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.

|             |                                                                                    |                     |
|-------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| <i>Coro</i> | El Conde de la Cabra<br>lo pide la niña,<br>si el conde quisiera,<br>yo me casaría | <i>(tres veces)</i> |
|-------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

|             |                                                                                              |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Solo</i> | Yo no quiero al Conde,<br>ni al quiquiriquí,<br>yo no quiero al Conde<br>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,<br>ni al quiquiriquí,<br>yo no quiero al Conde,<br>que me quedo aquí | <i>(tres veces)</i> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

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 ejecutado 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 *ítrás*,  
 se da la vuelta *al redor*  
 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,  
 si 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!
- ¡Ay, Jesús,  
 que yo lo bailo  
 mejor que tú,  
 mejor que tú!...
- } bis

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 PASEITO DE ORO. (*Con la formulilla: "¡Hierro, hierro!", para dar más fuerza 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 SER TAN ALTA.  
DÓNDE VAS, COJA, COJITA. LA COJITA. 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.

## M E C A S Ó M I M A D R E

–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 LANCHAS**

*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.

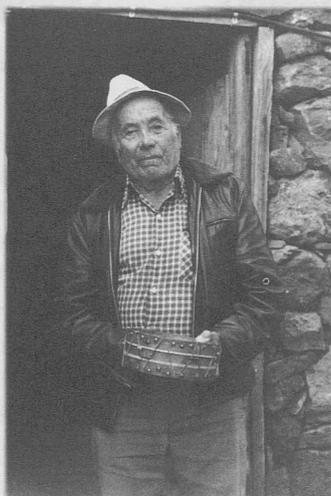
–Yo escojo a María  
por ser la más bella,  
la blanca azucena  
que está en el jardín.

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)*

## R E L A C I O N E S

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 rescata-dos 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 soga 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 *gorca*;  
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.\*

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 bruñeriles 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.

---

\*Véase JOSÉ PÉREZ VIDAL "CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA MEDICINA POPULAR CANARIA", en *Estudios de Etnografía y Folklore Canarios*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1985.



*Doña Petra María Lorenzo (Tazacorte)*

## CANTOS DE TIPO RELIGIOSO

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 folklora 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 estusiamo  
y devoción  
entona dulce  
tus dulces cánticos,  
porque es la fiesta  
de tu patrón.  
Miguel Arcángel,  
Séd 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».*

DÑA. 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 bailadores, 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 de 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 aquella, 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 pasado y principios de éste. 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.





*Cursillo realizado en Tazacorte en 1982.*

## INCORPORACIONES FOLKLÓRICAS DEL SIGLO XVIII

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.

## F O L Í A S

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 temas 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.

## I S A S

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.

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.

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*

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)*



## S I G L O S X I X Y X X

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, cuartetos 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.

## P O L C A

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.

## B E R L I N A

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!,  
 dénos 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

} bis

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

## 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 Garaffa –hace más de veinte 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. Dábamnos 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 los 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 folklorista 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 *versiadores* –cantantes de puntos cubanos– en distintos pueblos de la Isla. En dichos concursos está mal visto que un *versiador* 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 *versiadores* 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 recinte 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 *versiadores* 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, triguñita 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 muero 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.

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 resplendor.  
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.

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.

Festejaban 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.

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.

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.

Entonces era una fuente,  
 y luego el cerebro mio  
 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.

¡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.

¿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 festivales,  
 y sus bocas purpurinas  
 son, ¡ay!, máquinas divinas  
 de mentiras infernales.

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.



*Franceses (Garafia)*

El dolor no tiene tasa,  
 siempre nos sale al camino,  
 aunque en el mundo mezquino  
 todo muere y todo pasa.  
 Feliz aquel que traspasa  
 el pobre lindero humano  
 con el recuerdo galano  
 de laboriosa conquista,  
 que le dio forma de artista  
 y de noble ciudadano

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.

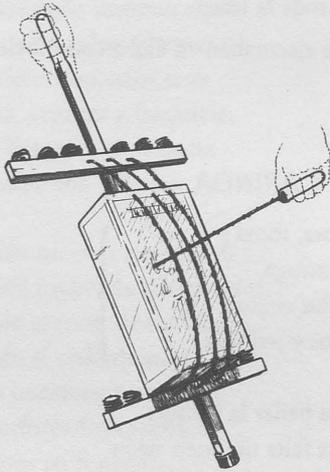
} *bis*

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.



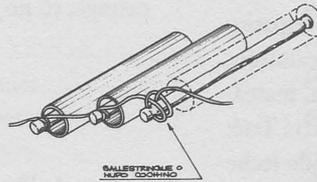
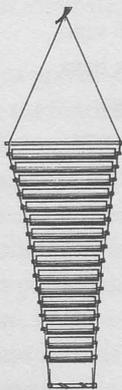
La marímbola.



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 folklore 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, timplas... 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.



F. Leal Pérez (18)

## 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?:

1º 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.

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

3º 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.

4º 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.

5º 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

Este trabajo tiene como objetivo principal la transcripción coreográfica de los bailes de la Palma, un patrimonio cultural inmaterial que ha sufrido un proceso de desaparición y olvido. A través de la investigación etnográfica y la observación directa, se han recopilado los movimientos y gestos característicos de estas danzas, para poder registrarlos de forma precisa y detallada. El estudio se centra en la descripción de los pasos básicos, los giros y los movimientos de brazos y manos, así como en la música que acompaña a estas danzas. La transcripción coreográfica es un proceso complejo que requiere un conocimiento profundo de la danza y una gran capacidad de observación y análisis. Este trabajo pretende ser una herramienta útil para la preservación y difusión de este patrimonio cultural, así como para la formación de nuevos bailarines y investigadores en el campo de la danza tradicional.

La transcripción de los bailes de la Palma se ha realizado a través de la observación directa y la grabación de vídeo. Este método permite capturar los movimientos y gestos de la danza de una manera precisa y detallada. Además, se han realizado entrevistas a bailarines y investigadores expertos en el tema, para obtener información sobre la historia y el significado de estas danzas. La transcripción coreográfica es un proceso que requiere un conocimiento profundo de la danza y una gran capacidad de observación y análisis. Este trabajo pretende ser una herramienta útil para la preservación y difusión de este patrimonio cultural, así como para la formación de nuevos bailarines y investigadores en el campo de la danza tradicional.

## ÍNDICE

1. Introducción  
2. Metodología  
3. Descripción de los bailes de la Palma  
4. Transcripción coreográfica  
5. Conclusiones  
6. Bibliografía

## TRANSCRIPCIÓN COREOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA PALMA

Los bailes de la Palma son una tradición cultural que ha sobrevivido a lo largo de los siglos. Estas danzas se caracterizan por sus movimientos sencillos pero elegantes, y por la música que las acompaña. La transcripción coreográfica de estos bailes es un proceso que requiere un conocimiento profundo de la danza y una gran capacidad de observación y análisis. Este trabajo pretende ser una herramienta útil para la preservación y difusión de este patrimonio cultural, así como para la formación de nuevos bailarines y investigadores en el campo de la danza tradicional.

La transcripción coreográfica de los bailes de la Palma se ha realizado a través de la observación directa y la grabación de vídeo. Este método permite capturar los movimientos y gestos de la danza de una manera precisa y detallada. Además, se han realizado entrevistas a bailarines y investigadores expertos en el tema, para obtener información sobre la historia y el significado de estas danzas. La transcripción coreográfica es un proceso que requiere un conocimiento profundo de la danza y una gran capacidad de observación y análisis. Este trabajo pretende ser una herramienta útil para la preservación y difusión de este patrimonio cultural, así como para la formación de nuevos bailarines y investigadores en el campo de la danza tradicional.

La transcripción coreográfica de los bailes de la Palma se ha realizado a través de la observación directa y la grabación de vídeo. Este método permite capturar los movimientos y gestos de la danza de una manera precisa y detallada. Además, se han realizado entrevistas a bailarines y investigadores expertos en el tema, para obtener información sobre la historia y el significado de estas danzas. La transcripción coreográfica es un proceso que requiere un conocimiento profundo de la danza y una gran capacidad de observación y análisis. Este trabajo pretende ser una herramienta útil para la preservación y difusión de este patrimonio cultural, así como para la formación de nuevos bailarines y investigadores en el campo de la danza tradicional.



# TRANSCRIPCIÓN COREOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA PALMA

## 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.



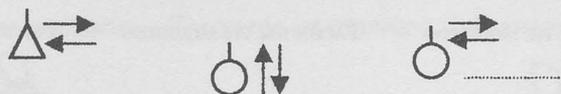
### VALSIAO O AGARRAO:

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 *retranca* 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 bailar, 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 bailarines.



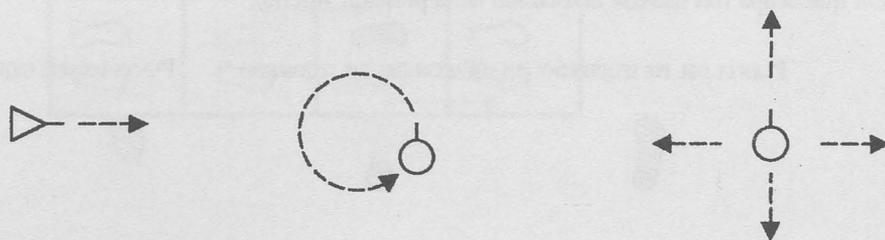
## GIROS SOBRE EL SITIO

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 bailar, 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 bailarines. 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



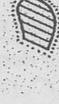
PLANTA DEL PIE DERECHO



TACÓN DEL PIE DERECHO.



PUNTA DEL PIE DERECHO



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

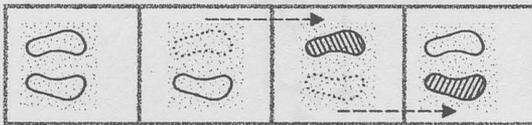
PIE IZQUIERDO AL AIRE



PIE DERECHO AL AIRE



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



## SIRINOQUE DE LAS TRICIAS

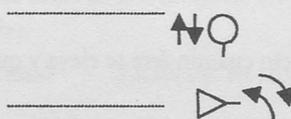
Versión recogida de una filmación realizada por Televisión Española a principios de la década de los 70 en Las Tricias.

### 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.



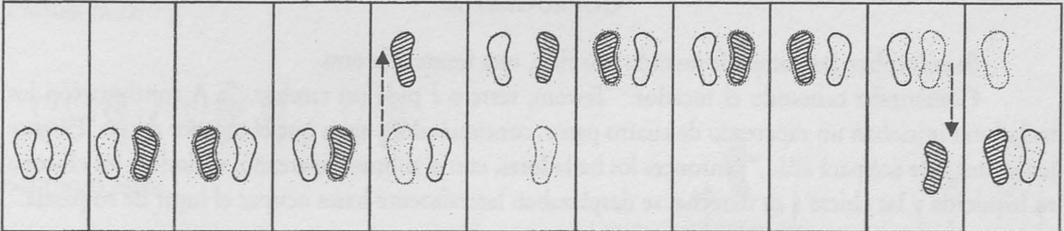
De esta manera bailaban hasta que el cantador decía: "Váyanse *pasiando*... que las relaciones...". Entonces las mujeres avanzaban de frente y los hombres lateralmente con el paso inicial, hasta ocupar el lugar que ocupaba su pareja, quedando ahora los hombres virados hacia delante para comenzar las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



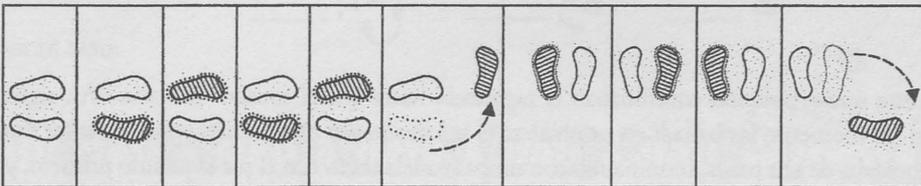
Terminadas las relaciones, se preparaban para bailar El Conde de Cabra.

## PASOS BÁSICOS DEL SIRINOQUE DE LAS TRICIAS

### PASOS DE LA MUJER:



### PASOS DE HOMBRE:



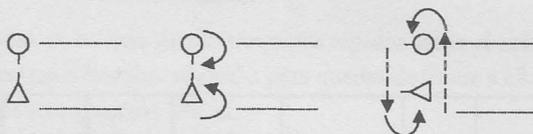
## SIRINOQUE DE BARLOVENTO

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 bailarines iniciaban un zapateado de cuatro pasos, continuándolo hasta que el tocador decía: "Pásense los mozos / de acá para allá..."; entonces los bailarines, 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 bailarines 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 bailarines.

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

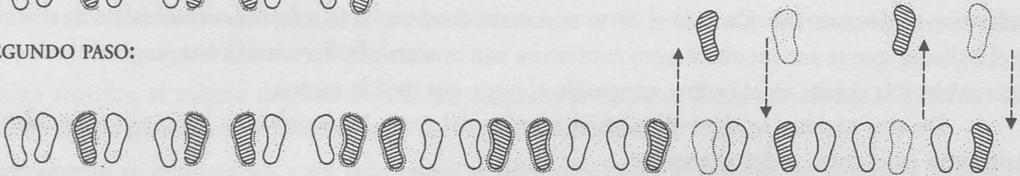
Se volvían a cruzar con su pareja, y tras dar algunos pasos, se paraban para cantar las relaciones las dos parejas siguientes. Nuevamente el tocador cantaba: "Ay, sigan y sigan...", y entonces los bailarines repetían el zapateado inicial. Una vez que el cantador cantaba una copla completa con el estribillo de: "Ay, sigan y sigan...", los bailarines 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

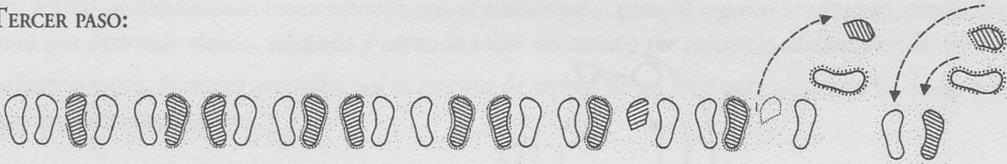
## PRIMER PASO:



## SEGUNDO PASO:



## TERCER PASO:



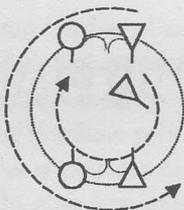
## EL CONDE DE CABRA

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 sirinquo, 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.

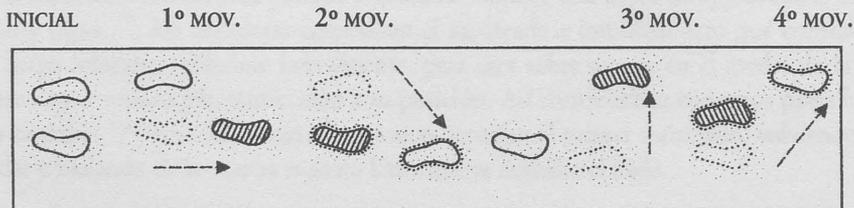


### PASOS BÁSICOS

#### DESPLAZAMIENTO DEL CONDE DE CABRA:

#### RITMO TERNARIO

#### POSICIÓN



## 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.

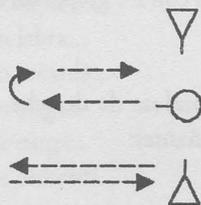
Seguidamente se desplazaban los hombres lateralmente hacia un lado, y regresaban a la posición anterior, alternando un pie delante y otro detrás.

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.

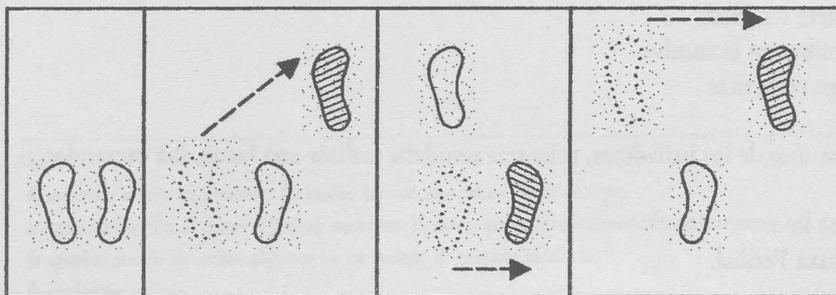
Mientras tanto, la mujer avanzaba por el interior de ambos de un lado para otro, con un andar y unos movimientos muy suaves.



### 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 bailadores 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 bailadores 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 bailadores 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 bailadores, 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<sup>a</sup>. Violeta A. Rodríguez Pérez, natural de Breña Baja.

|                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| <i>Ansina</i> lo siembra...  | <i>Ansina</i> lo emborca   |
| <i>Ansina</i> lo labra...    | dentro del costal          |
| <i>Ansina</i> lo escarda...  | <i>Ansina</i> lo tuesta... |
| <i>Ansina</i> lo siega..     | <i>Ansina</i> lo muela...  |
| <i>Ansina</i> se carga...    | <i>Ansina</i> lo cierna... |
| <i>Ansina</i> se enfresca... | <i>Ansina</i> lo amasa...  |
| Lo bota en la era...         | <i>Ansí</i> lo empelota... |
| <i>Ansina</i> lo trilla...   | Lo moja en el mojo...      |
| <i>Ansina</i> lo avienta...  | <i>Ansí</i> se lo come...  |
| <i>Ansina</i> lo ajecha...   |                            |

---

*Notas:*

- *lo escarda*: acción de arrancar las malas hierbas que crecen junto al trigo.
- *se enfresca*: acción de hacer el frescal, montones de haces que se forman cuidadosamente junto a la era antes de la trilla.
- *lo ajecha*: acción de cribar el grano en un cedazo de tamaño mediano.
- *lo emborca*: volcar.
- *lo empelota*: acción de apretar con la mano un poco del gofio amasado para hacer un puño.

## LA BERLINA

Versión de D<sup>a</sup>. 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.

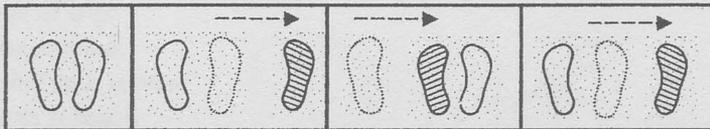


### PASOS BÁSICOS DE POLCA

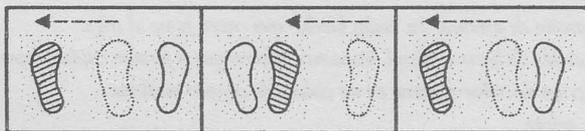
Ritmo binario.

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<sup>a</sup>. Petra Lorenzo, de 64 años de edad, natural de Tazacorte. Tal como ella lo bailaba en la Sociedad de su pueblo.

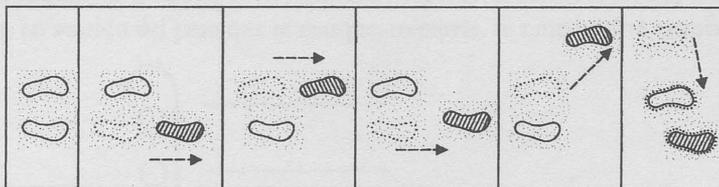
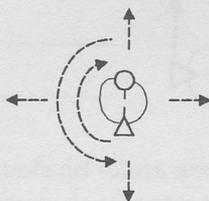
Recogida por Alberto Padrón y Talio Noda en el año 1980.

### COREOGRAFÍA:

El baile consistía en *valsiar* 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<sup>a</sup>. 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:

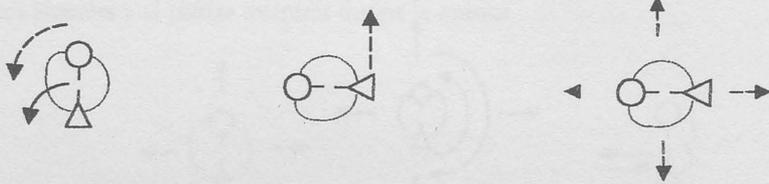
Se colocaban las parejas en posición de *valsar*.

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.



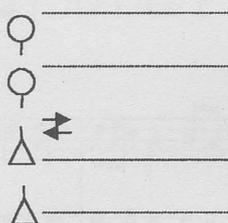
## AIRES DE LIMA

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:

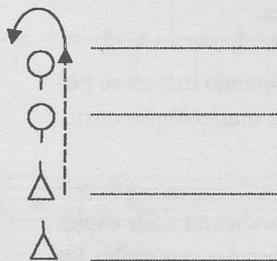
Se colocaban los bailarines en una doble fila de parejas, quedando las impares delante de las pares.

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 a mano alzada, referentes básicamente a canciones, romances o melodías del folclore de emigración, recogidas directamente de informantes y no utilizadas tan habitualmente.

# SIRINOQUE

1 **Voz Masculina**

**Tambor**

7 **Vivo**

14

22

29

The musical score for 'Sirinoque' is presented in a two-staff format. The upper staff is for the male voice ('Voz Masculina') and the lower staff is for the tambor. The piece begins at measure 1 in 3/4 time. The first system (measures 1-6) shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase. The tambor part consists of a steady eighth-note pattern. At measure 7, the tempo changes to 'Vivo'. The second system (measures 7-13) continues the vocal melody and tambor accompaniment. The third system (measures 14-21) shows the vocal line with some rests and the tambor maintaining its pattern. The fourth system (measures 22-28) features more complex vocal phrasing. The fifth system (measures 29-35) concludes the piece with a final vocal phrase and tambor accompaniment.

37

Musical notation for measures 37-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with rests in the lower staff.

44

Musical notation for measures 44-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

51

Hombre

Musical notation for measures 51-52, labeled 'Hombre'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line with eighth notes and rests, ending with a double bar line and repeat signs.

53

Mujer

Musical notation for measures 53-54, labeled 'Mujer'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line with eighth notes and rests, ending with a double bar line and repeat signs.

# CANCIÓN



Y EL AL - MA DE LOS NI - ÑOS FLOR TAN BE - LLA PRE-

TEN - DEN LOS IM - PIOS MAN - CI - LLAR QUE DIOS HAS - TA SU

SAN - GRE DIO POR E - LLOS Y LOS QUIE - REN IN - SEN - SA - TOS A PAR-

TAR Y AS - TU TA - EN LAS ÑA AS-

TU - TA EN LAS ES - QUE - LAS SION Y EN CUAN - TO UN ES - PA -

ÑOL HA - LLA EN ES - PA - ÑA NO LES A - RRAN - CA - RA LA FE DEL CO - RA -

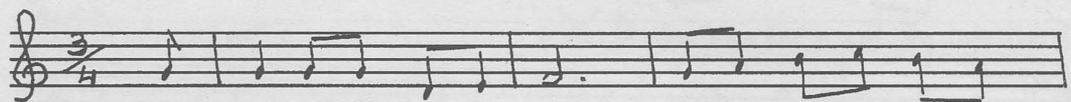
ZÓN JU - RE - MOS Y JU - RE - MOS POR SIEM - PRE COM - BA -

TIR LA - ES CUE - LA AN - TES CRIS - TIA - NA Y - A

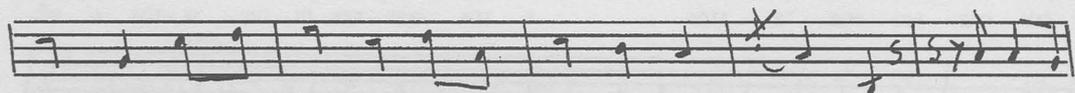
CRIS - TO

# POPULAR (CUBANA)

.....



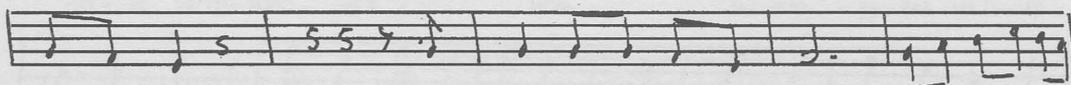
MA - MI - TA YO QUIE - RO IR Y A LA O - RI - LLA DE UN A -



RRO - YO POR - QUE ME SIEN - TO CRI - O - LLO HAY QUE A - GUA TAN CRIS - TA -



LI - NA TAM - BIEN QUIE - RO QUE ME A - MES TO - DA LA



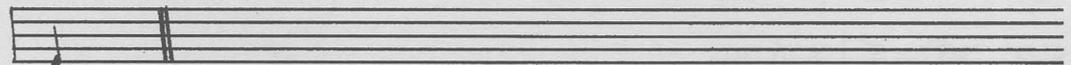
VI - DA MA - MI - TA YO QUIE - RO IR ES - TA NO - CHE AL MA - TI



NE - E QUIE - RO COM - PRAR UN COR - SE - E ZA - PA - TI TOS DE A - CEN



TE - E TRA - JI - TO DE ME - DIO PA - SO CON SO - BRE LA -



ZO

# POPULAR (CUBANA)



DE CU - BA PA - RA LA HA - BA - NA VI BA - JAR U - NA VE - GUE - RA Y EN  
 TIEM - POS DE PRI - MA - VE - RA MÁS BE - LLA QUE U - NA MA - ÑA - NA

Detailed description: This block contains the musical notation for the song 'POPULAR (CUBANA)'. It features two staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written in a treble clef. The lyrics are printed below the notes. There are two triplet markings (indicated by a '3' in a circle) over the notes for 'U - NA' in the first line and 'MA - ÑA - NA' in the second line.

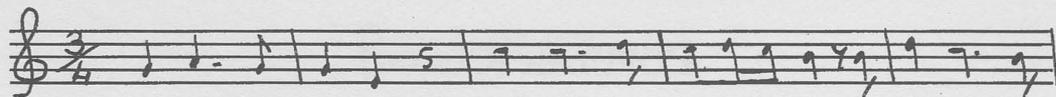
# CARINGA



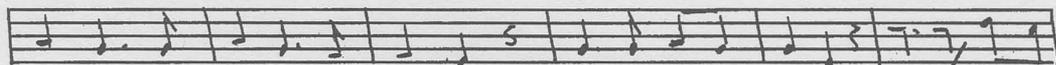
TO - MAY TO - MAY TO - MA LA CA - RIN - GA AHÍ VIE - NE EL  
 VIE - JO LA CA - RIN - GA TO - MAY TO - MAY TO - MA LA CA - RIN - GA -  
 AHÍ VIE - NE EL VIE - JO LA CA - RIN - GA

Detailed description: This block contains the musical notation for the song 'CARINGA'. It features three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a treble clef. The lyrics are printed below the notes. The first line ends with a fermata over the note for 'EL'. The second line ends with a fermata over the note for 'GA'. The third line ends with a fermata over the note for 'GA'.

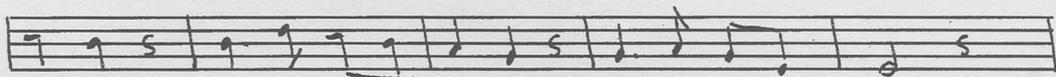
# HABANERA



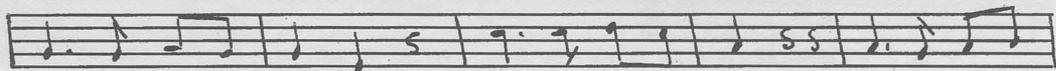
EN LA BA - HI - A DE FE - LI UN VA POR E - LE - VA SUS



AN - CLAS EL VA - POR LE - O - ÓN EL SOL SE PO - NÍ - A LA NO - CHE CE -



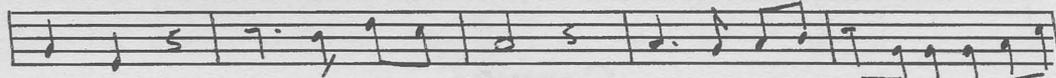
RRA - BA EL BU - QUE POR - TA - BA LAS O - LAS DEL MAR



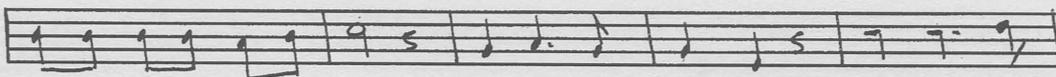
Y CON UN MAL TIEM - PO SA - LE A - QUEL VA - POR DE - JAN - DO LA



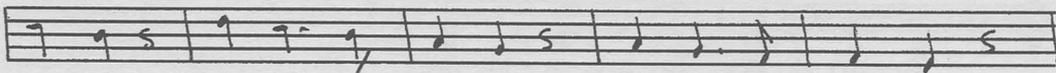
COS - TA DE - JAN - DO LA COS - TA DE LA PO - BLA - CIÓN Y POR AL - TAS



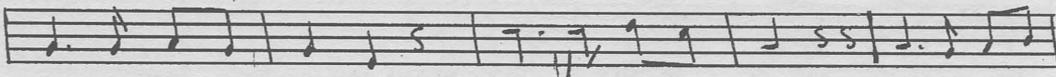
MA - RES SU - FRE A - QUEL VA - POR UN TE - RRI - BLE CHO - QUE UN TERRI - BLE



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 AU - XIO



MA - DRE MÍA DEL CAR - MEN DE - NOS SAL - VA - CIÓN A LOS TRI - PU

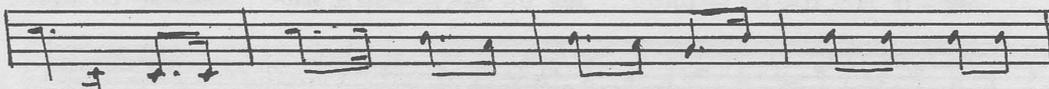


LAN - TES A LOS TRI - PU - LAN - TES DEL VA - POR LE - ÓN

# LA HIJA DEL PENAL



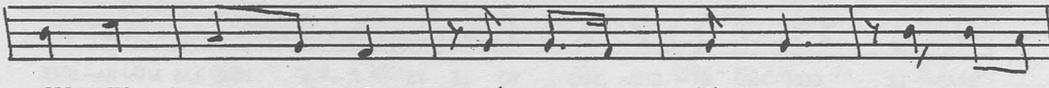
LA HI - JA DEL PE - NAL ME LLA - MAN SIEM - PRE A



MI POR - QUE MI PA - DRE ES CAR - CE - LE - RO JA - MÁS SEN - TI EL A -



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 MÍ



QUE CON LOS O - JOS LE MAN - DÉ UN BE - SO Y EN MI PLE -

# FLANDESA

GA - RIA LE DI - JE A SI Y ES - TA - BA PRE - SO SI POR - QUE MA -  
TO AL TRAI - DOR QUE SU HER - MA - NA EL HO - 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 - RI - ÑO  
DE E - TER - NI - DAD Y YO TAN CIE - GA DEL PRI - SIO - NE - RO QUI - SE  
DAR - LE LA LI - BER - TAD MÁS U - NA NO - CHE AL FIN DOR - MI - DO A MI  
PA - DRE VÍ YA - QUE - LLAS LLA - VES PU - DE QUI - TAR - LE CON E - LLAS  
YO CO - RRÍ 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 AL - MA MÍ - A AN - SIA - RA  
LO - CA DE SU - PLI - CAR

# MADRE QUE LINDA NOCHE

## LA TORRE EN GUARDIA

DI SE LA TO - RRE EN GUAR - DIA LA TO - RRE EN GUAR - DIA LA

VEN - GO A DES - TRU - IR PUES NO TE TE - MO PUES NO TE

TE - MO NIA TI NI A TUS SOL - DA - DOS PUES ME VOY A QUE -

JAR PUES ME VOY A QUE - JAR AL GRAN 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

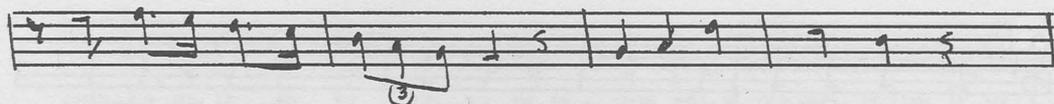
QUIE - RO UN PA - JE LA TO - RRE A DES - TRU - IR PUES

VE PA - JE MI - O PUES VE PA - JE MI - O LA TO - RRE A DES - TRU - IR

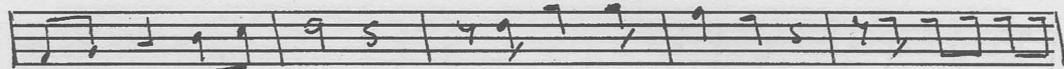
# MADRE QUE LINDA NOCHE



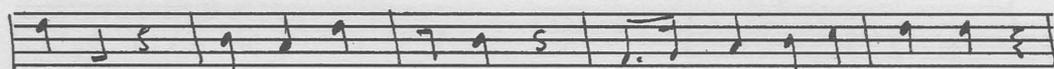
MA - DRE QUE LIN - DA NO - CHE CUAN - TAS ES - TRE - LLAS



A - BRE - ME LA VEN - TA - NA QUE QUIE - RO VER - LAS



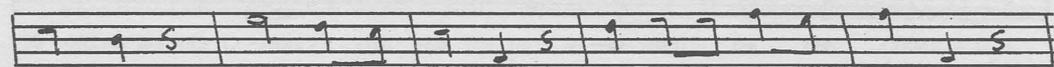
HI - JA MÍA E - SO NO QUE ES - TAS EN - FER - MA Y EL AI - RE DE LA



NO - CHE BA - ÑAR - TE PUE - DE Y AL CA - LOR DE LA LUM - BRE



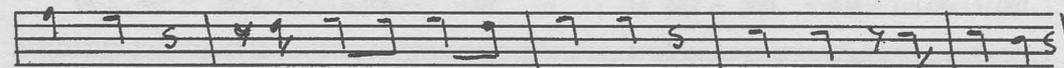
BUS - CAN - DO A - BRI - GO ES - TA - RÁS TAN - DO SO - LA QUE ES - TAS CON -



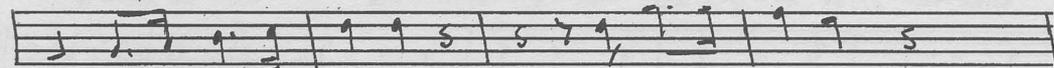
MI - GO HAY MA - DRE MÍ - A TAN SO - LO POR TI SIEN - TO



PER - DER LA VI - DA QUIEN PEN - SA - R A - MO - RO - SA TUS NO - BLES

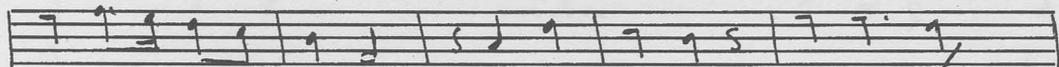


CA - NAS SEN - TA - DA AL SOL CON - TI - GO POR LAS MA - ÑA - NAS

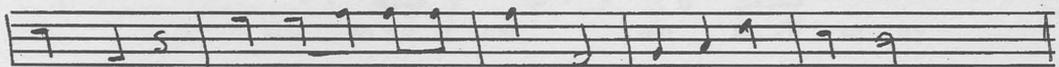


Y QUIE - NES HAS - TA TAR - DE BA - JO EL CAS - TA - ÑO.

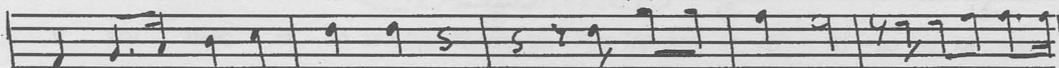
# LA HERMANA CANTA



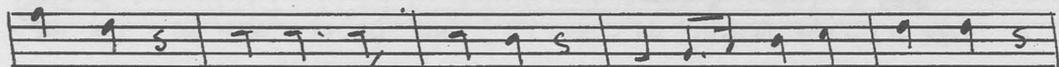
Y AL PAR - QUE A - QUI - CO - SIEN - DO PA - RA EL A - ÑO A - ÑOS EN -



TE - ROS CON MI DES - DI - CHA SO - LO POR COM - PA - ÑE - RO



VIS - TAN - ME DE MOR - TA - JA LA RO - PA TO - DA QUE EN EL AR - CA TE -



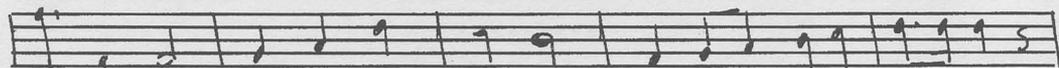
NÍ - A PA - RA MÍ BO - DA Y DES - DE QUE ME HA - LLAN



A - MOR - TA - JA - DO QUI - TEN - ME ES TOS CO - RA - LES QUE FUE MIA -



GRA - DO PA - RA QUE NO CRE - A QUE A UN MUER - TO QUE -



RIEN - DO LE CUAN - DO ME VE - A DI - LE QUE YO MU - RIÉN - DO - ME



SEN - TÍ SU CAN - TO QUE NI MUER - TA - O - ÍR QUIE - RO SU NE - CIO



CAN - TO

# MADRE QUE LADA NOCHE

## SIOTE

.....

Y U - NA Y 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 - FE PERO HAY SÍ

SÍ QUE ELA - MOR DE U - NA MU - JER SON LAS CA - DE - NAS QUE NO

SE PUE - DEN ROM - PER

## AGUINALDO

.....

Lin - das cla - ve - lli - nas tie - ne es - te ver - gel. Su pa - dre y 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.

# LA HERMANA CAUTIVA

DÑA. LEONCIA DÍAZ BRITO

Handwritten musical score for 'LA HERMANA CAUTIVA'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 9/8 time signature. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f'.

# EL QUINTADO

DÑA. LEONCIA DÍAZ BRITO

Handwritten musical score for 'EL QUINTADO'. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f'.

# BAILE DE PASTORES

Handwritten musical score for 'BAILE DE PASTORES'. It consists of three staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f'. A circled letter 'A' is placed above the first staff of the third system, and the word 'VARIACIÓN' is written at the end of the third staff.

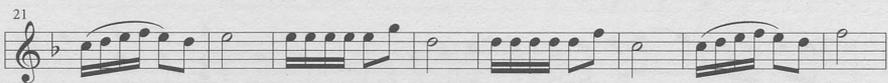
# TOQUE DE PASTORES

SAN PEDRO (LAS BREÑAS)

# TOQUE DE PASTORES

SAN ANDRÉS Y SAUCES

## MÚSICAS DEL BAILE DE LOS ENANOS.



# ISA

(Santa Cruz de La Palma)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Instrumentos' and 'Re'. The second staff is labeled 'La 7' and '1ª Re'. The third staff is labeled '2ª Re' and 'La 7'. The fourth staff is labeled '1ª Re' and '2ª'. The fifth staff is labeled 'Voz' and 'La'. The sixth staff is labeled 'Re'. The seventh staff is labeled 'Re'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Instrumentos Re

4 La 7 1ª Re

9 2ª Re La 7

14 1ª Re 2ª

19 Voz La

26

32 Re

38 Re m      Re M

44 La 7

50

56 Re

62 Re m      La 7      Instrumentos

68

74 Coro      Re

La Vir - gen de las

80 La 7

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

88



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

Detailed description: This musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). There are rests in the first, third, fourth, sixth, and seventh measures.

95



has - ta la a - re — na — has - ta la a - re - na

Re

Detailed description: This musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). There are rests in the first, third, fourth, sixth, and seventh measures. A 'Re' label is placed above the C5 note in the fifth measure.

102



ni - ña — has - ta la a - re - na — has - ta la a - re - na —

La 7

Detailed description: This musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). There are rests in the first, third, fourth, sixth, and seventh measures. A 'La 7' label is placed above the C5 note in the fifth measure.

110



- La Vir - gen de las nie - ves, — la más bo - ni - ta —

Detailed description: This musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). There are rests in the first, third, fourth, sixth, and seventh measures.

117



la más mo - re - na.

Re

Detailed description: This musical staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), and E4 (quarter). There are rests in the first, third, fourth, sixth, and seventh measures. A 'Re' label is placed above the C5 note in the fifth measure.

# FOLÍAS (La Palma)

Instrumentos La 7 Re m

3

La 7

7

Voz (3) Do 7 (3) Fa M

Pa - ra can - tar la fo - lí - a se ne - ce - si - ta te ner:

11

Do 7 Fa M

se ne - ce - si - ta

15 Sib M La 7

se ne-ce-si-ta te-ner: o-í-do, pe-cho y gar-

18 Re M La 7

gan-ta y sa-ber-las com-pren-der.

22 Re m Do 7 Fa M Do 7

o-í-do, pe-cho y gar-gan-ta

25 Fa M Do Fa M

y sa-ber-las com-pren-der.

29 Sib M La 7 Re M

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

34

La 7

Re m

Do 7

39

Voz masculina

Fa M

Do 7

Fa M

43

Do 7

Fa M

47

Sib M

La 7

50

Re M

La 7

53

Re m Do 7 Fa M Do 7

sin o-ir-las nue-va men-te

57

Fa M Do Fa M

no me qui-sie-ra mo-rir

61

Sib M La 7 Re M

Fo-lí-as las de mi tie-rra, a-rro-rró de mi dor-mir

65

68

La 7 Re M

# AIRES DE LIMA (La Palma)



5

1ª vez. Voz femenina  
2ª vez. Coro

De  
Instrumentos 8ª Alta

12

Ti - ja - ra — fe he lle - ga - do a can — tar ai - res de Li -

18

ma; — te de - sa - fi - o, buen mo - zo, pa - ra

24

1ª 2ª *Da Capo*

ver si es - to se a - ni - ma. — De — a

Se repite con diferentes letras

ROMANCE DEL TRIGO

1 Percusión *siempre igual la Percusión* Hombres

Cho Juan Pe - ri - ñal — tie -

7 Coro

ne un a - re - nal, un gra - no de tri - go lo que - re sem - brar, lo

13

siem - bra en la cum - bre, lo co - ge en la mar, — lo siem - bra en la

20 Mujeres

cum - bre, lo co - ge en la mar. — An - si - na lo siem - bra cho

27 Hombres Todos

Juan Pe - ri - ñal, an - si - na lo la - bra cho Juan Pe - ri - ñal, an - si - na po -

34

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

40 Mujeres Hombres

zar. \_\_\_\_\_ An - si - na lo sie - ga cho Juan Pe - ri - ñal, an -

47 Todos

si - na lo en - fe - ja cho Juan Pe - ri - ñal, an - si - na po - ní - a sus pies en la

54 Mujeres

mar y an - si - na me en - se - ña mi a - mor a dan - zar. \_\_\_\_\_ An -

61 Hombres

si - na lo car - ga cho Juan Pe - ri - ñal, lo bo - ta en la e - ra cho Juan Pe - ri -

68 Todos

ñal, an - si - na po - ní - a sus pies en la mar y an - si - na me en -

74

se - ña mi a - mor a dan - zar. \_\_\_\_\_ Cho Juan Pe - ri - ñal — tie -

81

ne un a - re - nal, un gra - no de tri - go lo que - re sem - brar, lo

87

siem - bra en la cum - bre, lo co - ge en la mar, \_\_\_\_\_ lo siem - bra en la

94

cum - bre, lo co - ge en la mar. \_\_\_\_\_ Repite con diferentes letras

• • • • • N O T A S • • • • •



• • • • • N O T A S • • • • •

• • • • • N O T A S • • • • •

• • • • • N O T A S • • • • •

.....BIBLIOGRAFÍA.....

- Abreu Galinmdo, Fr. J. de:** Historia de la conquista de las siete Islas Canarias. Goya Ediciones (Santa Cruz de Tenerife, 1977)
- Alonso, Elfidio:** Folklore Canario. (Las Palmas de Gran Canaria). Edirca (1985). Pág. 224.
- Alonso, Elfidio:** El canario, baile del Siglo XVI. Cámara de Comercio, Industria y Navegación. (Santa Cruz de Tenerife, 1985)
- Alonso, María Rosa:** Las canciones populares canarias, en Revista "El Museo Canario" número 16 (octubre-noviembre-diciembre 1945. Las Palmas). Págs. 55-56.
- Las danzas y canciones populares canarias, en Revista "El Museo Canario" números 25-26 (enero-junio 1948. Las Palmas). Págs. 77-92.
- Álvarez Delgado, Juan:** Las canciones populares canarias, en "Tagoro", Instituto de Estudios Canarios. (La Laguna de Tenerife, 1944). Tomo I, págs. 113-126.
- Álvarez, Rosario y Siemens, Hernández:** The Lithophonic Use Of Large Natural Rocks In The Prehistoric Canary Islands, en "The Archaeology Of Early Music Cultures". (Bonn 1986). Pp 1-10.
- Bethencourt Alfonso, J.:** Los cantos y danzas regionales, Biblioteca Canaria. Librería Herpérides, (Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1941).
- Cabrera, Benito:** El folklore de Lanzarote. La Biblioteca Canaria—El Folklore Musical Canario. CCPC. (Santa Cruz de Tenerife, 1990). Pág. 100.
- Casas Alonso, Carmen de las:** Tipismos canarios. en Revista "Tradiciones populares", Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna de Tenerife, 1943). Tomo II, págs. 35-42.
- Cobiella Cuevas, Luis:** La música popular en la isla de La Palma, en "Revista de Historia", (La Laguna de Tenerife), 80 (1947). Pp. 454-484.
- Crosa, Diego:** Follas, Coplas. Imprenta de La Prensa, (Santa Cruz de Tenerife, 1932).
- Diego Cuscoy, Luis:** Folklore infantil, en Revista "Tradiciones populares". Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna de Tenerife, 1943). Tomo II.
- Fernández Castillo, Felipe Santiago:** "Caleidoscopio de Coplas Palmeras". Cabildo insular de La Palma. Centro de la Cultura Popular Canaria. La Laguna - Tenerife 1993.
- Fructuoso, Gaspar:** "Las Islas Canarias". (*Saudades de terra*). Instituto de Estudios Canarios. (La Laguna de Santa Cruz de Tenerife, 1964).
- González de Ossuna, Luis:** Cinco romances canarios, en Revista "Tradiciones populares". Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna, 1943). Tomo I. Págs. 15-32.
- González Ortega, Manuel:** El sorondongo: una versión canaria de la jeringonza, en "Revista de Musicología". Vol. XV, núm. 1. (1992). Pp. 9-46.
- Jiménez Sánchez, Sebastián:** Danzas y canciones de la Isla del Hierro, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1947), III. Pp. 302-315.
- Lefranc, Amaro (E. Hardisson):** 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", núms. 101-104. (La Laguna, 1953), págs. 33-69.
- Lo guanche en la música popular canaria. Edic. Instituto de Estudios Canarios, número 35. (La Laguna, 1942). Tomo VI.
- López Rodríguez, Amada Elsa:** Símbolo y realidad en la canción de cuna, en "Revista Internacional de Sociología". Tomo LXII, (Madrid, 1984), núm. 51. Pp. 626-635.
- Lorenzo Perera, Manuel J.:** El folklore musical de El Hierro. Excmo. Cabildo Insular de El Hierro. Centro de la Cultura Popular Canaria. (Santa Cruz de Tenerife, 1989). Pág. 49.
- Las fiestas de El Amparo. Colectivo Cultural Valle de Taoro. (La Laguna. Tenerife, 1989). Pág. 257.
- Matar la culebra: una tradición canaria de origen afro-cubano. Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1997). Pág. 213.

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

**Martín Teixé, Jose Luis y López Isla, Mario Luis:** La leyenda de Cuquillo. El poeta isleño de Mazo y Cabaiguán. Iltmo. Ayuntamiento de la Villa de Mazo, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1994). Pág. 269.

**Naborí, Indio y Valiente, Ángel:** Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado. Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de La Palma, Centro de La Cultura Popular Canaria. (Las Palmas de Gran Canaria, junio 1997). Pág. 94.

**Navarro, Domingo J.:** "Memorias de un noventón". Cabildo Insular de Gran Canaria. (Las Palmas de Gran Canaria, 1998)

**Noda Gómez, Talio:** Décimas de Severo. Ayuntamiento de la Villa de Garafía, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1992). Pág. 173.

**Noda, Talio y Siemens, Lothar:** Los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. VII, (1984). Núm. 1. (Madrid, 1984). Págs. 171-189.

Los idiófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. IX, núm. 1. (Enero-junio de 1986). (Madrid, 1986). Págs. 169-204.

Los membranófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. X, núm. 3. (Septiembre-diciembre de 1987). (Madrid, 1988). 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 monorrinos, siglos XV y XVI. (La Laguna, 1952).

De folklore canario: Romances con estribillo y bailes romancescos, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1948). IV. Pp. 197-241.

El estribillo en el romancero tradicional canario: el responder, elemento uniforme e inseparable de los romances, en "El Museo Canario". (Las Palmas de Gran Canaria), 31-32 (julio-diciembre, 1949). Pp. 1-58.

Cantos de llamado, en "Revista de Historia". (La Laguna, 1944). X. Pp. 248-253.

El baile del trigo, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1955), XI. Pp. 145-154.

Folklore infantil canario, cantos y juegos de la plaza, en Revista "El Museo Canario", núms. 75-76. Homenaje a Simón Benítez Padilla. (Las Palmas, 1960). Tomo II.

El Arrorró. Colección "Guagua". (Las Palmas de Gran Canaria, 1983). Pág. 48.

Los estudios del folklore canario (1880-1980). Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y Ministerio de Cultura. Ediciones ICEF (1982). Pág. 222.

Folklore infantil canario. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. ICEF. (1986). Pág. 499.

El romancero en la isla de La Palma. Excmo. Cabildo Insular de La Palma (1987). Pág. 429.

**Siemens Hernández, Lothar:** Instrumentos de sonido entre los habitantes prehispánicos de las Islas Canarias, en "Anuario de Estudios Atlánticos". (Madrid, 1969), 15. Pp. 355-356.

Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía, en "Homenaje a don Agustín Millares Carló". Editado por la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. (Madrid, 1975), II. Pp. 281-310.

Algunos datos sobre la música de moriscos en Canarias, en "Homenaje a Elías Serra Ráfols". Editado por la Universidad de La Laguna. (La Laguna, 1973), IV. Pp. 381-389.

Noticias sobre bailes de brujas en Canarias durante el siglo XVII: Supervivencias actuales, en "Anuario de Estudios Atlánticos". (Madrid-Las Palmas, 1970), 16. Pp. 39-63.

La folía histórica y la folía popular canaria, en "El Museo Canario". (Las Palmas de Gran Canaria, 1965), XXVI. Pp. 19-46.

La Música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días, en "El 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". Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992. (Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de G.C. y 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". Tomo LXII. (Madrid, 1984), núm. 5. Pp. 707-711.

Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692), en "Revista de Musicología". Vol. X. 1987. Núm. 2. (Symposium Internacional "La Música para teatro en España", Cuenca 30 octubre al 2 noviembre de 1986). Pp. 547-558.

La celebración navideña en los medios rurales de Gran Canaria: Música y textos de la llamada "Representación de los pastores", en "Instituto de Estudios Canarios, 50 Aniversario (1932-1982)". (La Laguna, Instituto de Estudios Canarios y Cabildo Insular de Tenerife, 1982). Pp. 585-613.

Las escenas musicales descritas en "Le Canarien". (Versión conservada en la Biblioteca municipal de Rouen). Patronato de la "Casa de Colón". Anuario de Estudios Atlánticos. (Madrid-Las Palmas, 1977). Núm. 23. Pp. 639-657.

**Talavera, Diego:** Canarias. Folklore y canción. Biblioteca Popular Canaria. Vol. 4. (Madrid, 1978). Pág. 96.

**Trapero, Maximiliano:** Romancero de la isla de El Hierro. Recogido y editado por -Maximiliano Trapero con la colaboración de Elena Hernández Casañas y un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández. Madrid. Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de El Hierro (1985). Pág. 214 más láminas.

Romancero de Fuerteventura. Transcripción y estudio de la música -Lothar Siemens Hernández. La Caja de Ahorros de Canarias (1991). Pág. 367 más láminas.

Romancero de la Isla de La Gomera. Recogido y editado por -Maximiliano Trapero con la colaboración de Elena Hernández Casañas y un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández. Madrid y Cabildo Insular de La Gomera (1987). Pág. 410 más láminas.

Romancero de Gran Canaria. Vol. I. Zona del Sureste. Transcripción y estudio de la música. -Lothar Siemens

Hernández. Las Palmas de Gran Canaria (1982). Pág. 445.

Romancero de Gran Canaria. Vol. II. Transcripción y estudio de la música -Lothar Siemens Hernández. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria (1990). Pág. 654.

Las danzas romancescas y el "Baile del Tambor" de La Gomera. "Revista de Musicología". Vol. IX. (1986), núm. 1. Pp. 205-250.

A la caza de romances raros en la tradición canaria. Patronato de la "Casa de Colón". Anuario de Estudios Atlánticos. (Madrid-Las Palmas, 1986), núm. 32. Pp. 485-523.

Varios: Juegos y juguetes de nuestros mayores. Taller del colegio público Cuermeja y Aula de Etnografía de La Aldea. Arucas, Gran Canaria (1996). Pág. 113.

Toques antiguos y festivos de Canarias. Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna. Gobierno de Canarias- Socaem, Centro de la Cultura Popular Canaria, Universidad de La Laguna. Pág. 35.

Toques antiguos y festivos de Canarias (II). Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna. Gobierno de Canarias-Socaem, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria. Pág. 74.

José María Gil: poemas, sorondongos y narraciones. Documental folklórico de las Islas Canarias. Excm. Mancomunidad Provincial Interinsular de Las Palmas. Ministerio de Cultura. ICEF. Pág. 90.

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

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 Sta. Cruz de La Palma.
12. Baile (o Romance) del Trigo o *Cho Jud* Períña (o Perenal). Sección femenina de Sta. 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 Isabela. (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 a la Cruz. Don Guzmán Rodríguez. (Tijarafe)
22. Aguinaldo. Caruca. (Mazo)
23. Baile de Pastores. (Tijarafe)
24. Baile de Pastores. San Pedro. (Mazo)
25. Baile de Pastores. San Andrés y Sauces.
26. Folías. Don Juan Miguel Martín y Don José Sánchez. (Tazacorte)
27. Malagueñas. Don Juan Miguel Martín y Don José Sánchez. (Tazacorte)
28. Isas. Don Juan Miguel Martín y Don José Sánchez. (Tazacorte)
29. Berlina. Doña Petra María Lorenzo. (Tazacorte)
30. Mazurca. Doña Antonia "Viña". (Tazacorte)
31. Habaneras. Rosario. Doña Antonia "Viña". (Tazacorte)
32. Habaneras. Fulgida Luna. Doña Amparo Gómez. (Tazacorte)
33. Habaneras. A la orilla de un palmar. Doña Antonia "Viña". (Tazacorte)
34. Siote. Doña Petra María Lorenzo. (Tazacorte)
35. El manzanillo. Marido de Caruca (Mazo)
36. Puntos Cubanos. Severiano Marín Cruz "Severo" (Garafía)

CD

Archivo de Música: Talio Noda Gómez.

Depósito Legal CD: 499-1999

Limpeza digital de sonido: Antonio Miranda

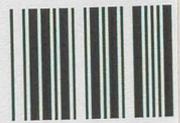
Edición Digital y Mastering: Antonio Miranda

Referencia: GR/00/48/CD



**LA  
 MÚSICA  
 TRADICIONAL  
 EN LA ISLA DE  
 LA PALMA**  
 ...  
**TALIO NODA GÓMEZ**

ULPGC. Biblio



\*85

BIG 784.4 (

( Este es el orden de las canciones en el CD  
a partir de la canción número 23 )

.....

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.** D. Juan Miguel Martín y D. José Sánchez. (Tazacorte)
32. **Malagueñas.** D. Juan M. Martín y D. 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"
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 Cubanos.** Severiano Martín Cruz "Severo". (Garafía)
43. **Romance:** "El Rey Alfonso y su esposa". Amparo Gómez.  
(Tazacorte)

LA  
MÚSICA  
TRADICIONAL  
EN LA ISLA DE  
LA PALMA  
...

TALIO  
NODA  
GÓMEZ

Tras veinticinco años de andar por los campos de La Palma recogiendo folklore de labios de los más mayores y de sus familiares, parecía llegado el tiempo de dedicar un librito a la música tradicional de la Isla Bonita.

Con más razón si se tiene en cuenta la aparición recientemente de la segunda edición generosamente ampliada de *La Música Tradicional canaria, hoy*.

De todas formas, el presente volumen no es un vástago desgajado de aquel, sino fruto del trabajo sobre el terreno y de la cosecha propia a la vez que su intención no es principalmente didáctica.

**Este libro va dirigido a todo amante del folklore canario.**

