

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA REGIONAL DE EXTREMADURA

**CANCIONERO**  
**POPULAR**  
**DE LA**  
**PROVINCIA DE CÁCERES**

(Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II)

Materiales recogidos

por

MANUEL GARCÍA - MATOS

Edición crítica

por

JOSEP CRIVILLÉ I BARGALLÓ

BARCELONA, 1982





**CANCIONERO POPULAR**  
**DE LA**  
**PROVINCIA DE CÁCERES**

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA REGIONAL DE EXTREMADURA

# **CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL**

**IV**

**BARCELONA, 1982**



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA REGIONAL DE EXTREMADURA

# **CANCIONERO POPULAR**

DE LA

## **PROVINCIA DE CÁCERES**

(Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II)

**Materiales recogidos**

**por**

**MANUEL GARCÍA - MATOS**

**Edición crítica**

**por**

**JOSEP CRIVILLÉ I BARGALLÓ**

**BARCELONA, 1982**



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1982

© CSIC

© de esta edición: herederos de Manuel García Matos y Josep Crivillé i Bargalló, 2019

e-NIPO: 694-19-094-2

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: [publ@csic.es](mailto:publ@csic.es))

I.S.B.N. 84 - 00 - 05231 - 5

Depósito legal, B-39.759-1982

**Realización:**

E. CLIMENT, Còrsega, 619, Barcelona(25)

Impreso en España - Printed in Spain

© Copyright 1982 by C.S.I.C.

Reservado el derecho para todos los países.



Esta obra ha sido posible gracias a la colaboración de las siguientes entidades:

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA DEL C.S.I.C.

CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA  
JUNTA REGIONAL DE EXTREMADURA

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÁCERES

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PLASENCIA





## AL LECTOR

*Una de las tareas específicas de Instituto Español de Musicología del CSIC, es la publicación y estudio del Cancionero Popular Español. En efecto desde la creación del Centro, en septiembre de 1943, dos han sido sus unidades estructurales de investigación: la música histórica y la música de tradición oral. Ambas facetas, complementarias e interdependientes, han constituido desde aquellos días la labor de amplios horizontes que el Instituto realiza en pro del conocimiento científico de todo cuanto atañe a nuestro pasado musical.*

*Uno de los primeros desvelos de la Sección de folklore musical del Instituto, hoy departamento de Etnomusicología, fue el de recoger por todos los medios aquellos documentos musicales que la tradición oral ha mantenido vivos a través del tiempo. En este sentido ha convocado periódicamente becas y concursos para misiones de campo, ha encargado trabajos de búsqueda y recogida sistemática y ha estimulado mediante premios el incremento del rico venero de la música tradicional española; méritos de valor incuestionable si se tiene en cuenta que por aquellos días, tan preciado repertorio estaba en trance de desaparición.*

*Afortunadamente todos los trabajos referidos han proporcionado a los archivos de la citada Sección de folklore una cantidad muy considerable de materiales de primera mano, base de una continuada publicación metodológica, en orden a la confección del gran corpus del Cancionero Popular Español, a su estudio y custodia como fondo documental comparativo. A tales premisas conviene precisar que el Cancionero Popular de la Provincia de Madrid (3 volúmenes), el Cancionero Escolar Español, el Índice de Romances Tradicionales, las monografías sobre El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas, La danza de espadas y la tarantela y el "Cuaderno de Música Hispana" Doce canciones populares españolas, amén de numerosos artículos de interés etnomusicológico publicados en la revista del Instituto Anuario Musical, y otras colaboraciones han sido resultado de la labor realizada por dicho Departamento. Es lamentable que estas ediciones comparadas cuantitativamente con la de música histórica publicadas por el Centro, arrojen un balance excesivamente desproporcionado, debido a los numerosos y variados destinos con que se ha visto afectada la sección de folklore, sin embargo, una vez conocidas tales dificultades, la obra realizada se valora como muy positiva y esperanzadora.*

*Los documentos tradicionales cacereños que aquí se publican y estudian, forman parte integrante del trabajo de campo que la Sección de folklore encargó el malogrado D. Manuel García-Matos.*

*M. García-Matos, miembro y colaborador del Instituto Español de Musicología del CSIC desde su fundación, había recorrido toda la península en busca de materiales de auténtico sabor tradicional. Fue*

*toda una vida, cercenada desafortunadamente en plena madurez, dedicada a la investigación del folklóre musical español. Estudió muy especialmente la música tradicional de su Extremadura querida. Sus trabajos, en dicho ámbito, desembocarían pronto en una obra de gigantescas proporciones, que en el año 1944 publicó la editorial "Unión Musical Española" con el título Lirica Popular de la Alta Extremadura, libro agotado hace muchos años por la interesante documentación y estudio que presenta. Procedentes de los materiales recogidos en los años anteriores a aquella edición, labor efectuada juntamente con su esposa D<sup>a</sup> Carmen Alonso, son precisamente los que hoy publicamos y que con lógica deben ser considerados constitutivos de la segunda parte o mejor, volumen segundo de aquella magna recopilación titulada Lirica Popular de la Alta Extremadura.*

*La Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura a través de D. Tomás Martín Tamaño, Consejero de Cultura y de D. Antonio Regalado Guareño, Director General de Promoción Cultural, que tanto interés muestra por la obra y figura de D. Manuel García Matos, conocedores del alto valor cultural y científico de los documentos depositados en el Instituto de Musicología del CSIC, con el beneplácito de la familia García Matos, recabaron ayuda económica a la Excm. Diputación Provincial de Cáceres y al Excmo. Ayuntamiento de Plasencia, a fin de poder aportar una subvención considerable a la labor editorial de CSIC, en vistas a la publicación de esta obra. Con anterioridad a dicha gestión, la mencionada Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura había instituido ya el Premio "M. García-Matos" para investigaciones de carácter folklórico nacional y regional y con una asignación digna de encomio.*

*Asimismo, en el Departamento de etnomusicología del Instituto del CSIC, D. Josep Crivillé i Bargalló había preparado años antes la edición crítica de dichos materiales recogidos por M. García-Matos, a encomienda del entonces director Dr. Miguel Querol.*

*En resumen, tras múltiples acciones de gestión por parte de la familia García-Matos, las entidades extremeñas y la Junta de Gobierno del Instituto Español de Musicología, unidos por el afán de dar a conocer una parcela tan relevante de nuestro folklóre, lograron interesar favorablemente a la Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica, la cual mediando los servicios de D. José M<sup>a</sup> de Sistiaga, Jefe de la Sección de publicaciones del CSIC, libró la dote complementaria para llevar a feliz término la publicación de una obra de tan alto valor científico e interés documental.*

*Motivo de congratulación es pues, contar ya con la obra realizada. En ella cabe destacar la utilidad del contenido, la notable aportación que representa para las ciencias humanas en general y para la etnomusicología en particular y el merecido homenaje póstumo que se otorga al que fue ilustre profesor D. Manuel García-Matos, figura internacional y maestro eximio de la música folklórica de nuestra patria. A él pues, le deben fervorosa y perenne gratitud, particularmente los que de una manera personal o a través de sus obras han podido enriquecerse a través de los vastos conocimientos de su especializado magisterio. Reciba por todo ello en la presentación de esta obra, nuestra gratitud más sincera, a la vez que expresamos publicamente la natural satisfacción que se produce cuando se cumple con un honroso y noble deber.*

*En tan encomiable labor de ordenación, estudio y edición, D. Josep Crivillé i Bargalló ha puesto con fervor todo su saber de especialista experto.*

CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA REGIONAL DE EXTREMADURA.  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA DEL C.S.I.C.



## PRÓLOGO BIBLIOGRÁFICO

La música tradicional, conservada por el pueblo de manera multisecular y vinculada con las diversas funciones y actividades de los grupos humanos, es un lenguaje de validez y operatividad indiscutible cuyos trazos y pormenores, estudiados actualmente por la rama de las ciencias humanas denominada etnomusicología, más y mejor pueden evidenciar y poner de manifiesto la identidad, dependencia o hegemonía de un determinado núcleo cultural.

La investigación etnomusicológica en España está en relación indirectamente proporcional a su riqueza. España, siendo uno de los pocos países -algunos musicólogos opinan que el único-, que nada tiene que envidiar al folklore musical de las restantes naciones del orbe, presenta un inventario bibliográfico realmente escuálido en tal especialidad científica. Mientras por una parte existen plausibles realizaciones y colecciones musicales de distintas provincias llevadas a cabo por encomiables folkloristas que nos permiten conocer hoy algo de lo que debió ser aquel inmenso caudal de la música tradicional española, por otra los estudios internos y sistemáticos sobre dicho repertorio están aún en sus inicios.

De igual modo, y en este sentido, la atención prestada a los distintos pueblos y países que integran nuestra superestructura peninsular balancea desproporcionadamente. La música tradicional de determinadas regiones españolas es muy conocida y estimada: la de Andalucía, la de Asturias, la del País Vasco, la de Cataluña, la de Galicia y la de algunas zonas castellanas; de todas ellas se conocen cantidad de documentos. En cambio, otras regiones no parecen haber tenido el mismo trato de favor aunque muestren, tanto cuantativo como cualitativo, un interés certero. Concretamente, la provincia de Cáceres, por su especial fisonomía demográfica, humana, sociocultural, etc. es una de las que más y mejor pueden patentizar, a través de su música tradicional, un sello de genotipismo e identidad cultural. Amén de lo expuesto anteriormente, la bibliografía que se conoce de la música tradicional cacereña no es, aún, abundante como la de las latitudes antes mencionadas. Vamos a repasar someramente los documentos que sobre este tema están a nuestra mano. La provincia cuenta, ciertamente, con dos estudios de amplias características y proporciones; nos referimos a la obra del profesor Manuel García-Matos, *La lírica popular de la Alta Extremadura*, publicada en Madrid por la Unión Musical Española en el año 1944, de la que el presente estudio debe considerarse como volumen II, y a la de Don Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, editada por el Centro de Estudios Extremeños en 1931, de la que más tarde la Excm. Diputación Provincial de Badajoz publicó un segundo tomo (1956). Ambas deben tenerse como obras básicas sobre la cancionística tradicional extremeña, en general, y cacereña en particular; a ambas, desde estas líneas tributamos un ferviente homenaje por haber sido en muchos casos norte y guía para nuestro trabajo. Más recientemente, Ángela Capdevielle publicó el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid, 1969, amplio volumen que nos aporta gran cantidad de melodías tradicionales cacereñas de exquisito valor documental, testimonio fiel de las localidades y de las gentes que les dieron vida.

Además, existe asimismo un *Cancionero popular de Cáceres* de Magdalena R. de Mata, editado en 1932 y un *Cancionero popular Extremeño* de Amilio González Barroso, editado por Universitas en 1980.

En la importante antología *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* recogida por el profesor Kurt Schindler entre 1928-1931, y publicada en Nueva York por el Hispanic Institute in the United States en 1941, figuran ciento ochenta y cinco documentos procedentes de localidades cacereñas y seis de la provincia de Badajoz.

La antología de Pedrell, *Cancionero musical popular español*, editado por la casa Boileau, solamente contiene un documento consignado con procedencia extremeña. Se trata de una canción de una recogida en Badajoz, núm. 7 del vol. I. Antonio Martínez Hernández en su *Antología musical de cantos populares españoles* editados por Iser Durán en Barcelona el año 1930, inserta doce cantos populares extremeños y en el *Cancionero* de la Sección Femenina de la FET y las JONS, Madrid, 1943, se hallan veinte documentos de la región que nos afecta.

El profesor García-Matos, con el conocimiento pleno que de la música tradicional de su tierra tenía, expuso en gran cantidad de trabajos y artículos, múltiples datos de interés valiosísimo para edificar unos prismas definitivos y a niveles de observación científicamente válidos para cuanto a la música tradicional cacereña se refiere. Pero, además de la magna obra ya citada, nos dejó editado un compendio de danzas titulado *Danzas de España Extremadura I*, Madrid, 1964, en el cual transcribe detalladamente varios de los bailes más típicos de la región cacereña <sup>1</sup>.

Don Bonifacio Gil publicó, aparte de la obra ya citada, "La canción extremeña en el folklore español", en la *Revista del Centro de estudios extremeños*, tomo X, Badajoz (1936). *Romances populares de Extremadura*, Badajoz, 1944. Un artículo sobre "Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical", en la *Revista musical chilena*, núm. 33, Santiago de Chile (1949), págs. 18-39. Otros artículos interesantes del mismo autor son: "El pajarillo en la canción extremeña", Badajoz (1958), "Extremadura y la posible regionalización de su música popular", Badajoz, (1958) y "Mosaico folklórico de Extremadura", en la *Revista de estudios musicales*, año 1, núm. 3, Mendoza (1950). Don Antonio Ruiz Díaz publicó un artículo titulado "Canciones de trilla y acarreo", en los *Anales de la Asamblea de estudios Extremeños*, Badajoz, 1943.

Habría que enumerar aquí también el largo y desplegado abanico de estudios que sobre temáticas que pueden afectar a la música tradicional cacereña han visto la luz gracias a la *Revista del Centro de estudios extremeños*. Asimismo debemos mencionar los interesantes trabajos publicados sobre la región por Manuel Cardenal, Marciano Curiel Merchán, Isabel Gallardo de Álvarez, Valeriano González Morcilla, Valeriano Gutierrez Macías, Moisés Marcos de Sande y José Ramón y Fernández Oxea en la *Revista de dialectología y tradiciones populares* del Instituto Antonio de Nebrija y Miguel de Cervantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, los trabajos de García Plata de Osma, Manuel Núñez y Francisco Tejada Vizueté, entre otros, y las aportaciones de valor desigual que sobre temáticas diversas pueden verse en *Folklore y costumbres de España*, Ed. A. Martín, Barcelona, 1931-1933, así como también en las obras de López de Hoyos Sáinz y Nieves de Hoyos Sancho, *Manual del Folklore*, editada dentro de la colección "Manuales de la Revista de Occidente", Madrid, 1943, de J. Manuel Gómez-Tabanera, *Las raíces de España*, Instituto Español de Antropología aplicada, Madrid, 1967, *El Folklore Español*, *ibidem*. y del mismo autor *Tesoro del Folklore Español*, Ediciones siglo XX, Madrid, 1950. Recientemente la revista *Narria*, publicación del Museo de artes y tradiciones populares de la Universidad autónoma de Madrid ha dedicado sus números 0, 23 y 24 al estudio etnográfico de la provincia cacereña.

1. En este volumen y en *Lírica popular de la Alta Extremadura*, ya citada, encontrará el lector cuantos datos le sean de interés sobre los diversos géneros aquí editados.



En cuanto a los registros fonográficos que sobre música tradicional extremeña se poseen, caben destacar, por su autenticidad absenta de afectismos comerciales, las siguientes grabaciones: siete documentos en *Antología del Folklore musical de España*, interpretada por el pueblo español, primera selección antológica realizada por el profesor Manuel García-Matos. Seis documentos en la *Segunda selección* de la misma *Antología*. Treinta y dos documentos de la *Magna antología del folklore musical de España*, obra realizada por el profesor Manuel García-Matos y terminada por su hija M.<sup>a</sup> del Carmen García-Matos. Las tres colecciones han sido editadas por la casa Hispavox en una producción bajo los auspicios de la UNESCO.

Existen, además, tres grabaciones de interés certero: *Canciones y danzas de Badajoz*, interpretadas por los grupos mixtos de Coros y Danzas de Badajoz, (dieciséis documentos), disco CLAVE 18.1377 (EM), *Canciones y danzas de Cáceres*, interpretada por el grupo mixto de Coros y Danzas de Cáceres (doce documentos), disco CLAVE 18-1149 y *Extremadura, Flauta y Tamboril*, (diecinueve documentos), disco COLUMBIA CPS 9483.

Presumiblemente, esta lista de materiales y publicaciones que se ha expuesto como antecedentes a la investigación que presentamos en este estudio, resultara incompleta si se compara con una bibliografía y una discografía puestas al día por personas especializadas exclusivamente en el hecho extremeño, teniendo en buena cuenta que hoy por hoy, afortunadamente, la publicación de interés local y destinada a los ámbitos reducidos goza del favor y la ayuda de muchas entidades que la hacen factible. Nos daríamos por satisfechos si en estas páginas se hubiera recopilado un porcentaje determinado, más o menos elevado, de los trabajos e investigaciones que sobre el hecho etnomusicológico y folklórico extremeño existen actualmente. Lamentamos sinceramente no poder ofrecer al lector un estudio exhaustivo sobre el estado actual de la cuestión al tiempo que excusamos las ausencias cometidas siempre involuntarias, y esperamos contribuir con esta obra al mejor conocimiento de la música tradicional extremeña.



## PRESENTACIÓN

### CRITERIOS DE ORDENACIÓN Y CLASIFICACIÓN

Entre los múltiples problemas con que nos hallamos a la hora de ordenar metodológicamente la música conservada mediante la tradición oral, es precisamente la elección de criterios básicos de clasificación el aspecto más conflictivo y ambiguo que se nos presenta.

En la realización y desarrollo de los diversos sistemas que para tales fines se han intentado a lo largo de varias décadas, puede observarse, por lo general, una casi total disparidad de directrices; si bien se intenta tratar con minuciosidad a los determinados elementos de observación que cada sistema propone, pocos son los que suelen guardar una relación coherente con otros marcos de referencias igualmente importantes para los estudios de orden etnomusicológico y buscan dependencias entre los factores y materiales que clasifican.

Así pues, es fácil hallarnos ante colecciones de canciones y músicas tradicionales cuyos criterios únicos y exclusivos pueden ser el literario, el funcional (dependiente muchas veces de aquél), o incluso el geográfico, olvidando totalmente otros aspectos de índole musical, etnológico, sociológico, ideológico o viceversa.

Los criterios que presiden la clasificación de los documentos tradicionales cacereños que en este trabajo aparecerán por primera vez, se fundamentan en la sucesión de los diversos acontecimientos que transcurren durante el año natural, y se conjuntan con los que tienen lugar durante el ciclo de la vida humana buscando la relación más coherente posible entre ellos.

Tales miramientos convierten de forma automática a la música tradicional, sea de aspecto vocal o instrumental, en una manifestación fenomenológica de todo un contexto folklórico, social y etnológico que dentro de un núcleo geográfico concreto y delimitado existe como una realidad innegable, realidad que vive la mayoría de las veces en un estado latente<sup>2</sup>, y se actualiza al llegar la ocasión propicia para ello. Esta actualización puede ser causada tanto por los acontecimientos ligados al ciclo anual como por las circunstancias que constantemente motiva el transcurso de la vida de los individuos<sup>3</sup>.

Los grupos y subgrupos fundamentales que constituyen la ordenación básica de la presente colección de música tradicional cacereña, y a tenor de los criterios antes expuestos y de los documentos que se editan, son los siguientes:

2. Los estados de latencia y actualización fueron definidos por Don Ramón Menéndez-Pidal como equivalente de "recuerdo dormido" para el primero y "despertar de la memoria" para el segundo.
3. Criterios de la clasificación expuestos y seguidos en *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, I, IEM., CSIC., Barcelona-Madrid, 1951, págs. XLIII-XLVIII, primer título de esa colección de cancioneros populares editada por el Instituto de Musicología del CSIC.

## MÚSICA TRADICIONAL CACEREÑA

## CANCIONES

## SECCIÓN I

## CICLO DE NAVIDAD

1. Rondas de Nochebuena
2. Villancicos
3. Romances

## SECCIÓN II

## CICLO DE CARNAVAL Y CUARESMA

- A. *Infancia*
  1. Canciones de cuna
- B. *Mocedad*
  2. Canciones de quintos
  3. Rondas de enamorados
- C. CUARESMA Y SEMANA SANTA
  4. Canciones de Cuaresma y Semana Santa

## SECCIÓN III

## CICLO DE MAYO

1. Rogativas

## SECCIÓN IV

## CICLO DE VERANO

1. Canciones de trabajo

## SECCIÓN V

## CICLO DE OTOÑO

1. Alboradas de boda
2. Canciones de boda
3. Canciones de ánimas
4. Canciones religiosas varias

## CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

## SECCIÓN I

*CANCIONES DE BAILE*

1. Bailes de pandero
2. Bailes de "p'arriba"
3. Sones (no brincados)
4. Jotas
5. Perantones

## SECCIÓN II

## MÚSICA INSTRUMENTAL

- A. Tocatas varias
  1. Alboradas
  2. Procesionales
  3. Bodas
  4. Toros
- B. Tocatas de baile
  1. Sones
  2. Jotas
  3. Perantón
  4. Cerandeo

Como se observará, la obra se ha dividido en cuatro grandes bloques fundamentales que corresponden: primero, un prólogo bibliográfico en el que se halla una relación de antecedentes sobre la temática de la música tradicional cacereña, la presente guía de criterios de ordenación y clasificación a modo de presentación, un breve bosquejo de miramiento histórico-antropológico, un estudio no exhaustivo sobre el fenómeno musical que nos ocupa y que dará una visión de las estructuras modales y tonales, de los ritmos y de las formas empleadas en el repertorio cacereño y unas breves notas de orden organológico; segundo, la parte musical; tercero, la parte literaria y cuarto, los índices analíticos, los cuadros de correspondencia etnomusicológica, el índice de procedencia de los documentos citados y el índice alfabético de cantores e informantes.

En la parte musical cada una de las melodías transcritas se identifica con dos números, el primero en negrilla y el segundo en cursiva y entre paréntesis. Corresponde el primero al orden real de las melodías según la sucesión establecida; el segundo -entre paréntesis y cursiva- pertenece al orden establecido en la clasificación de los textos según las disposiciones que daremos más adelante. Se anota también la procedencia de cada documento.

Dentro de cada grupo y subgrupo de tipo funcional, ritual, cíclico o ideológico aquí tratados y en lo que atañe a la sucesión modal y tonal de las melodías, hemos seguido y respetado en lo posible los criterios que el profesor Manuel García-Matos, recopilador entusiasta de este material, había establecido en



varias de sus obras, en particular en su "*Lírica popular de la Alta Extremadura*"<sup>4</sup>, mediante la cual, y partiendo de los sistemas melódicos más arcaicos, se llega hasta las modernas formaciones melódico-tonales pasando por los genotípicos modos peninsulares. Optamos aquí esta metodología, seguros de que con ella encontrará el lector una lógica cronología en la sucesión de las piezas tradicionales en cuanto a la problemática del lenguaje musical. La sucesión modal y tonal que se apunta como probable, a tenor de las diferentes transformaciones ocasionadas en el interior del repertorio tradicional durante el transcurso de las distintas épocas y teniendo en cuenta el sustrato étnico y cultural de la zona estudiada, es la siguiente: modos griegos y modalidades o gamas orientales, modos gregorianos, diatonismos en evolución, escala andaluza, gama española, tonalidad menor, tonalidad mixta y en el último extremo la tonalidad mayor. Los posibles fenómenos que la han ocasionado, así como los procesos constitutivos de su evolución, serán explicados en el capítulo destinado al estudio e investigación de la morfología musical.

Otros criterios se barajan dentro de este primer orden consecuentes a la propia sustancia musical. El criterio de clasificación rítmica seguirá las siguientes directrices; dentro de cada subgrupo se hallarán primero las piezas en ritmo libre, seguidas por las que se presentan en ritmo Aksak, las de ritmo ternario, las binarias y las que se desarrollan dentro de la heterometría. Asimismo, han sido criterios evaluados en la ordenación de cada apartado el ámbito de las piezas, incidiendo éste de menor a mayor en la sucesión establecida y la forma musical que propone cada melodía, procurando ordenar de menor a mayor complejidad formal las canciones de cada grupo si bien, y como se comprenderá, resultan a veces impracticables tantas dependencias simultáneas debiendo soslayar algunas de ellas como excepción para poder dar operatividad al plan de ordenación establecido. Los versos que forman los refranes o estribillos estarán en cursiva.

En cuanto a los criterios seguidos en la transcripción musical de los documentos debemos manifestar *a priori* que estas notaciones musicales fueron realizadas antes de que el Consejo Internacional de la Música, bajo los auspicios de la UNESCO, dictase las normas para la plasmación gráfica de la música folklórica. Esto acaeció en el año 1950; por lo tanto, la notación aquí usada en las transcripciones es la tradicional, aquella utilizada por el solfeo clásico. Así pues, la ausencia de pequeños signos adicionales, modificadores tanto de la medida como de la entonación, se justifica por esta razón temporal.

Los términos italianos de carácter anímico que encabezan las piezas se han conservado según los originales del recopilador por hallarnos faltos de las consiguientes indicaciones metronómicas. A fin de dar una mayor praxis a la colección las melodías se hallarán, en la transcripción, a su altura real. Solamente en el capítulo destinado al análisis musical hemos optado por la transposición de los ejemplos musicales a la gama base o tipo a la que los mismos pertenecen.

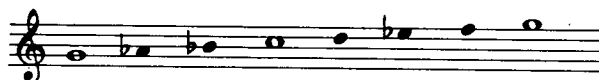
Referente a los accidentales que se anotan después de la clave, en los casos en que las gamas usadas en los discursos melódicos no corresponden a las ordenaciones de las tonalidades modernas, debemos advertir que sólo se han escrito aquéllos que la gama exige, ordenándolos según su aparición en la melodía y omitiendo, para una mayor claridad y entendibilidad armónica, según explicaremos, los innecesarios e inoperantes en el sistema aunque de ello resulte una sucesión de accidentales distintamente dispuesta a las que tenemos conocidas en la teoría tradicional de las armaduras.

Es frecuente hallar melodías tradicionales armonizadas en un sistema tonal o modal distinto al que en realidad exhiben sus grados sustanciales. Esto es corriente en las que pertenecen genéricamente a los antiguos modos, escala andaluza y gama española.

Veamos por un momento los equívocos que pueden ocasionarse en el análisis superficial de una

4. Ob. cit.

melodía en modo dórico o en las escalas y gamas que de ella se derivan<sup>5</sup>, si aquélla no presenta la final sobre el *mi*, nota base en su modelo. Tomemos como ejemplo el corrientísimo caso en que dicha ordenación se sucede a partir de *sol*; la gama en cuestión resulta ésta:

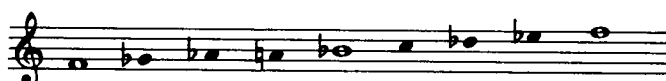


si en tal caso se halla una armadura de tres bemoles ordenada conforme a la teoría tonal moderna, prontamente se puede caer en la tentación de pensar en una tonalidad de *do* menor para encuadrar el fragmento. En tal circunstancia la final o último grado de la melodía se tomaría como dominante del tono, *sol*, cuando en realidad, y constátese la diferencia, este *sol* no es dominante de tonalidad alguna sino de modalidad antigua. Esto nos aconseja, pues, en tales ocasiones, el poner los accidentales conforme a la sucesión melódica que en cada caso se presentan.

Las sucesiones melódicas de los cantos tradicionales pueden presentar, en ocasiones, los grados alterados idénticamente dispuestos a la ordenación que mediante el sistema de quintas hace la tonalidad moderna. No hay otra solución entonces que analizar atentamente la gama, el ámbito, el desarrollo y los puntos de apoyo y finales de dicha melodía para descifrar cuál es su ascendencia en los casos, hasta ahora corrientes, en que ésta no se indica en la publicación.<sup>6</sup>

En los casos de la escala andaluza y de la gama española y al ser éstas, como se verá más adelante, fruto de cromatizaciones en el primer tetracordo del modo de *mi*, únicamente escribiremos en la clave la alteración o alteraciones que afecten a los grados 1º, 4º, 5º, 6º y 7º en la gama española y 1º, 2º, 4º, 5º, 6º y 7º en la escala andaluza.

Ejemplo de escala andaluza a partir de *fa*:



Después de la clave escribiremos bemol para el *sol*, *si*, *re* y *mi*, alterando según convenga la nota *la*; de este modo se evitará una posible confusión de la gama con la tonalidad de *si* bemol menor.

En la parte literaria se observan también ciertos módulos de ordenación. Se ha buscado de cada canción la versión más corriente o generalizada, la más extensa o la que hemos considerado como más apropiada para reunir las versiones que de ella son variantes. Si la canción es forma métrica de romance, es copla de cuatro versos, seis, o número par de ellos, es seguidilla de número par con rima cada dos o presenta similitudes con las anteriores, se agrupan los versos de dos en dos, como si cada uno de ellos se tratase de un hemistiquio. Cada texto se numera en cabecera con un ordinal en negrilla, que corresponderá al que entre paréntesis figura debajo del propio en la parte musical. La primera versión que se da de cada texto es la que establece en realidad el orden numérico de los mismos; las restantes variantes son designadas como B, C, D, etc. en relación a la primera. Los hemistiquios de estas variaciones se darán todos seguidos pero, si bien en la delimitación entre los dos primeros se hallará únicamente una barra de separa-

5. Véase "Sistemas de organización modal y tonal", págs. XXV-XXXV.

También J.A. de Donostia: "El modo de *mi* en la canción popular española", *Anuario Musical*, vol. I (1946) págs. 153 ss.

6. Esto ocurre de manera automática en los casos en que el modo de *mi* toma como dominante el *la*. Al exhibir solamente el *si* después de la clave induce a mal pensar en un tono de *re* menor.

ción (/), entre el segundo y tercero, cuarto y quinto, sexto y séptimo, etc. se hallará una doble barra (/ /). En tales variantes se darán, para mayor claridad, todos los versos que las componen sean distintos de los del modelo, sean adaptados en parte, repitan íntegramente unos o varíen otros.

Todas las coplas o versificaciones que se consideran como estribillo o refrán en la parte musical y literaria se darán en cursiva y entre paréntesis. Las palabras, giros autóctonos o vulgarismos son indicados entre comillas ("" ) en los estribillos y en letra cursiva en las coplas. Al pie de cada versión del texto se indica su procedencia así como el número de la melodía que le corresponde en la parte musical. A pie de página se anotarán posibles peculiaridades de orden técnico literario o funcional.

Los documentos que sobre los medios de expresión oral (poesía, música, etc.) se han recopilado de forma manuscrita siempre resultan algo ambiguos y faltos de plasmación real en el momento de su reproducción, tratamiento e investigación. Se deben diferenciar, en el caso de los cancioneros tradicionales, los adquiridos mediante los antiguos sistemas del dictado musical, veloz y simultáneo, y los cancioneros basados en documentos *sound* (reunidos con la ayuda de los modernos aparatos de grabación). Los que aquí nos ocupan fueron coleccionados mediante aquel primer método aunque el conocimiento profundo que su recopilador poseía sobre la materia y la circunstancia de ser él placentino (lo que le daba connaturalidad con el grupo étnico que trataba), auguran una autenticidad total en las transcripciones.

Debido a ello, creemos que el trabajo analítico que sobre los factores más sobresalientes de lenguaje musical de estos documentos se ha hecho, podrá aportar noticias de interés sobre su tipología sustancial y personal textura.

A la transcripción de los textos seguirán unos índices analíticos que ponen de manifiesto los *modos, sistemas y escalas, ritmos e incipits rítmicos, ámbitos melódicos*<sup>7</sup> y *formas* empleados por este repertorio editado.

Unos cuadros de correspondencia etnomusicológica darán al lector una idea de la afluencia de repertorio en las zonas más ricas musicalmente hablando, y la correspondencia de ciertas estructuras sustanciales con los diferentes tipos cancionísticos y núcleos demográficos, tomando para ello, evidentemente, los índices de población existentes en la época en que se recopiló el cancionero.

Concluirá la presente colección de música tradicional cacereña un índice de cantores e informadores y un índice de procedencia de todos los documentos.

### BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO-ETNOGRÁFICO

Para el hombre primitivo cualquier objeto o acción debía adquirir, seguramente, varias funcionalidades. Hay que pensar que la escasez de medios así lo requiría y, como apunta Adolfo Salazar<sup>8</sup>, algunos objetos, por rudimentarios, han escapado a la perspicacia de los antropólogos. Pero las reliquias de aquellas épocas milenarias que entran en el terreno de lo misterioso, aunque limitadas, deben ser tratadas con especial interés dentro de unos estudios de arqueología musical.

Los comportamientos "artísticos" de aquellos hombres parecen haber sido, a juzgar por sus obras, siempre complicados y relacionados con ideologías mágicas y religiosas de complejísimo carácter. Los ritos de iniciación, la propiciación de la caza y las necesidades básicas fueron motivos suficientes para la expresión artística en aquellos períodos.

7. Para este extremo del análisis etnomusicológico algunos investigadores estiman el ámbito como la distancia melódica que forman los sonidos comprendidos entre el primero y el último de los ictus de una pieza, sin valorar los sonidos que integran la anacrusa si aquella la posee. Nosotros seguimos el criterio que toma en cuenta a todos los sonidos que aparecen en la melodía y que integran ésta.

8. Adolfo Salazar: *La música en España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, España Calpe, S.A. Se refiere especialmente Salazar a las láminas procedentes de cuernos de reno citadas por C. Sachs y Schaeffner, las laminillas runfladoras *rhombes* del mismo Schaeffner y los «bastones de mando» de Salomón Reinach.

El sentido de ritmo parece innato en el hombre y tanto las representaciones del arte parietal como los objetos del arte mobiliario así nos lo atestiguan<sup>9</sup>.

Perteneciente al Paleolítico, y con la misma importancia documental que las cuevas de La Pileta en la serranía de Ronda, o la grandiosa cueva de Nerja, se ha conservado en la región cacereña la cueva de Maltravieso, que nos presenta misteriosas manos de enigmático simbolismo.

Serían seguramente los brujos y los magos quienes tenían acceso directo a aquellos lugares, recitando salminias y danzando delante de las representaciones. Los animales representados eran heridos durante tales ritualismos, evocando una magia por simpatía y creyendo que se propiciaba así la caza y la reproducción.

De la Edad de Bronce datan los sepulcros circulares sin corredor y los con corredor circular o oval que se hallan esparcidos por las regiones occidentales de nuestra península. Entre las provincias que poseen este tipo de sepulcros se halla la cacereña.

Hasta finales del terciario la provincia cacereña no presentó su configuración definitiva, pero como consecuencia de los primeros impulsos comerciales y colonizadores, desde el siglo VIII se produjo un intenso intercambio en todo el territorio de productos agrícolas, de objetos de oro, de vidrio, de bronce, de marfil, unas veces importados del Oriente y otros fabricados aquí, adoptando formas de tradición indígena y aplicando sobre ellas la temática decorativa oriental. A estas manifestaciones las llamamos arte o industria orientalizante: los brazaletes del Carambolo están constituidos por varios aros superpuestos, como era costumbre en el país, pero se cubren de rosetas orientales. Los pendientes de la Aliseda (Cáceres) constan de una morcilla decorada por una cresta, otro tipo de joya hispánica, que aparece puro en el ara de Fortanete, pero la cresta de campanillas se transforma en una rica trama de volutas, lirios y palmetas como en la Puerta de Istar, de Babilonia, frutos ambos, pese a la enorme distancia que los separa, del ingenio y de la fantasía de los fenicios<sup>10</sup>.

El Tesoro de Aliseda, así como el de Carambolo, permite considerar la cuestión en un momento en que las joyas que lo componen reflejan bien a las claras el gusto y las técnicas procedentes de la acción de los navegantes y colonos orientales.

A estas deducciones de tipo antropológico podemos añadir el comentario que sobre el particular del tesoro de Aliseda hizo el profesor Manuel García-Matos en su obra *La lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 14:

“Con el maravilloso hallazgo del tesoro llamado de La Aliseda (Caceres) observamos que, aunque sin saber cómo y por dónde vino, aquella cultura estaba fuertemente influida de orientalismo. En la bella filigrana de unos zarcillos véanse con claridad representaciones de la flor de loto, y entre otra de las piezas destácase repetidamente y a punzón la mitológica escena de la lucha de Hércules a los dieciséis años con el león de Nemea. No hay duda de que el orientalismo de esta cultura - emparentada seguramente con la más esplendente de la Tartesia- debía mostrarse igualmente en la música, así como en las demás artes.

Aunque los fenicios tuvieron, al parecer, sus principales establecimientos de población y factorías en los litorales andaluces, no por eso dejaron de tener contacto con las gentes de tierra adentro; así nos lo revelan algunos restos aparecidos en Extremadura, denotando una tal conviven-

9. E. Ripoll Perelló: “El arte prehistórico español”, en *Raíces de España*, Madrid, 1967.

10. A. García y Bellido: “Nuevos jarros de bronce tartessos”, *AEArq*, XXXVII (1964), pág. 50 ss.; J. Maluquer: “Nuevas orientaciones sobre el problema de Tartessos”, en I Symposium de Prehistoria peninsular, Pamplona, 1959, pág. 273 ss.; E. Kukahn-A. Blanco: El tesoro de El Carambolo”, *AEArq*, XXIX (1959), pág. 38 ss.; A. Blanco: “Orientalia” I, *AEArq*, XXIX (1956), pág. 3 ss., y II, *AEArq*, XXXIII (1960), pág. 3 ss.; Ibid.: “El ajuar de una tumba de Cástulo”, *AEArq*, XXXVI (1964), pág. 40 ss., y *Oretania* 19 (1965), pág. 7 ss.

cia de aquéllos con los naturales de esta región.

Pero es inútil todo intento de encontrar vestigios musicales de estos pueblos arcaicos; no porque creamos que no existen -no hay motivos para negar sus existencia-, sino porque no sabríamos reconocerlos.

En todo caso, de las mismas fuentes orientales de donde proceden las primitivas influencias sueltas en nuestro folklore, hubo de extraer la cultura musical griega la mayor parte de sus elementos más significativos, y a partir de aquí sí que podremos vislumbrar con mayor claridad y eficiencia sobre la materia, porque los griegos nos han dejado escritas minuciosas teorías de la música y descripciones literarias de ella muy reveladoras, que cualquier músico conoce hoy”.

La gran influencia de otro pueblo asiático, el fenicio, -apunta Salazar-<sup>11</sup> ha dejado menos huellas que puedan entenderse como musicales en España, aunque su legado artístico sea sobremanera notable.

Si bien la cultura heléna no tuvo gran influencia en las regiones extremeñas, sí que los contactos proporcionados por la dominación romana fueron acusados y dejaron en estas tierras sus secuelas. Las ciudades populosas que estaban enclavadas en la entonces Lusitania; *Pax Augusta* (Badajoz), *Emerita Augusta* (Mérida), *Norba Caesarina* (Cáceres), *Caurium* (Coria), así lo atestiguan. Asimismo, y relacionado probablemente con la obtención del oro, se fundó *Castra Caecilia*, en las inmediaciones de Cáceres.

La proximidad relativa de la ciudad de Mérida, con su conocidísimo i significativo teatro romano puede que sea por sí solo el factor que más tangiblemente pueda justificar una presencia del hecho musical en aquella provincia Lusitania. Recuértese que cuando Grecia pasó a formar parte del Imperio Romano en el año 146 a. de J. C., Roma heredó de los griegos la afición por la música. Ciertamente es y sabido que el hecho musical del pueblo latino no ha sido aún debidamente estudiado, contrastado este factor con los muchos y bien logrados estudios que se poseen sobre el arte musical griego, pero no es menos evidente y claro que los latinos asimilaron íntegramente el rico venero de la teoría musical griega sin preocuparse mucho por una personalidad musical de tinte original y propio. En este estado de cosas, puede deducirse que *Emeritas*, capital de la Lusitania, encrucijada entre diferentes rutas, entre ellas la del camino de la Plata, a bien seguro conoció la música y los cantos procedentes de Roma. La música instrumental de las flautas, laúdes y trompetas sería practicada en la Lusitania, como en Roma, para dar culto a los dioses. La fecha del *Tubilustrum* (fiesta romana en la que se echaba agua lustral a las trompetas empleadas en los sacrificios), debía ser conocida y celebrada también en Mérida. Imaginamos que el sonido de las flautas, laúdes, etc. acompañaría, además de los sacrificios incruentos, los actos profanos de las liberaciones y de las bodas. La presencia de un teatro romano es fiel exponente para nuestras suposiciones pues resulta consubstancial al mismo la existencia del canto y de la música.

Durante el siglo II la cristiandad ya se había establecido de manera definitiva en España a pesar de las masivas persecuciones realizadas por los emperadores romanos que estaban determinados a reducir su aceptación popular. Las invasiones Germanas comenzaron en el 414 con los suevos y vándalos, seguidos por los visigodos, los cuales en cuatro décadas terminaron con la dominación romana en España. En el año 711 una armada musulmana, compuesta principalmente de bereberes de Maruecos cruzaron el estrecho de Gibraltar para lanzarse a un ataque lleno de éxito en contra del reino visigodo. En siete años los musulmanes fueron capaces de conquistar la península entera, a excepción de la zona asturiana. Por ocho siglos hasta la unificación de España, llevada a cabo por los Reyes Católicos, la influencia musulmana penetró prácticamente en todas las esferas de la vida española. Incluso después de la eliminación del poder musulmán y subsecuentemente de la expulsión de los moriscos (1492-1609), su impacto continuó

11. Op. cit., pág. 19.



latente en la cultura española.

La substancia musical que presentan las canciones, danzas, bailes y tocatas tradicionales de la provincia cacereña no oculta, como se verá, estas influencias que de igual manera se testifican en algunas artes plásticas. En la cerrajería, principalmente, existe el llamado etilo extremeño que, como otros elementos etnográficos, va de Salamanca a Huelva, reforzando la unidad folklórica de esta zona del oeste de España. Los vasos de cobre forjados a martillo con tapa de latón de Guadalupe, conservan una silueta árabe.

Pero la propiamente provincia cacereña no se formó definitivamente hasta épocas relativamente recientes, al dividirse en dos las tierras extremeñas, y agrupando dentro de sus límites la Alta Extremadura diversos pueblos de las antiguas provincias de Ávila, Salamanca y Toledo.

El hecho de que estas tierras se mantuvieran durante siglos como zona de frontera explica que se formaran en ellas grandes dominios feudales como el priorato de la orden militar de Alcántara, el condado de Plasencia o las extensas propiedades de los monasterios de Guadalupe y de Yuste. Todo contribuyó a hacer aparecer aquí una zona de inmensos latifundios, explotados en cultivo extensivo o abandonados como pastos a los rebaños; una zona que no avanzó al ritmo de los tiempos, y en donde muchos pueblos conservaron hasta muy recientemente, junto a formas de vida arcaicas, unos usos comunitarios que habían desaparecido ya en otras partes.

En las Hurdes, por ejemplo, se presentan las más arcaicas construcciones de tipo “pallozas” (habitación con hogar de tipo céltico), si bien aquí son ya cuadradas. Según García Mercadal la casa extremeña puede catalogarse, debido a la propia imposición de los medios geográficos, geológicos y climáticos, con homogeneidad. Se vislumbra en ella varios estadios o tipos: la casa de tipo castellano o serrano, la propiamente extremeña y la andaluza. En esta última influye en gran manera el hecho social de la distribución del habitaje. Las más rústicas chozas, evidentemente, son las existentes en las Hurdes que contrastan con casas-palacio, de verdadera hermosura arquitectónica, diseminadas por varios pueblos cacereños y pacenses y algunos edificios con reminiscencias romanas. Las Hurdes ha sido considerada hasta fechas relativamente recientes como “región incomunicada”. Esto ha proporcionado a tales tierras un valor de aislamiento especial sólo comparable con el de las comarcas de Teleno y La Cabrera, entre León y Galicia.

Pero si la región extremeña -como escribe el profesor Manuel García-Matos<sup>12</sup>, ocupa aún hoy un lugar destacado en el mapa folklórico de España, puede que sea debido a su especial emplazamiento geográfico y aun su misma dimensión y configuración territoriales, que contribuyen no poco a aislarla en partes extensas de los grandes focos de cultura o en los que el progreso y cambios de ésta son más constantes, retardando, por ende, los efectos que sobre la propia, autóctona o más antigua ejercen las influencias que de tales focos irradian. Favorecieron en ella la perduración y práctica de un amplio acervo de tradiciones y hechos folklóricos situables en punto único de originalidad, variedad e interés étnico dentro de la línea misma que forman los hechos folklóricos de casi todas las demás regiones del occidente hispánico.

No carece de unidad el folklore extremeño, pero a la vez, y respecto a bastantes de sus elementos, señalanse claras diferencias entre el norte y el del sur de la región. En términos generales puede decirse que el primero, correspondiente a la provincia de Cáceres y a algunas zonas limítrofes de la de Badajoz, representa como una extensión del que priva en la región leonesa; el segundo, que abarca el resto de la provincia pacense, integra formas, rasgos y perfiles que continúan en mayor o menor grado los que se muestran en el folklore de las provincias andaluzas colindantes.

Entre los grandes factores de variabilidad y transformación que aquejan a todos los pueblos y núcle-

12. Manuel García-Matos: *Danzas populares de España*, Extremadura I, Madrid, 1964.

os establecidos en lo que a toda Extremadura se refiere, hay que tener en muy buen tino los grandes desplazamientos que la transhumancia ha efectuado en estas regiones. Los caminos de ruta y estadias y las vías pecuarias de la Meseta, junto con las de Extremadura y la Sierra central, fueron los senderos de vaivén de gentes y ganaderos durante siglos y, en consecuencia, conductos que favorecieron por ende los cambios etnogáficos que se realizaban.

Entre los múltiples caminos que durante la Edad Media se forjaron en España trazados por la fe y la creencia cristiana, juntamente con el de Santiago de Compostela, los que conducían a Ripoll, San Juan de la Plata, Covadonga u otros, cabe destacar el muy conocido de Guadalupe, itinerario que partía de Cáceres y de Mérida, y que estableció una verdadera ruta de comunicación y transporte amén de la ideología superior tácita ya en él.

Las llamadas cañadas reales, senderos de mayor categoría entre las de este apelativo, los cordeles y las veredas, formaban una verdadera red de comunicación única, para el desplazamiento de las gentes y las bestias de unos lugares a otros. La "Cañada Real Leonesa", nacía en los altos puertos leoneses de Valdeburón, del partido de Riaño, y bajaba geográficamente, por latitud y altitud, hasta Fuente de Cantos, en Badajoz, aunque su verdadero término estaba en los invernaderos de Castillblanco, atravesando todas las provincias del oeste español por León y Extremadura en un verdadero camino de señorío de los señores norteños, dueños de rebaños, sobre las tierras meridionales.

Según opinión de L. de Hoyos Sáinz<sup>13</sup>, después de la Reconquista, las cosas cambiaron ostensiblemente, apareciendo la casta de los verdaderos ganaderos extremeños, verdaderos señores de la meseta.

Incontables son los factores ocasionados por la transhumancia que a nivel de substancia musical puede vislumbrarse. En el estudio no extensivo de ellos que haremos seguidamente se apuntarán algunos de los más sobresalientes. A nivel literario es por todos conocida aquella canción cuyo incipit *Ya se van los pastores a la Extremadura*, se halla diseminada por múltiples provincias colindantes con la cacereña y la pacense. Asimismo, y dentro de los documentos que aquí estudiamos hemos hallado un elemento de este tipo en el texto de una canción de cuna:

*El padre del niño  
marchóse "pa" Oviedo  
vino el aire en popa y  
volvióse luego.*

En cuanto a su etnogenia, variadas opiniones han disputado una ascendencia esencialmente leonesa, de stirpe cántabra y visigoda otros, o una dependencia casi exclusiva de los grupos libio-ibéricos o arábigo-bereberes. Los extremeños, a pesar de su individualismo híbrido han de vincularse en mayor o menor grado a los manchegos y a los andaluces. Según opinión de P. Bosch Gimpera<sup>14</sup> no parece claro que se relacione este grupo con Portugal, como a veces se ha dicho y sus peculiaridades lingüísticas parecen indicar. Aunque la frontera dialectal del portugués con el español pudiera delimitar en Cáceres por Valverde y San Martín de Trevijo, pueblos que parecen dibujar con su lingüística aquella línea imaginaria que traspasa los límites jurídicos a favor de los etnográficos o naturales, bastaría ver los índices cefálicos de extremeños y portugueses para deshacer la pretendida invasión de braquicéfalos en occidente. En este último aspecto de antropología física o somática, Extremadura se relaciona íntimamente con Andalucía.

Mucho se ha hablado de la tierra extremeña como la de los conquistadores, y da mucho que pensar el que fueran primordialmente extremeños los colonizadores del Nuevo Mundo. El profesor Vicente T.

13. L. de Hoyos Sáinz: *Manual del folklore español*, Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1947.

14. P. Bosch Gimpera y otros: *Las razas humanas*, vol. II, Instituto Gallach de Librería y ediciones, Barcelona.

Medina afirma que fue la música extremeña la que mayormente influyó en Méjico, y Bonifacio Gil<sup>15</sup> asienta: “No hay nación hispanoamericana que no cuente en su acervo popular con música de antecedentes extremeños. Sus respectivos cancioneros -se refiere a los de Chile, Perú, Méjico, Puerto Rico, etc.- así lo pregonan”.

Curiosas son de detectar estas analogías, que, cual en la indumentaria pueden observarse como objetos físicos y materiales semejanzas evidentes -las celebres faldas plegadas de Hungría tienen exactamente la misma disposición que las cacereñas de Monthermoso-, en el lenguaje musical pueden establecerse, asimismo, coincidencias y similitudes de profunda raíz y ancestral acervo. Véase sino en el ejemplo que a continuación se expone y que, procedente de diferentes áreas geográficas y regiones de dispar fisonomía, mantiene un fondo común de dialectología musical.

1   
Tan - ta - ran - tan, que las u - vas son ver - des. Tan - ta - ran - tan que ellas ma - du - ra - rán.

2   
Qué le da - re - mos al Ni - ño, bo - ni - to, qué le da - re - mos que no le ha - ga mal

3 

4   
Què li da - rem a n'el Noi de la Ma - re? Pan - ses i fi - gues i nous i o - li - ves,  
Què li da - rem que li sà - pi - ga bo? Pan - ses i fi - gues i mel i ma - tó.

1 Perantón núm. 302 de Cadalso de Gata.

2 Huachi-Tori, danza tradicional argentina.

3 *Muñeira*. Cancionero Gallego de Casto Sampedro.

4 *El Noi de la Mare*. Canción tradicional catalana. Transcripción comparativa y estudio en J. Crivillé: *Música tradiconal catalana*, II, Nadal, Barcelona, 1981.

## SUBSTANCIA MUSICAL<sup>16</sup>

### *Sistemas de organización modal y tonal*

Las melodías tradicionales cacereñas, bien que poseedoras de un sello personalísimo y genuino, es-

15. Bonifacio Gil: *Cancionero popular de Extremadura*, Excma. Diputación de Badajoz, t. II, 1956, pág. 7.

16. Para confeccionar este capítulo hemos tomado como norte y guía el estudio que en el mismo sentido figura en la obra del profesor Manuel García-Matos, *Lírica popular de la Alta Extremadura*. El ilustre profesor ofrece en su obra un estudio detallado y documentadísimo sobre factores de lenguaje musical y antropología cultural aplicada que debe de catalogarse como de básico. De él hemos extraído múltiples opiniones y citas que se dan a lo largo de este bosquejo sobre la morfología del repertorio estudiado.

tán marcadas por ciertas influencias comunes a toda la música tradicional de la llamada franja occidental de la península<sup>17</sup>.

Como veremos más adelante, el lenguaje musical usado en la provincia cacereña muestra claramente todas aquellas influencias tan debatidas ya, que dejaron huella en nuestro sustrato etnomusical y que corresponden a sistemas musicales de nuestros antiguos pueblos colonizadores; moldes extraídos de la cultura musical helénica, elementos desarrollados durante la Alta Edad Media procedentes de Bizancio e incorporados por la Iglesia mediante su "rito mozárabe", la música litúrgica, caracterizada por la indudable influencia del canto llano, y los sistemas y gamas orientales traídos a España por árabes y mahometanos, o como raminiscencias de la antigua teoría musical griega y de las ancestrales influencias de pueblos indo-europeos.<sup>18</sup>

Sobre el proceso de influencias arábicas, sabidas son las debatidas opiniones sobre los sistemas interpretativos y de investigación del señor Julián Ribera<sup>19</sup>, que de idéntica manera a los de G. Farmer en su *History of arabian music*, conceden una ascendencia árabe a todos los tipos musicales de nuestro suelo. Esto nos parece excesivo; no obstante, cabe el apuntar que las teorías árabes sobre el arte y la técnica musical pertenecientes a los siglos IX y X, muestran que aquellos sistemas eran de una gran riqueza de elementos, tanto rítmicos y sonoros como expresivos. La división de la escala musical en distancias más pequeñas que el semitono temperado daba lugar a la formación de múltiples gamas, diatónicas y cromáticas, que correspondían, siguiendo en este punto ideologías extremo orientales, a distintos tipos de repertorio, estados de ánimo, situaciones, etc...

Sabemos que la vida musical en la España musulmana fue muy rica. En las cortes de los Abderramanes los músicos eran estimadísimos. Ahora bien, la música árabe a partir de su primera fase evolutiva, es decir, comenzada la época islámica, presentaba una dualidad creativa; mientras la letra de las canciones era obra de poetas árabes, la música era compuesta y ejecutada muchas veces por esclavos persas y bizantinos. Después de la muerte de Mahoma, innumerables son los documentos que atestiguan una ascendencia y abolengo bizantino en la música cultivada por los árabes<sup>20</sup>. Se puede hablar, pues, de una influencia oriental en nuestra música pero no exclusivamente árabe. Ésto nos llegó, parece ser, por contactos de aculturación con aquel pueblo y fue concretada por la fijación de elementos sustanciales que coinciden, como se demostrará, con los guardados desde antaño y practicados aún por aquellas culturas. Pero a la par convivieron con esta música árabe de tipo culto, las formas especiales de la música esencialmente popular. De ésta no sabemos casi nada en cuanto a su cultivo, naturaleza y fijación de la misma durante la época que nos ocupa en nuestra geografía.

En trabajos relativamente recientes podemos observar que el tipo de música verdaderamente popular de las poblaciones árabes, nómadas o sedentarias, se caracteriza en la actualidad por la afluencia de

17. Para el presente estudio hemos tomado como puntos de partida y referencia las opiniones que sobre el respecto anunciaron en su día mis predecesores M. Schneider, M. García-Matos, J. A. de Donostia, E. Torner y Bonifacio Gil si bien me he tenido yo en el análisis minucioso de cuantos posibles trazos de orientalismo pudiesen colegirse en tales documentos. Las influencias más sobresalientes parecen detectarse al cotejar ciertas piezas cacereñas con otras procedentes de León, de la zona castellano-manchega y de la Andalucía occidental. En menor grado hay que señalar algunas afinidades con la cancionística gallega y asturiana, aunque difícil es, en el estado actual de las investigaciones etnomusicales, saber a ciencia cierta cuáles son, de ellas, las regiones influyentes y cuáles las influidas. Muchas de estas conexiones fueron debidas, presumiblemente, a los fenómenos socioculturales en movimiento provocados por la transhumancia, factor que tanto ha afectado a las tierras extremeñas, y que se reflejan, como se verá, tanto a nivel literario como musical en los documentos tradicionales que aquí se publican.

18. M. García-Matos: *Lírica popular de la Alta Extremadura* y M. Scheider. "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval". En *Anuario musical*, IEM, vol. I (1946).

19. J. Ribera: *La música de las Cantigas*, Madrid 1922.

J. Ribera: *La música árabe y su influencia en la española*, Colección Hispania, Ed. Voluntad, Madrid.

20. Ibid. nota 18.

intervalos melódicos reducidos, un ritmo extremadamente fluctuante, muy arbitrario, y un movimiento moderado en las interpretaciones, pero nada sabemos de aquella música popular cultivada en nuestro suelo por las diversa tribus procedentes de la Arabia y del África. Éstas coexistieron con nuestras gentes y con nuestros pueblos primitivos y por lógica deducción podemos apuntar que los fenómenos de aculturación se debieron ocasionar recíprocamente.

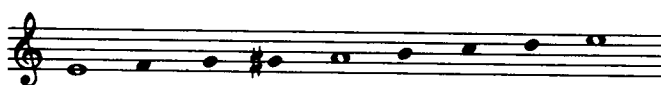
Los cantantes o instrumentistas más o menos profesionales dedicados al pueblo a modo de ambulantes tuvieron gran influencia en la expansión y difusión de ambos tipos de música, culto-tradicional y popular. Sobre la moaxaja, la jarcha y el zéjel, género que tuvo enorme éxito en España árabe cultivándose especialmente en Córdoba, lo más probable parece que sus músicas tuvieron un aspecto persa y muy similar al de la música europea, ya que la fijación y la popularidad de las melodías tradicionales es tanto mayor cuanto más se aviene a los tipos melódicos corrientes de una cultura dada a la cual se destinan o en la cual se pretende que sean divulgadas<sup>21</sup>.

De todas maneras, la larga permanencia de los musulmanes en nuestro país había de producir unos fenómenos de aculturación que han dado como resultado, entre otros, una personalidad artística y musical muy acusada.

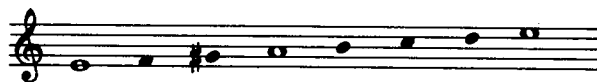
**Presumible proceso evolutivo de los sistemas de organización melódica y lenguaje musical.**

Dentro del repertorio estudiado hemos hallado algunas canciones que presentan ciertos signos de ancianidad conceptual al presentar su desarrollo melódico dentro de ámbitos restringidos como el de cuarta. Parece ser que a ámbito más reducido corresponde mayor ancianidad y remoto origen<sup>22</sup>. Esto ocurre en la canción de cuna núm. 60 *El Padre del niño*, de Ronda núm. 100 *De noche todo son sombras* y 106 *A tu puerta bonita* y en los bailes de *La Rama*, *La Llana* y *El Sanjuanero*.

Dando por hartos conocidos por todos los modos griegos y los gregorianos entramos en la exposición de las gamas que podríamos denominar como autóctonas. La escala o gama musical que parece consecuente a la influencia del modo de *mi*, dórico griego, es la conocida hoy como escala andaluza:<sup>23</sup>



Con más propiedad y en repertorio más antiguo se encuentra esta característica sucesión interválica:



Véase a continuación un ejemplo extraído de nuestro material<sup>24</sup>.

21. Ibidem M. Schneider. Op. cit. pág. 57.

22. M. Schneider: «Tipología musical y literaria de la Canción de cuna en España». *Anuario musical IEM*, vol. III Barcelona 1948 y *CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE: La Résonance dans les échelles musicales*, comunicación de Cl. Marcel-Dubois, París, 1963.

23. Cromatización del 3er. grado en el modo dórico griego. Los sistemas o gamas anteriores a las escalas heptáfonas, concretamente las pentatónicas, no han sobrevivido en la música tradicional española. Sin embargo, se hallan, en algunos sectores del repertorio popular más simple, no pocos moldes bitonales y tritónicos.

24. Los ejemplos han sido transportados de su altura real a la base, modo o tipo de organización a las cuales pertenecen.



To - da la no - che me - lle - vo a - tra - ve -

san - do pi - na - res "pa" dar - le las "güe - nas" no - ches,

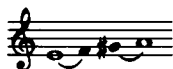
al dí - vi - no sol que sa - le.

A nuestro entender y, basándose en los cortejos y comparaciones que a continuación apuntaremos, son precisamente éstas segundas aumentadas formadas por el *sol* sostenido y el *fa* natural dentro de un ámbito reducido, el factor más indicativo de una influencia oriental en nuestra música conservada mediante la tradición oral<sup>25</sup>.

Si analizamos detenidamente las piezas en que ellas se presentan, puesto que los procesos acentuados de transformación modulante dan a este grado corta longevidad como tal antes de fijarlo definitivamente en natural, observamos que dichas melodías muestran un sentido general de carácter descendente en sus discursos, un ámbito bastante reducido, no mayor al de una sexta (casi siempre el de una quinta siendo la sexta una bordadura de aquella), y frases más o menos largas con un apoyo acusado en la nota final. Estos elementos estructurales son usados con preferencia en las melodías destinadas al repertorio de los sectores primarios; cantos de laboreo, faenas del campo en general, etc., cuyas características principales, además de las ya citadas, son sus ritmos extremadamente libres y sus formas un tanto melismáticas.

El fenómeno melismático en las melodías, el sentido descendente, las frases de tipo largo y los apoyos momentáneos o finales que presentan las mismas, son caracteres específicos de todos los pueblos mediterráneos en su léxico etnomusical. Pero entrando ahora en el cotejo detallado y particular de esta forma de ordenación melódica y cadencial de nuestras melodías tradicionales más antiguas queremos demostrar que la célebre segunda aumentada, causada por el *sol* sostenido y el *fa* natural, no es ni más ni menos que la reproducción a nuestro léxico etnomusical de aquellos sistemas o gamas modales venidos del Oriente<sup>26</sup> tales como el Maquam Hijaz e Hijaz Kar o Ushshâq, empleado en la música árabe, o la escala Datgâh-e Tchahfâh procedente del Irán.

25. "Chez les Arabes, il affecte une forme nouvelle; les petits intervalles étant de préférence rejetés vers chacun des sons fixes, laissant au centre le plus grand intervalle:



C'est ce que l'on a appelé le *chromatisme oriental*, la gamme trifane,..." Chottin: *Tableau de musique marocaines*, Librairie Orientaliste, Paris.

Véase asimismo: A. Chottin, y H. Hickmann: «Arabische Musik», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (1946-1951), pág. 578-602.

26. Cf. A. Chottin, *Ob. cit.*

Maqâm Hijaz



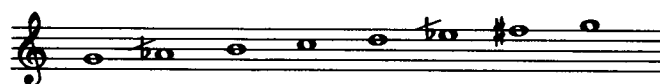
Maqâm Hijaz  
Kar



Maqâm  
Ushshâq



Escala Dastgâh-e  
Tchahârgâh<sup>27</sup>

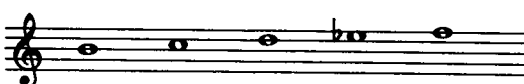


Estas sucesiones son calificadas de muy antiguas por teóricos e investigadores y presentan el doble interés de incluir en ellas dos sensibles, o dos grados con este aspecto, y estar distribuidas en dos tetracordes iguales.

Varias son las melodías del presente compendio de música tradicional cacereña que se nos han mostrado en aquellas bases o sistemas de proveniencia oriental. Parece, no obstante, que han sido las melodías destinadas a las actividades técnicas del sector primario: canciones de labranza y trilla, las que más han usado estos moldes.

La melodía 187, *Le digo a mi mula "güelve"*, recogida en Pinofrankeado-Hurdes, basa su discurso en un modelo que bien puede identificarse como el usado por el Maqâm Ushshâq.

Gama empleada por  
la melodía 187



Gama del Maqâm  
Ushshâq



En la melodía 188, *Para los hombres se hizo*, recogida en Guijo de Coria el sistema que se vislumbra con más propiedad es el que propone la Gama del Maqâm Jahar-gah. Como se observará este sistema corresponde al establecido por la tonalidad Mayor en su primer pentacorde. Recordemos que en las ordenaciones melódicas extraeuropeas son tan importantes las sucesiones y giros melódicos que las mismas presentan como los grados sustanciales que las integran. Son estos motivos, que expondremos con mayor

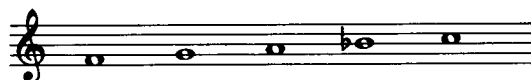
27. Usamos los signos  $\flat$  para indicar las distancias inferiores al semitono. La escala Dastgâh-e Tchahârgâh está constituida por los siguientes intervallos: Entre el 1.º y 2.º grado:  $3/4$  de tono, entre 2.º y 3.º: 1 tono, entre 3.º y 4.º:  $1/2$  tono, entre 4.º y 5.º: 1 tono +  $1/4$ , y entre 7.º y 8.º:  $1/2$  tono. Según criterio adoptado en el Congreso de música árabe del Cairo en 1932.

amplitud en el apartado destinado a las formas, los que nos inducen a conferir el influjo i filiación oriental a esta melodía.

Gama empleada por  
la melodía 188



Gama del Maqâm  
Jahar-gah



En la melodía 189, *¿Para qué quieres, majo?*, procedente de Villa del Campo aparece de nuevo la gama del Maqâm Hijaz:

Gama empleada por  
la melodía 189



Gama del Maqâm  
Hijaz



Y en la tonada 192, *Cuando el trigo está en la era*, de Arroyo de la Luz, la melodía se desarrolla en un tipo de organización muy usada en las distintas gamas orientales y que corresponde al preconizado por A. Chottin en su *Tableau de musique marocaine*, en el que explica la dependencia de unos sonidos a otros y las formaciones peculiares que estos suelen adoptar<sup>28</sup>.

Gama empleada por  
la melodía 192



Asimismo hemos hallado los sistemas o gamas orientales en una canción religiosa de tipo vario y en una canción de danza. La primera, n.º 227, *Para empezar a cantar*, recogida en Villa del Campo, presenta un contexto melódico más semejante a los sistemas de organización que se desarrollan sobre la base del Maqâm Ushshâq, que de aquellos que pudieran pertenecer a la tonalidad menor.

Gama usada por  
la melodía 227



Gama del Maqâm  
Ushshâq



28. Ver nota 25, página XXVIII.

El último de estos ejemplos, n.º 251, el *Son* no brincado *La pandereta que toco*, procedente de Villa del Campo, muestra con claridad aquella procedencia oriental.

Gama usada por  
el *Son* 251



Gama del Maqâm  
Ushshâq



En la escala andaluza el tetracorde superior queda intacto a la estructura del modo dórico griego y no revela, por lo tanto, dos notas sensibilizadas sino una, el *sol sostenido*. No por este motivo debemos alejarnos de la hipótesis de una antigua afiliación oriental para este sistema, pues la extensión real de los modos, los grados fundamentales que le conceden personalidad propia, son los comprendidos en el ámbito de un tetracorde más el 5º grado que se considera como elemento afirmativo o conclusivo y punto de partida de uno nuevo o de repetición de la anterior<sup>29</sup>.

Ya hemos apuntado anteriormente que el cromatismo de 2.ª aumentada se muestra cada vez más esporádicamente en nuestra música tradicional, sólo en sectores muy primarios y dentro de su repertorio más genotípico hemos encontrado muestras de estas gamas. Generalmente este intervalo es evitado, sea mediante otros cromatismos, sea mediante la supresión del *fa* natural, resultando en el último caso la cadencia o desinencia melódica siguiente:

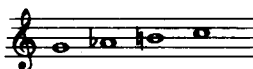


En estas circunstancias sería un error considerar la gama como correspondiente a la tonalidad de *la* menor, analizando el *sol* sostenido como una sensible que salta de tercera, hecho muy generalizado en la música culta y que seguramente ha influido en la transformación y fijación de este orden de sonidos, sino que debe considerarse al *mi* como punto de partida o nota final del sistema.

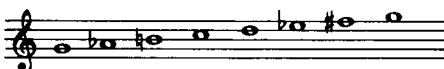
Estos procesos constitutivos dieron lugar a una original ordenación melódica a la cual bien se le puede conferir un determinio y acervo esencialmente español. Tomando como punto de partida la gama árabe-oriental ya explicada se observa que los múltiples procesos y variaciones en ella ocasionados resultaron en una escala de aspecto cromático en su primer tetracorde, que se hizo prioritario no solamente en la provincia de Cáceres, sino en otras regiones, especilamente en las de Castilla y León. Se trata de la suce-

29. Simon Jargy: *La musique arabe*, PUF núm. 1436, pág. 58. Éste es el caso del Maqam Hijaz y del Hijaz Kar.

Maqam Hijaz



Maqam Hijaz Kar



sión por cromatismo desde *mi* hasta *la*, siguiendo después la gama hasta la octava de una forma natural<sup>30</sup>.



Es un porcentaje bastante elevado el de las melodías cacereñas que se simetrizan con esta ordenación, aunque para mostrar tal estructura, no usen taxativa y ordenada la sucesión de los grados apuntados o sean cadentes algunos de éstos en sus respectivos discursos.

La omisión del tercer grado elevado es frecuente en el repertorio que usa este sistema. No es imperativo el uso de los dos cromatismos dentro del primer tetracorde para estar dentro de la gama que he denominado como española. El segundo cromatismo el que afecta al tercer grado, puede presentarse o no, lo que sí es necesario para que un discurso melódico corresponda a la gama española es la presencia del segundo grado a distancia de tono del primero o bien cromatizado, puesto que con la ingerencia única del tercer grado cromatizado, y el segundo a distancia de segunda menor o semitono del primero no correspondería a la gama española sino a la llamada escala andaluza.

Gama española	
Gama española	
Escala andaluza	

Una de las melodías recogidas en este Cancionero que más y mejor presenta el típico giro melismático cadencial afirmativo de la gama española la hallamos en el n° 208 *El día de la Ascensión*.



El sexto grado elevado se encuentra a menudo mediante un proceso amplificador y afirmativo de la dominante (en la gama generadora de *mi*). Esta evolución es muy usual en la escala andaluza y la gama española y es de indiscutible tipismo, acervo y fuerza etnomusical. Véanse Canción de Cuna; 62, Alborada de Bodas; 208 y 210 y Jotas; 277 y 280.

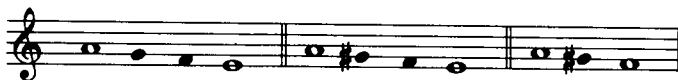


30. Debido a su gran difusión en la península la denominaré como "gama española". Don Bonifacio Gil en su obra *Cancionero popular de Extremadura*, tomo II, 1956, llama a esta ordenación "tono oriental menor". Cf. M. García-Matos. *Op. cit.*, gama de Castilla y León.

Consecuentemente, y según parece por deducción lógica, los sistemas estructurales con mayor abolengo histórico y a los cuales pertenecen mayor número de melodías, son los basados en la ordenación melódica del modo menor. Tal circunstancia se observa en gran parte de la música tradicional occidental y parece corroborar esta afirmación el hecho de que en los léxicos cultos se ha utilizado desde muy antiguo la primera letra del alfabeto latino "A", como símbolo de la primera nota o sonido que sigue, en su estado natural, una ordenación en modo menor, el "la". Si de otra manera hubiera acaecido aquel primer signo hubiera correspondido, a no dudar, a *UT*, inicio de una gama de aspecto mayor.

Boecio, siguiendo con la teoría del sonido de las esferas celestes, atribuyó una letra griega a cada uno de los planetas. En un capítulo de su obra *De Música* L. I, 34, traduce los caracteres griegos a letras latinas asignándolas a los diferentes sonidos del monocordio. Este proceder fue la base y fundamento de los sistemas alfabéticos de notación de los siglos posteriores.

Resumiendo, parece pues que en nuestra patria en general y en la región cacereña en particular el proceso de transformación sufrido por las ordenaciones cadenciales primitivas hasta llegar a las formaciones definidas en tonalidades modernas ha tenido el siguiente desarrollo:



Poco a poco los apoyos sobre el 4º grado (mese) de la gama modal debieron derivar hacia el 5º, hallando de esta forma el clima tonal moderno que proporciona el descanso sobre la dominante tonal.

El proceso hacia la tonalidad menor moderna se presenta mediante la cromatización del segundo y tercer grado de la gama modal de mi. De lo que resulta, algunas veces una ordenación fluctuante entre gama española o tonalidad menor cromatizada. En estos casos los puntos de apoyo, por lo general, recaen sobre el 1º, 3º y 5º grados, en contraposición con lo que ocurre en la gama española y escala andaluza definidas cuyos discursos presentan de preferencia el apoyo secundario sobre el 4º grado de la gama tomando así un característico aspecto modal. En multitud de ocasiones los grados que se elevan en la gama española son el sexto y el séptimo, para ir a desembocar asimismo en una tonalidad menor o presentar, como la Alborada de Boda nº 211 *Ábrenos la puerta novia*, factores indicativos de una certera evolución hacia la cadencia tonal menor. Otras melodías se mantienen dentro de un clima algo ambiguo en cuanto a su sistema de organización se refiere. La Canción de Ronda nº 146 *Eres una rosa del rosal*, pese a su aparente senblanza con el modo dórico, -obsérvese el punto final sobre la supuesta mese (*la*)-, queda exhimida de tal pertenencia gracias al *fa* sostenido pudiéndose clasificar más categóricamente como un diatonismo en evolución perteneciente el tono de *mi* menor con finalización sobre el cuarto grado.

Los diatonismos en evolución se presencian de varias formas pero, como se verá, casi siempre a modo de cromatizaciones de las gamas modales hacia la tonalidad menor. En la Alborada de Boda nº 202, *Esta noche te despidés*, canción que se compone de dos coplas enlazadas, la primera se presenta sobre el modo Protus gregoriano, la segunda sigue idéntica organización modal si bien la ingerencia del *re* sostenido en el último compás del tercer elemento melódico denota la presencia de un diatonismo que evoluciona paulatinamente hacia la tonalidad menor.

Algunas melodías ya definidas en tonalidad menor presentan la cromatización del tercero y sexto grados. Ello ocurre en el canto de trabajo 192, *El arado cantaré*, recogido en Pinofranqueado-Hurdes. Otras se afirman dentro de la tonalidad menor mediante el uso de la escala melódica. Tal es el caso del Perantón nº 30 recogido en Ahigal: *Debajo de ese portal*.





Como se habrá observado, es en las cadencias en donde estos elementos, motivos de transformación, se muestran más tangibles. De entre las apuntadas, la fórmula primera es la que se presenta con más profusión.

A menudo el *fa* se presenta sostenido en la cadencia, sea tomando un valor de interdominante —seguido del *mi* natural y antecedido del *so/* natural—, o cogido por salto descendiente desde el *la* para descansar en el *mi*.

Véase este proceso en la canción de ronda n° 144, *Lo tengo todo*.



Pero el sexto grado alterado de la tonalidad menor no se presenta siempre con estos caracteres, sino que se puede hallar también como bordadura o nota de paso. Este proceder parece característico de la música tradicional de la provincia salmantina pero su práctica se ve extendida por otras regiones<sup>31</sup>.

Otra característica de las melodías en tonalidad menor es la elusión de la sensible.

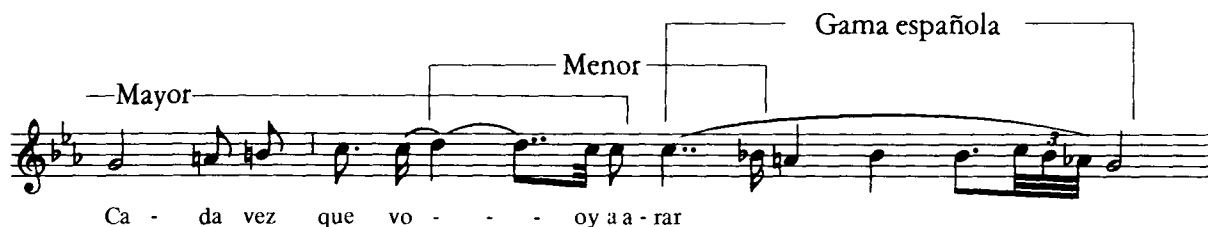
La tonalidad mixta se presenta en una dualidad de exposición. Se hallan algunas melodías cuya mixtura consiste en pasar del tono inicial a su relativo secundario, en cambio otras presentan verdaderas amalgamas de organización dentro de su contexto.

La Canción de Ronda 124, *De los árboles frutales*, presenta una curiosa mixtificación tonal dentro de una misma frase que se puede observar en el ejemplo que sigue. Mientras el clima armónico general es de tonalidad menor su incipit no corresponde a este molde sino al mayor secundario.



Otro ejemplo característico de mixtura lo hallamos en la canción de trabajo n.º 190 *Cada vez que voy a arar*, de Guijo de Granadilla. Intervienen en su textura la tonalidad mayor, la tonalidad menor, y presenta sus últimas desinencias melódicas en gama española:

31. Cf. Obras citadas en la primera nota del presente apartado.



En los tonos mayores definidos es bastante usual la cadencia y reposo sobre el tercer grado o el quinto, característica que se observa como constante en buena parte de nuestra música popular septentrional y que se presenta, asimismo, en los tonos menores.

Junto a este complejo proceso de transformaciones modales, en las cuales parece haber gestado y tomado carta de naturaleza la cancionística cacereña, se observan aún y como ya se ha indicado anteriormente, algunos tipos puros correspondientes a las antiguas ordenaciones greco-romanas. Sistemas tales como el dórico o su relativo el hipodórico<sup>32</sup>, frigio, hipofrigio y lidio griegos tienen un eco singular dentro de las estructuras sustanciales de este cancionero.

También aquellos modos que la Iglesia Católica adaptó y modificó en su repertorio fueron sin duda alguna, fuentes cuadalosas de elementos que se incorporaron al canto popular. Así lo atestiguan los rudimentos que hemos hallado en algunas de las melodías populares aquí examinadas. El primero, tercero y octavo modos, parecen haber sido los más usados.

Referiremos, aunque sea a título de ejemplo único y como colofón a este apartado, la coincidencia y paralelismo melódico de una de las Alboradas de Boda, *Ponte novia la mantilla*, núm. 203, recogida en Torrecilla de los Ángeles, con el incipit del Himno *Pange lingua gloriosi* para las vísperas de la fiesta del Corpus Cristi. Ambas se presentan sobre el tercer modo gregoriano *Deuterus*.



### Ritmo

En el capítulo de los ritmos usados por el repertorio tradicional cacereño cabe destacar la presencia, aunque no abusiva, del ritmo libre. Éste se presenta en forma silábica o melismática según sea, como sabido es, cuando a cada nota musical corresponde una sílaba del texto o cuando una sola sílaba es vocalizada sobre varias notas del desarrollo melódico.

32. Es lógica y comprensible la influencia y fijación del modo dórico e hipodórico en el sustrato etnomusical de la provincia ya que el instrumento más usado en toda la región, la gaita extremeña, (flauta de tres orificios) canta en estas gamas.

Los ejemplos más característicos de la segunda forma de ritmo libre, la melismática, son los correspondientes al repertorio del sector primario de las actividades técnicas.

Entre los ritmos métricos, son las medidas simples de dos y tres tiempos las más usadas en este Cancionero. El ritmo binario, cuando es utilizado en canciones destinadas a los grupos sociales compuestos por los niños, sigue unos módulos sistemáticos que pueden mostrar que al apartado del repertorio tradicional infantil corresponde, por lo común, estructuras ritmológicas aceptadas a nivel universal.

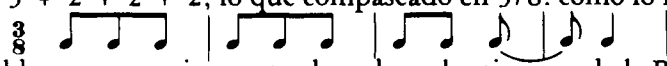
En los ejemplos que aquí se dan, la canción infantil asoma solamente en su aspecto receptivo, es decir: sólo se poseen ejemplos destinados a los niños como son las canciones de cuna. No obstante, también aquí se pueden observar las fórmulas de aquella ritmología conocida como infantil estudiada por C. Brailoiu. Véanse los ejemplos 60 a 68 y su insistente organización en grupos regulares con valor de ocho corcheas cada uno de ellos<sup>33</sup>.

El ritmo ternario, muy reiterativo en cuanto a las fórmulas que exhibe, se muestra preferentemente como neta influencia de aquellos bailes antiguos que fijaron su naturaleza en casi toda la península; la Chacona, la Zarabanda, la Triana, el Bolero, el Fandango, las Seguidillas, etc.<sup>34</sup> Algunas de estas fórmulas resultan persistentes, y vienen expuestas con cierta frecuencia. El modo rítmico *dáctilo*, tan conocido en nuestro folklore musical debido a las numerosas danzas gallegas, asturianas y catalanas que lo usan, se muestra aquí de manera sobresaliente en los binarios.

Pero hay un ritmo particular en algunos documentos tradicionales de la región cacereña que bien puede mencionarse como muy indicativo de ascendencia y abolengo antiquísimo. Es en la parte norte de la provincia en donde el llamado ritmo aksak se ha guardado en los bailes de los sones del "perantón" y sorprendentemente sus combinaciones aparecen también en las Jotas.

El ritmo aksak se presenta asimismo en aislados tipos de Romances; los núms. 29 y 44, en múltiples canciones de Ronda; núms. 81, 84, 88, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 127, 152, 155, 162, 163 y 165, y como tipo raro en la cadencia del elemento C de una Alborada de Boda, la n.º 213 *Ábreme la puerta, María*.

En todos estos casos, a excepción de los núms. 84 y 88 de las Rondas de Enamorados, el ritmo aksak se presenta como una combinación de  $3 + 3 + 2 + 2 + 2$ , lo que compaseado en  $3/8$ , como lo hizo el recolector, resulta las más de las veces;



, u otras combinaciones parecidas a este molde que es precisamente el usado en los tiempos de la Petenera andaluza y de la Guajira.

El ritmo aksak se basa en la isorritmia por tratarse de un ritmo reiterante en períodos iguales pero es un ritmo bicrono irregular; es decir, que se sirve de unidades de tiempo cuya relación es irracional.

Son muchísimos los cancioneros del oeste europeo que acusan la presencia del ritmo aksak por sus desenvolvimientos isométricos, y múltiples las fórmulas rítmicas en que el mismo se presenta. No obstante, parece ser que en las regiones sudorientales del continente europeo y zonas asiáticas vecinas y colindantes dicho ritmo tomó carta de naturaleza y se desarrolló más profusamente. Constantin Brailoiu, que estudió detenidamente esta particularidad rítmica<sup>35</sup> introduciendo el vocablo turco aksak (que significa cojo) en la ritmología occidental para designar el ritmo denominado búlgaro hasta épocas relativa-

33. Véase C. Brailoiu: «Le rythme enfantin», *Les Colloques de Wégimont*, Cercle International d'Études Ethno-Musicalogiques, Ed. Elsevier, pág. 64.

34. M. García-Matos: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pág. 37 ss.

35. El carácter principal de este sistema rítmico reside en la asimetría de sus valores. "Larga y breve" presentan entre sí una relación irracional, mientras la "longa" vale 3 unidades la "breve" equivale a dos. Cf. "La rythme aksak", *Revue de Musicologie*, XXX (1951).

mente recientes<sup>36</sup>, demostró que el área de extensión del ritmo aksak, que el mismo Bartok, primer descubridor y descriptor del mismo, en el año 1938 en un artículo de la revista *Eneksó* de Budapest, circunscribía a Bulgaria, pequeñas regiones de Asia menor, Rumanía y a lo sumo, creía observar lejanos vestigios de él en Hungría, es extraordinariamente basta, pudiendo extenderse de España hasta la China, pasando por África e incluso en zonas centro europeas pueden reconocerse sus huellas.

En España, aparte de la región cacereña, esta peculiaridad rítmica se ha observado también en las provincias de Valladolid, Segovia, Soria, Burgos y muy especialmente en el País Vasco y en la región salmantina<sup>37</sup>.

Con abusiva afluencia he advertido en las notaciones musicales los cambios de compás. Creo que éstos se presentan muchas veces como consecuencia de la meticulosidad extrema del transcriptor. Al anotar estas tonadas con la observancia estricta de los acentos rítmicos y al no corresponder la duración natural de cada compás con aquella que la melodía interpretada por el cantor popular daba, es de suponer, a la vista de algunas transcripciones, que su recopilador aplicara las distintas amalgamas mesurales para que así correspondiera lo apuntado con la realidad dando origen de esta manera a múltiples cambios de compás que no resultan justificados en el contexto rítmico-melódico de ciertas canciones.

No olvidemos que en la época en que el presente cancionero fue recogido y apuntado no habían visto aún la luz las normas internacionales que para la anotación de la música popular dieran la comisión de expertos reunidos en París y en Ginebra en el año 1950 bajo el patrocinio de la UNESCO<sup>38</sup>.

Distinto ocurre en aquellas piezas que presentan las amalgamas de forma sistemática, como si se tratase de bloques formados por compases de diferentes índices mensurales los cuales se repiten y suceden de forma regular.

Extensísimo resultaría examinar detalladamente cada uno de estos ritmos, ya que son múltiples las causas que pueden ser generadoras y justificativas de esta aparente anarquía de medidas.

En lo que a este extremo se refiere apuntaremos aquí brevemente los términos indicativos de las distintas particularidades rítmicas que con más frecuencia se presentan en un cancionero musical y que aquí se usan en los índices analíticos:

1. Isometría (una sola medida): Cuando una melodía iniciada en una determinada medida binaria o ternaria sigue en todo su desarrollo el mismo metro o compás que exhibe en su incipit.
2. Heterometría: Es el caso de los compases de amalgama; el de los incesantes cambios de medida en el discurso melódico.
3. Isorritmia: Cuando en un discurso melódico las frases que lo componen presentan un determinado

36. Los teóricos Kristov y Stoin declararon propio de su país, Bulgaria, el ritmo hoy denominado Aksak. Béla Bartók, apoyándose en los criterios de estos investigadores lo denominó "ritmo Búlgaro", mosstrando en su opinión cierta prudencia en cuanto a su origen se refería. B. Bartok se sirvió de él en varias de sus composiciones; *Mikrokosmos*, 5.º cuaderno, *Concierto para orquesta*, etc.

37. Véase M. García-Matos: "Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical", *Anuario musical*, IEM, vol. XV (1960) y XVI (1961).

38. Como se sabrá, estas normas exponen una serie de pequeños signos adicionales a la notación musical, modificadores del ritmo y de las valoraciones así como del matiz, la intensidad y la altura. De todas formas, los criterios de compaseo que aquí venimos refiriendo, fueron expuestos ya por el mismo transcriptor de estos documentos de este modo:

"El fraseo acostumbra a ser perfectamente simétrico y debemos considerar como excepcional los cambios de compás que se suceden en algunas melodías, motivados, según se deja vislumbrar, por querer el pueblo en ocasiones encerrar en una medida melodías que debieron ser en un principio de ritmo libre. No se nos oculta que en otros ciertos casos puede ser defecto del cantor que dicta la canción, por no hacer los alientos donde corresponde.

De los acontecimientos de las notas cadenciales resultan cambios de compás incongruentes a todas luces.

No obstante, transcribo el documento en la forma primera por quererme ajustar, como siempre hice, con toda fidelidad a la ejecución del cantor popular. (Esto, naturalmente, no quiere significar que si en los dictados noté a veces transgresiones de bulo, dejé de corregirlas)". *Lirica popular de la Alta Extremadura*.

esquema rítmico con reiteración. (No es difícil el hallar dentro del repertorio estudiado múltiples ejemplos isorrítmicos. Algunas veces debe considerarse a nivel de semifrase el núcleo o sistema que presenta periodicidad.

4. Heterorritmia: Cuando el ritmo interno de los períodos o frases melódicas no presenta periodicidad.
5. Polirritmia: Solamente usada en el caso del baile del pandero. Mientras la voz discurre en ritmo libre la “tamboretilla” lo hace en un seguro ternario.

A nivel interno y en lo que atañe a la célula rítmica se puede hablar de los ritmos de tipo isocrono y de los aspectos bicrono. Los primeros son aquéllos que presentan en la sucesión de sus pulsaciones una relación lógica, es decir, la dependencia de doble y mitad entre sus figuraciones en orden consecutivo (1 larga = 2 breves). En el segundo grupo calificamos los que presentan una relación irracional entre las pulsaciones que integran sus partes: el ritmo aksak.

### *Formas*

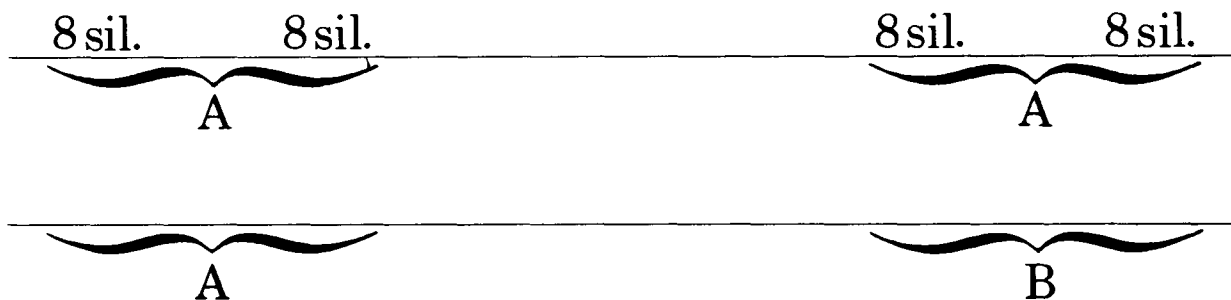
Extenso debería ser el estudio de las formas musicales empleadas por el repertorio tradicional cacereño, ya que, si quisiéramos encontrar la fórmula común a cada uno de los diversos tipos que se presentan dentro de la cancionística popular de la provincia, se impondría un cotejo total y meticuloso a partir de todos los documentos que de ella se conocen.



Analizaremos únicamente aquí los trozos más comunes, aquellos que nos han llamado la atención por su afluencia y asiduidad.

Siguiendo por el camino que estos límites trazan apuntaremos que en la concepción formal de las melodías cacereña, sobre todo de aquellas correspondientes al repertorio destinado a la interpretación colectiva, es frecuente al hallar aquellos tipos de frase catalogadas tradicionalmente como cuadradas. Los elementos melódicos que las forman suelen presentarse bien delimitados, construyendo pequeños núcleos o ideas que se repiten o se enlazan unos a otros para dar cuerpo a las semifrases y éstas a su vez a la frase general.


Cuando el tipo de estrofa usada por el texto es la cuarteta octosilábica, la repartición texto-música corresponde, por lo general, a dos versos octosilábicos, primero y segundo, para la primera idea; A, que a su vez puede subdividirse o no en a, a'; o a, b, y tercero y cuarto para la segunda idea B, que, a su vez puede dividirse en b, b' o c, d, entre otras combinaciones. Las coplas de seguidillas, que juntamente con las octosilábicas abarcan el grupo más importante de los textos, ordenan sus versos de dos en dos; primero (de siete sílabas), y segundo (de cinco), tercero y cuarto para construir semifrases musicales que abarquen dos versos cada una. Así pues, a grandes trazos, los textos que siguen el metro de la cuarteta octosilábica y los que lo hacen según los módulos de la cuarteta de seguidilla, presentan las siguientes distribuciones formales en cuanto a su distribución música-texto se refiere:


#### *Cuartetas octosilábicas*



8 sil.      8 sil.	8 sil.      8 sil.
a                      a'	b                      b'
	
a                      b	c                      d

a                      a'	a                      a'
---------------------------	---------------------------



a                      b	a'                      b'
	

a                      b	c                      d
	

a                      b	c                      c'
--------------------------	---------------------------

a                      b	c                      d
--------------------------	--------------------------

*Cuartetas de Seguidillas*

7 sil.      5 sil.	7 sil.      5 sil.
	

	
-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

a                      b	c                      d
--------------------------	--------------------------

Otras combinaciones métricas, como la sextilla, suelen tomar la misma forma que la cuarteta se seguidilla en su exposición.

La primera semifrase suele presentarse en tesitura más elevada que la segunda dentro del ámbito general adoptado, resultando, algunas veces, la segunda sección transposición libre o rigurosa de la primera<sup>39</sup>.

Dicho proceso se observa asimismo en la construcción de algunos estribillos los cuales vienen formados de aquel modo. Véase, como ejemplo, las dos secciones  $\alpha$  y  $\beta$  del estribillo de la melodía 223; *Las vecinas de tu calle*.



En ocasiones la semifrases vienen claramente definidas por los elementos rítmicos que conllevan, presentando ritmo libre silábico en su parte inicial, que se convierten mensural en la segunda sección.

Otras melodías construyen sus frases de maneras simplísimas. En el núm. 74, vemos como las frases regulares de cuatro compases cada una se repiten bajo el aspecto de un diatonismo progresivo a la segunda superior.



En los casos en que los sistemas empleados corresponden a modos antiguos se pueden observar procesos melódico-formales que corroboran su ancianidad sustancial. Así, aquellos que optan la gama dórica griega presentan con cierta frecuencia una metábola a otro modo. Otras, con aspectos modales más evolucionados, o en desarrollo, ponen de manifiesto dos o tres secciones definidas; éstas pueden estar en el mismo sistema modal transportado o siguiendo diversas ordenaciones melódicas con sendos procesos hiperbólicos en su construcción.

Véase en la melodía núm. 225; *Por el alma de tu esposo* el proceso metabólico que conduce del modo hipodórico con finalización sobre el segundo grado, al dórico con idéntica finalización melódica.



39. Véase el núm. 110 de esta colección.

Múltiples son las cadencias sobre el quinto grado y sobre el tercero. Es éste uno de los puntos comunes y característicos de todos los cancioneros populares del noroeste peninsular, los ejemplos 120, 121, 126, 127, 142, 147, 162, 163, 164, 169, 173, 175, 177, 116, 161, 171, 172 y 174 extraídos de entre los documentos pertenecientes a las canciones de Ronda, pueden ser lo suficientemente significativos. También resultan peculiares los finales sobre el segundo grado, recordando así lejanas teorías musicales usadas en los sistemas grecorromanos.

En cuanto a las melodías que presentan en su textura formal copla y estribillo, este último puede o no adoptar elementos ya anunciados en la copla.

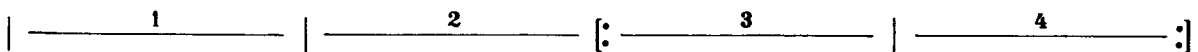
También se da el caso de algunas coplas que presentan refrán interior como un aditamento entre verso y verso de la estrofa, pero éstas son las menos y pueden adjetivarse como de excepciones. Lo que ya no es tan excepcional es el hallar estribillos de tipo mixto, es decir, formados por elementos ya usados anteriormente más alguno de nuevo. Se dan curiosas formaciones en las que copla y estribillo musical no coinciden con los literarios. En el ejemplo 170 *Anoche estuve a tu puerta*, mientras la copla literaria se despliega a lo largo de cinco versos en estrofa de cuarteta de seguidilla repitiendo el segundo, la estructura musical se coldea en seis períodos o elementos coincidiendo el último con el primer verso del estribillo.

La jota extremeña presenta en su construcción formal dos frases iniciales de cuatro compases cada una seguidas por otras dos de igual extensión que generalmente se repiten con el mismo texto. La jota extremeña está formada, pues, por seis frases que repiten comúnmente los dos versos finales de una cuarteta octosílaba. Como se recordará, el número de las frases musicales de la jota aragonesa es de siete.

El ictus inicial acostumbra a ser siempre tético y, contrariamente a lo que ocurre en el repertorio joto aragonés que presenta abundancia de melismas en sus discursos, en las jotas cacereñas no se da este factor. Tampoco se observa la forma clásico-aragonesa de la repartición estrófica de los versos, ni de las sílabas de los mismos; tanto es así que no he hallado ningún ejemplo de jota cacereña que repita en el cuarto y quinto inciso musical el mismo verso. La célebre figuración del 4 (cuatrillo), que se presenta comúnmente en el segundo compás de frase en las jotas aragonesas, no tiene ningún eco en las de la provincia que nos ocupa.

En el terreno de la tonalidad no es exclusivo el modo Mayor como sí lo es en las regiones del Ebro. Aquí, los tonos menores, la gama española, escalas andaluzas, etc. se suceden en los ejemplos de igual manera que el resto del repertorio cancionístico de la región. El compás es el ternario. Todos los paralelismos existentes entre Aragón y Extremadura, en cuanto a la jota se refiere, tienen que buscarse única y exclusivamente a nivel de la coreografía del baile. Extremadura usa para la jota su propio y genuino léxico etnomusical.

Gráficamente podríamos representar así la forma de la jota extremeña:



En cuanto al “perantón” lo más característico puede que sea su ritmo: el llamado ritmo aksak. Pese a que en las publicaciones de música folklórica que conocemos y que insertan algún ejemplo de “perantón” se ha transcrito siempre este baile en compases compuetos con amalgama de los mismos; 6/8 y 9/8, su verdadero compás es de 10/16 de combinación quinaria. El profesor Manuel García-Matos, que había investigado meticulosamente el ritmo concreto del “perantón”, nos dejó las indicaciones precisas para



efectuar la transposición a esta medida de los ejemplos por él recogidos y anotados en 6/8 y en 9/8. En un artículo posterior a la publicación de su obra *Lírica popular de la Alta Extremadura*, en la cual publicó dos ejemplos de “perantón”, núm. 195 y 196 en compases de 3/4 y 6/8 respectivamente<sup>40</sup>, don Manuel García-Matos manifestaba el deseo de rectificar la métrica de estos dos bailes debido a nuevos hallazgos e investigaciones realizadas sobre las zonas del ritmo aksak en la península<sup>41</sup>.

Las formas musicales que se hallan en los documentos pertenecientes al tipo de repertorio individual distan un tanto de aquellas correspondientes al primer grupo o colectivas, sobre todo en lo que a las destinadas a las actividades técnicas se refiere.

Las canciones de cuna muestran unas características modales y tonales análogas a las del resto del repertorio y denotan una clara ancianidad vertebral en su ritmo. Acostumbran a seguir moldes bastante homogéneos en sus frases musicales, repitiendo la primera de la melodía con el segundo de los versos poéticos, siempre alusivos al tema del sueño, de la madre, etc., y terminando con el clásico “rro, rro” onomotopéico.

Apuntar aquí que las canciones destinadas a determinadas actividades técnicas dentro del repertorio cacereño responden a unos tipos concretos de estructuras arcaicas, debido a la restricción de sus ámbitos y a que ellas exponen sus discursos melódicos por medio de una forma larga en la estrofa, y melismática y ornamental en su contenido, nada aportaría al ya conocido panorama general de las melodías tradicionales con destino a las tareas del campo. Expresar que en otras canciones es el ritmo el factor contundente, debido a que es éste elemento que ejerce una presión de tipo psíquico sobre el productor, creemos sinceramente que también sería opinión harto conocida.

Lejos estamos de los tiempos en que toda ordenación melódica descubierta en un discurso tradicional que escapara a la tiranía de las llamadas “tonalidades modernas”, era inmediatamente considerada como perteneciente a una modalidad de las correspondientes a las teorías clásicas griegas o de sus prolongaciones medievales y que si tal ordenación tampoco coincidía con uno de aquellos sistemas, se decía que la gama era extraña, ambigua, o que el cantor había transformado el sistema en su interpretación. La obstinada comparación de la música conservada mediante la tradición oral con las leyes exclusivas de la música académica europea ha sido la causa de numerosas contradicciones<sup>42</sup>. Consciente de ello, no he dudado en analizar como verdaderas gamas de *maqâm* orientales aquellos sistemas de organización melódica y formal que con plena semejanza a las ordenaciones citadas se presentan dentro del tipo de repertorio que ahora se examina.

El *maqâm*, sistema modal que tiene sus orígenes perdidos entre las tradiciones semíticas, indopersas y griegas, usado aún por los pueblos árabes y la Iglesia Oriental, confiere a cada una de sus ordenaciones melódicas poderes distintos de carácter ideológico y facultad de expresar, por medio de estos lenguajes, diferentes estados de ánimo. En la actualidad son muchísimos los *maqâm* usados en los discursos músico-tradicionales, pero, en sus orígenes más remotos, parece ser que el número de *maqâm* aceptados era el siete; y así los pueblos de Próximo Oriente confiaban a cada uno de ellos la voz de uno de sus profetas. Más adelante pasó de siete a doce el número de *maqâm* empleados en las distintas piezas y se transformó de este modo la idea de un origen divino con la relación de los sistemas musicales y los signos del Zodíaco.

En algunos países del Este, India, Vietnam, etc. cuyas creencias mitológicas son aún muy acusadas,

40. No sin aclarar sobre el primero de los ejemplos, núm. 195, que también se compasea en 6/8.

41. «Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical». *Anuario musical*, XV, Instituto Español de Musicología CSIC, Barcelona (1960), pág. 101-121.

42. Maguy P. Andral: «Les mélodies traditionnelles françaises de structure archaïque». *Arts et Traditions populaires*, tomo IX, núm. 4 (1961), pág. 289.

se conserva la tradición de usar determinados modos según las diversas horas del día en que se entonen las distintas melodías. Las circunstancias climatológicas y ecológicas tienen, en aquellos grupos étnicos, una íntima relación con los sistemas musicales empleados.

No es de extrañar que nuestra patria, receptora de fuertísimas influencias orientales durante siglos, conserve en sus esencias de todo orden elementos confirmados de las antiguas culturas de los pueblos orientales. El ritmo aksak, oriundo según parece de los países sudorientales y de las zonas asiáticas colindantes, tienen un eco singular y manifiesto en los sistemas métricos usados en nuestro País Vasco y también en algunos puntos de la meseta, (recordemos el caso del “perantón”); y el canto de carácter estrófico y melismático, al cual he aludido anteriormente y que ampliamente conocemos por su asiduidad en nuestras formas, posee, como se ha dicho, semejante filiación<sup>43</sup>.

Rodolfo d'Erlanger en *La musique arabe*, daba las normas esenciales seguidas por el *maqâm* oriental. Afirma d'Erlanger que todas las melodías construidas dentro de este sistema modal poseen “*un point ou échelle modal, point de départ, points d'arrêt momentanés ou secondaires et le point de repos final ou tonique*”<sup>44</sup>.

Simón Jargy en su libro sobre *La musique arabe*, comenta los principios de d'Erlanger y añade:

“Il faut y ajouter que, dans l'ambitus, c'est la tierce qui joue un rôle fondamental puisque c'est elle qui compose déjà le genre modal et lui donne son visage propre. Nous avons là un des caractères spécifiques des musiques traditionnelles de type oral que nous pouvons observer encore aujourd'hui dans les musiques populaires arabes et extra-arabes telles que certains hymnes liturgiques des Eglises chrétiennes orientales où les formules mélodiques modales sont en fait réduites aux tierces, la quarte ou la quinte faisant figure de sons surajoutés. En musique savante arabe toutefois, la quarte, et à un moindre degré la quinte, entrent dans le cadre du “Maqâm”, la première pour lui donner son visage “définitif, la deuxième pour l'affirmer complètement”<sup>45</sup>.

Tomemos por ejemplo el núm 189 de nuestra colección que aquí se reproduce a su altura relativa, siguiendo así la ordenación básica usada por el Maqâm Hijâz. En él hallaremos:

1. Una escala modal o ámbito  que corresponde al sistema de organiza-

ción melódica de *maqâm* oriental Hijâz.

2. Puntos de partida en el tercer grado.

3. Puntos de apoyo momentáneos o secundarios.

4. Un punto de reposo final o tónica.

5. El tercer grado tiene, realmente, una misión esencial constituyendo el punto de atracción y de reposo del segundo verso en la segunda estrofa.

6. El quinto y el sexto grados se añaden a la serie modal para dar a las melodías “*un visage définitif et affirmer complètement la gamme employée*”, según Simon Jargy.

Véase el ejemplo n° 189:



43. M. García-Matos: «Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical». *Anuario musical*, IEM, XV y XVI (1960-1961).

44. R. d'Erlanger: *La Musique arabe*, París, 1930-1959, seis volúmenes.

45. S. Jargy: *La musique arabe*, PUF, col. «Que sais-je?» núm. 1436, París, 1971.



En consecuencia, podemos asentar que algunos de los sistemas melódicos y formales de organización que se presentan en canciones de trabajo son, evidentemente, de una clara ascendencia oriental<sup>46</sup>.

Al examen de este panorama músico-formal de las melodías populares cacereñas un principio básico parece anunciarse. Cuanto mayor es el grado de utilización y de supervivencia del repertorio tradicional, mayores son las transformaciones que el mismo experimenta y, en consecuencia, menor su fidelidad a las estructuras, gamas melódicas, fórmulas rítmicas, etc., que tuvo en su origen. Contrariamente, las melodías tradicionales que se han guardado en la memoria de aquellos que en su día las practicaron, y sobre todo si pertenecen éstas a los tipos de interpretación individual, presentan caracteres internos de gran abolengo. Ofrecemos, como ejemplo para confirmar lo expuesto, el caso de las canciones destinadas a las actividades técnicas -por sus tipos particulares de organización melódica-, y el baile del perantón como muestra del mismo fundamento pero desde el punto de vista de su original ascendencia rítmica.

## ORGANOLOGÍA

### *La gaita extremeña*<sup>47</sup>

Entre los instrumentos de factura popular usados en la provincia de Cáceres la gaita extremeña parece ser el de más marcado acervo.

La gaita extremeña se acopla con el tamboril en la ejecución y es el mismo intérprete quien tañe los dos instrumentos simultáneamente. Antaño, no había pueblo ni aldea que no contase con un tamborileiro, pero el transcurso del tiempo (fenómeno que depara nuevas formas y estructuras a toda organización aportando valores altamente positivos y maneras más evolucionadas pero que sacrifica otras de forma lamentable), condujo a la pérdida casi total de la música instrumental, y en consecuencia, de la práctica de los instrumentos tradicionales.

Primero fueron los manubrios y organillos quienes reemplazaron a la gaita en su misión de acompañar los bailes, más tarde el transistor, el tocadiscos portátil, los elementos del absorbente *Mass media* que a todos arrolla, se encargaron de desplazar la práctica de los instrumentos autóctonos. Hay que esperar

46. Véase J. Crivillé: "El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla", *Anuario musical*, IEM, vol. XXX, (1975).

47. El profesor Manuel García-Matos en su valiosísimo y extenso trabajo *Lírica popular de la Alta Extremadura* se ocupó detalladamente de este instrumento. Aquél más amplio inspira las presentes notas a fin de dar una breve semblanza organológica a quienes no puedan consultar la obra antes citada.

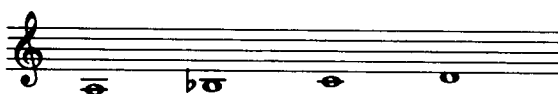
que nuevas gentes, ávidas de todo lo auténtico, hagan renacer la práctica de los instrumentos indígenas con afán de salvaguarda de lo verdaderamente ancestral y genotípico.

La gaita extremeña, que difiere grandemente del instrumento que con el mismo nombre se conoce en Asturias y Galicia, es una flauta con embocadura recta o flauta de pico. Mide de unos 42 a 45 cm. El tubo es de madera con el perforado cilíndrico. Sus dos extremos están guarnecidos de asta; uno de ellos es la boquilla, el otro presenta tres agujeros para modificar la altura de los sonidos.

La flauta de pico aparece ya en los más antiguos tiempos de la prehistoria y debido a la gran simplicidad y sencillez con que se construía el instrumento es de suponer que fuese uno de los primeros en conocerse.

El número de taladros más corriente fue el de tres, siguiendo de esta forma ancianas mitificaciones orientales de carácter astroecógico que fueron recogidas y transformadas más tarde por la cultura de occidente. Recuérdese como subsiste en el cristianismo la relación entre el número tres y la idea de la Divinidad.

La gaita extremeña canta cuatro sonidos fundamentales que corresponden a un tetracorde de modalidad griega:



Su tubo es de los llamados octavadores y mediante una sobrepresión de aire, gracias a los armónicos que se producen, resulta en ella la siguiente gama:



Tal ordenación puede simetrizarse con la sucesión de los dos modos griegos que más supervivencia han tenido dentro del léxico músico-tradicional: el dórico y el hipodórico o elio.



El siguiente gráfico muestra los procesos de digitación a efectuar en el instrumento para la obtención de los sonidos que se indican.

o agujero abierto  
● agujero tapado

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter). Below the staff are three rows of fingerings, each with 16 positions corresponding to the notes on the staff. Open circles (o) indicate open holes, and filled circles (●) indicate closed holes.

●	●	●	o	●	●	●	o	●	●	●	●	●	●	o	o
●	●	o	o	●	●	o	o	●	●	o	●	●	o	o	o
●	o	o	o	●	o	o	o	o	o	o	●	o	o	o	o

Referente al acoplamiento de los dos instrumentos, flauta tambor, de su origen, ascendencia, etc., nada categórico queremos manifestar. Sabemos diversas opiniones sobre el particular, algunas de ellas parecen redactadas con un convencimiento pleno e inequívoco pero, pese a ello y conocedores de la situación en que se hallan diversas investigaciones sobre el tema, no podemos considerarlas hoy por hoy taxativas y definitiva. A. Schaeffner<sup>48</sup> se expresó en estos términos al tratar tal problemática:

“A travers le monde se rencontrent de très nombreux cas où la flûte s'accouple, musicalement parlant, avec le tambour. Nous trouverions des exemples encore plus précis où les deux instruments sont tenus joués pour la même personne; c'est le mariage provençal du *galoubet* et du *tambourin*, le premier joué de la main gauche, le second suspendu au bras gauche et battu de la main droite; c'est aussi l'alliance, chez les Catalans, du *Flabiol* et du *Tambori*; chez les Basques, du *Txistu* et du *tiun-tiun*. Un proverbe français conserve l'image de ces deux instruments maintes fois combinés: 'Ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour'. En admettant que tambours à membranes et tambours de bois furent d'abord battus à l'aide soit des deux mains soit d'un couple de baguettes, en admettant aussi que la percussion mixte -par une baguette et par une main- des tambours à membranes ait plus tardivement, il est permis de se demander si la superposition de deux rythmes ainsi différemment timbrés ne se place pas à l'origine de la combinaison flûte-tambour entre les mains d'un seul musicien.

Si nous n'allons pas jusqu'à dire que l'une des deux baguettes du tambour s'est métamorphosée en flûteau, inversement, que la flûte a contribué à former l'une des baguettes du tambour, nous pouvons tenter un rapprochement d'un autre genre entre cette flûte et tout tuyau percuté ou râclé”.

Como se habrá deducido, tampoco el gran organólogo francés da por sentada ninguna tesis. Difícil y delicado tratamiento merecerá en su día tal investigación; así pues, conscientes de ello abandonamos por el momento esta problemática.

#### Otros instrumentos

Noticia de otros instrumentos conocidos en la provincia cacereña la tenemos gracias a las citas que de aquellos hacen algunas canciones transcritas en este volumen.

La pandereta es aludida frecuentemente en las melodías que acompañan a los sones: *Agarro la pan-*

48. André Schaeffner: *Origine des instruments de musique*, ed. Payot, París, 1936, págs. 241-243.

*dereta, La pandereta que toco, Malhaya quien me enseñó /a tocar la pandereta, etc.*; también las melodías correspondientes a las jotas citan frecuentemente este instrumento y otras no destinadas a la danza como por ejemplo la titulada *La resurrección*, texto 134, que reza:

*Toquemos la pandereta  
con muchísima alegría,  
que ha resucitado Cristo  
y está contenta María.*

El pandero, llamado “tamboretilla” en algunos lugares cacereños, forma parte asimismo del instrumental popular de estas tierras. Algunos de los sones lo nombran:

*Porque toco el pandero  
mi suegra riñe  
que no gana su hijo  
para mandiles.*

y no hay que olvidar que el instrumento da el nombre a uno de los bailes más típicos; el conocido por Baile de Pandero. De igual manera algunos de los textos aluden al instrumento;

*Ya se van los antruejos,  
mocitas guapas,  
a colgar el pandero  
de las estacas.*

Dentro del mismo grupo encontramos citado en los textos aquí editados el tamboril. Aparece éste nombrado en el estribillo perteneciente a un villancico;

*Pasé por Belén,  
y oi un tamboril,  
saltando y brincando  
por verlo corrí.*

Entre los cordáfanos tenemos referencias de la existencia de las guitarras, aludidas en algunos textos de romances tales como en la versión de la Adúltera transcrita con el núm. 22:

*Con la guitarra en la mano  
este cantarcito echó,*

o este otro, núm 25;

*Saliéndome a pasear  
con mi justo y mi guitarra  
donde la vine a templar  
a la puerta una casada.*

El guitarrón parece haberse conocido bajo la misma forma de la guitarra pero de mayor tamaño. Según Bonifacio Gil<sup>49</sup> este instrumento tenía seis cuerdas equivalentes en signos a las primeras de la

49. Bonifacio Gil: *Cancionero popular de Extremadura*, pág. 150.

guitarra pero con efecto a la octava baja. Su papel principal era ejecutar lo que en términos vulgares se denominaba “la marca del bajo”. Cita, asimismo, B. Gil la presencia de rabeles y vihuelas en las tierras extremeñas, y otras fuentes<sup>50</sup> nos aseguran que existían en la región el llamado rabenque, especie de rabel y el rabil, instrumento también similar al rabel que fabricaban los pastores para acompañar sus canciones y que constaba de una sola cuerda. Las mismas referencias nos hablan de la existencia de un idiófono llamado ruesno, consistente en una rueda de metal que al girar y poner las aletas en contacto con el aire, produce un sonido agudo; dicho instrumento era conocido también por el apelativo de reborquerque.

Grupos de instrumentos varios intervenían en los acompañamientos de canciones y bailes. Así lo demuestra alguno de los textos de las canciones de Ronda cuando cantan (núm 9):

*Con una guitarra  
con un almirez,  
con una pandereta  
que retumbe bien.*

o las referencias que Ángela Capdevielle<sup>51</sup> da al anotar la descripción de la Danza de la Reverencia al Santísimo recogida en Portaje:

“Se acompaña con gaita, tamboril, un cuadro de madera, adornado con cintas de colores, del que penden muchos cascabeles, y panderetas y castañuelas”.

Entre las grabaciones de música tradicional cacereña que se poseen y que ya se han inventariado en el prólogo bibliográfico, hemos constatado la presencia de bandurrias, laúdes, yerrillos, botellas labradas, zambombas, panderetas y castañuelas.

De la documentación diversa<sup>52</sup> sobre el hecho musical de la región hemos podido extraer el siguiente inventario de instrumentos musicales, además de los ya citados anteriormente.

Del grupo de los IDIÓFONOS: alambre, aldaba, aljaraz, arrañuelas (castañuelas), bamba, bordón, calabaza, calderillo, campana, campanillo, campano, carraca, cencerro, cítola, colladera, choca, chucalla, dumba, matraca, mazo, moza, palos, raspadero, ruesno, rumbón, tapadera y teja.

Del grupo de los MEBRANÓFONOS: redoblante y tambor.

Del grupo de los CORDÁFONOS: tiple y tiplillo

Del grupo de los AERÓFONOS: bocina, capapuercas, caramillo, castrapuercas, cirulón, cornas, corneta, philomena, pepitaña, pito, rondador, silbato, trompa, y turullo.

50. *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. XV (1941), pág. 83.

51. Ángela Capdevielle: *Cancionero de Cáceres y su provincia*, pág. 234.

52. Bibliografía citada a lo largo de esta obra.

# PARTE MUSICAL





# CANCIONES



# SECCIÓN I

## CICLO DE NAVIDAD

### 1. AGUINALDOS Y RONDAS DE NOCHEBUENA

**Allegro mosso** Descargamaría

1  
(1)

Es - ta no - chees No - che - güe na y

ma - ña - na Na - vi - dad, e - cha vi -

no ta - var - ne - ra que me voy aem - bo - rra -

char e char.

**Andante assai** Descargamaría  
Primer bando de mozos

2  
(1.2ª ver.)

Yo no pue - do can - tar más, se

ce - rra - ron los pa - pe - les, ya me po - deis per - do -

nar hom - bres, ni - ños y mu - je - res. ¡O -

le! re - sa - la - da ¡yo - le! hom - bres, ni - ños y mu - je - res.

## Robledillo de Gata

## Andante Moderato

3  
(1.3ª ver.)

Se - ñor cu - ra, sal ga sal - ga que lees -

ta - mos es - pe - ran-do los mo -

ci - tos dees - te pue-blo pa-ra ir - lea - com - pa

1 2  
ñan-do los mo - ñan-do

## Descargamaría

## Allegretto

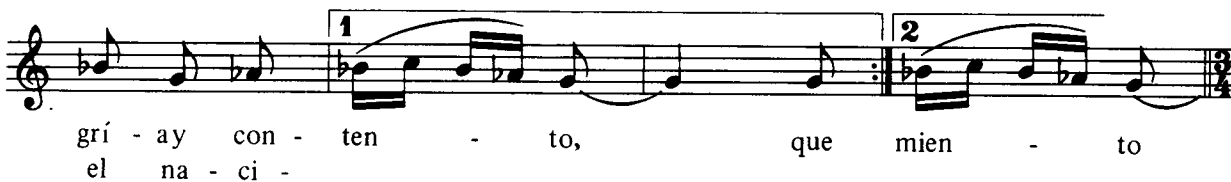
4  
(1.4ª ver.)

San - tí - si - mo Sa - cra - men - to li -

cen - cia ven - goa pe - dil pa -

ra can - tar a las mo - zas los que ve - ni -

1 2  
mos a - quí. Pa - a - quí

**Allegro mosso****Coria**

## 2. VILLANCICOS

Cilleros

Andantino

6  
(4)

Los pas-to - res de la sie - rra y las gi - ta - nas de E -  
gip - to han ve - ni - do de sus tie - rras  
a ver al Ni - ño chi - qui - to. Han ve - ni - do de sus  
tie - rras a ver al Ni - ño - chi - qui - to.

Descargamaría

Andantino

7  
(3)

Ca - mi - nan-do va la Vir-gen por u - naás-pe - ra mon -  
ta-ña to - da cu-bier-ta de nu- bes rom - pien - do nie-ves ies -  
car-chas. Por ás - pe - ros mon-tes ca - mi - na Ma - ri - a con sua - ma - does -  
po - so, un án - gel los gui - a. Con sua-ma-does-po-so un an - gel los gui - a.

**Andante con moto****Guijo de Granadilla**

8  
(2)

En el nom-bre de Je-sús y de la Vir-gen Ma-  
rí-a, voy a can-tar es-tos go-zos con con-ten-to ya-le-  
grí-a. An-ge-les del cie-lo dal-nos vues-tra voz,  
pa-ra que yo pue-da a-la-bar a Dios.

**Andante mosso****Descargamaría**

9  
(8)

Ca-mi-nan-do va la Vir-gen hu-yen-  
do del rey He-ro-des, yen el ca-mi-no pa-  
sa-ron muchos fri-os y ca-lo-res.

**Allegretto**

Yal Ni-ño lo lle-van con mu-cho cui-da-do,  
por-que el rey He-ro-des quie-re de-go-llar-lo.



## Villa del Campo

## Allegretto

10  
(7)

Ma-drea la puer - ta hay un ni - ño más her -  
mo - so que el sol be - llo y di - ce que  
tie - ne fri - o por - que el po - bre vie - ne en  
cue - ros. An-da, di - le que en - tre, se ca - len - ta -  
rá, por-que en es - te mun - do ya no hay ca - ri - dad.

## Piornal

## Allegro

11  
(5)

Ni - ño chi - qui - toy bo - ni - to te  
ve - ni - mos a o - se - quiar pi - dien - do  
no de - sam - pa - res a las que van a can -  
tar. ¡Oh! bri - llan - te ni - ño lle - no de hu - mil -  
dá, na - ció sol di - vi - no con tal pro - pie - dá. Na -  
ció sol di - vi - no con tal pro - pie - dá.

**Allegro****Arroyo de la Luz**

12  
(3.3ª ver.)

De Na - za - ret sa - lie - ron dos pe - re - gri - nos  
y los gui - au - naes - tre - lla del sol di - vi - no. "Jo  
ser" a - ma - do por don - de Dios nos gui - e, va -  
mos gui - a - dos.

**Allegro Moderato****Descargamaría**

13  
(3.2ª ver.)

Pa - ra Be - lén ca - mi - nan, qui - sie - ra sa - ber, un  
hom - bre de no - che con u - na mu - jer. Si la lle - vahur - ta - da,  
he dei - ma - gi - nar, an - tes de las do - ce a Be - lén lle - gar.

**Allegro Moderato****Coria**

14  
(6)

Yo soy la gi - ta - ni - ta que ven - go de Be - lén, si que - reis es - cu -  
char - me yoos di - ré que hay en él. Pa - sé por Be - lén yo - í un tam - bo -  
ril, sal - tan - doy brin - can - do por ver - lo co - rrí sal - rrí.

### 3. ROMANCES

#### Calzadilla de Coria

#### Allegro

15  
(13)

Pa - se - a - ba Gri - sel - di - lla por sus al - tos co -  
rre - do - res, por sus al - tos co - rre - do - res,  
con za - pa - ti - tos de se - da y ves - ti - dos a -  
rras - tro - nes, y ves - ti - dos a - rras - tro - nes.

#### Arroyo de la Luz

#### Andante mosso

16  
(26 B)

Se pa - se - a - ba en Le - ón en - tre la mar y laa -  
re - na, con sus dos hi - jas don - ce - llas Blan - ca Flor y Fi - lo - me - na.  
Pa - só por a - llí Tar - qui - no, see - na - mo - ra deu - na dee - llas.

**Allegretto****Caminomorisco - Hurdes**17  
(33)

U - na mo-zae-na-mo - ra - da tres di - as a la se -  
ma - na. Ma - dre Fran-cis - co no vie - ne. Ma -  
dre, Fran - cis - co ya tar - da.

**Adagio non molto****Pozuelo de Zarzón**18  
(18)

El em - pe - ra - dor de Ro - ma  
tie - neu - na - hi - ja bas-tar - da que  
la quie - re me - ter mon - ja  
ye - lla quie - re ser ca - sa - da.

**Allegretto****Valdeobispo**19  
(35)

Mes de Ma-yo, mes de Ma - yo, cuan-do  
los fuer - tes ca - lo - res, cuan-do la ce - bá se  
sie - ga y los tri - gos dan co - lo - res.

**Torrecilla de los Angeles**

**Andantino (libre)**

20  
(19)

En los ca- ños de Car - mo - na, deon-de vael a - gua a Se -

vi - lla, se pa - se - a u - na se - rra-na, la flor

de la ma - ra - vi - lla.

**Arroyo de la Luz**

**Allegro non troppo**

21  
(21)

En los me - jo - res jar - di - nes que tie -

ne la mo - re - rí - a, la - va - ba la ba suher -  
por a

mo - ra gua - pa, la - va - ba la mo - ra  
mo - sa ro - pa, la tien - denen las a lhe -  
lliun sol - da - do yes - ta can - ción le de

lin - da lí - as. La - va - cí - a Pa - só

**Andante mosso** **Arroyo de la Luz**

22  
(24)

¿Quién a mi puer - ta a es - tas ho - ras? , la - rín la -

re - ro yo no me le - van - to a a - brir. La - rán la -

rín yo no me le - van - to a a - brir. La - rán la - rín.

**Andante** **Arroyo de la Luz**

23  
(13 B)

Se pa - se - a - ba Gri - sel - da por sus

al - tos co - rre - do - res, con un ves - ti - do de

se - da que le ta - pa sus ta - co - nes.

## Arroyo de la Luz

## Allegro

24  
(28)

Es - tee - raun ju - dí - o. Es - tee - raun

ju - dí - o, un ju - dí - o hon - ra - do

An - deel a - mor, y da - me la ma - no, an - deel a -

mor que ya se lahe da - do.

otra terminación

An - deel a - mor y da - me la ma - no,

an - deel a - mor, que ya se lahe da - do.

## Arroyo de la Luz

## Andantino

25  
(23 C)

Es - tá mi ca - lle re - ga - da. Es - tá mi ca - lle re -

ga - da con ho - ji - tas de tré - bol. Que dòn, que dòn, dòn, don.

**Andante****Casar de Cáceres**26  
(11 B)

Ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni -  
ta de San Juan Ya la del ga - vi - lán yel  
ga - lán, ya la del ga - vi - lán.

**Andante****Arroyo de la Luz**27  
(11)

Ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni -  
ta de San Juan La del ga - vi - lán yel  
ga - lán, la del ga - vi - lán.

**Allegretto mosso****Descargamaría**28  
(37 B)

Es - ta - ba la ni - ña en tie -  
rras a - je - nas, con laes - co - ba ba -  
rre, con los o - jos rie - ga.



**Allegro mosso****Casar de Cáceres**

29  
(9)

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - di -  
to pu - li - do ¡Quién te co - gie - raes - ta no - che  
tres ho - ras a mi al - be - drí - o! ¡Quién te

*Fin*

**Allegro****Arroyo de la Luz**

30  
(12)

En el puen - te de Al - co - le - a hay u -  
na ni - ña la - van - do, e - lla lo la - vay lo  
tuer - ce y lo tiende en el na - ran - jo.

**Allegretto****Villa del Campo**

31  
(20)

A la ver - de ver - de, a la ver - de o -  
li - va, don - de se han cri - a - do e - sas tres cau -  
ti - vas. Don - de se han cri - a do e - sas tres cau - ti - vas.

**Andantino****Palomero**32  
(10 B)

Se de - cla - ra - ron las gue - rras de Es - pa - ña con Por - tu -  
gal nom - bra - ron al Con-de Flo - res de Ca - pi-tán Ge-ne - ral.

**Allegretto****Villa del Campo**33  
(15)

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na sen - ta-da en el  
ver - de au - rel, con los pies a la fres -  
cu - ra vien - do las a - guas co - rrer.

**Andante Moderato****Arroyo de la Luz**34  
(15 B)

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na y ¡vi - va el a -  
mor! sen - ta - di - ta en el an - dén y ¡vi - va el an - dén!

**Andante con moto****Descargamaría**

35  
(23)

Es - ta - ba la Fi - lo - me - na sen -

ta - di - ta en su bal - con, pa - só por a - lli un sol -

da - do yu - na se - ñi - ta le dió. pa -

*Fin*

**Andante Moderato****Arroyo de la Luz**

36  
(37)

Es - ta don - ce - lli - ta del man - dil de

se - da, con el pe - to ba - rre, con los o - jos

rie - ga, con la bo - ca di - ce ¡Quién fuera sol - te - ra!

**Allegro Moderato****Arroyo de la Luz**

37  
(10)

Scha de - cla - ra - dou - na gue - rra des - de Es -

pa - ñaa Por - tu - gal, y se lle - van a Don

Wal - do de Ca - pi - tán Ge - ne - ral.

**Allegro****Arroyo de la Luz**

38  
(27)

Es - ta - ban las tres her - ma - nas to - das

tres pa - ra a - cos - tar, di - ce la chi - caa la

gran- de: "gen-tean - daen nues - tro co - rral!". Cha-ran del -

gué, cha-ran del gai - na, cha-ran del - gué, con el sa - cris-tán.

**Allegretto mosso****Arroyo de la Luz**

39  
(25)

Sa - lién - do - mea pa - se - ar. Sa - lién - do - mea pa - se -

ar con mi gus - toy mi gui - ta - rra ¡ay, ay,

ay! con mi gus - toy mi gui - ta - rra ¡ay, ay, ay!

**Allegretto****Arroyo de la Luz**

40  
(30)

Sién - ta - te bien sen - ta - di - ta.

Sién - ta - te bien sen - ta - di - ta, te con - ta - réel en - tre -

més, te con - ta - réel en - tre - més.

**Allegretto****Arroyo de la Luz**

41  
(9 B)

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - di - to pu - li - do ; Quién te co - gie - raes - ta no - che tres ho - ras a mial - be - drí - o! ; Quién te co - gie - raes - ta no - che tres ho - ras a mial - be - drí - o!

**Arroyo de la Luz****Andante mosso**

42  
(31)

El rey mo - ro te - nía un hi - jo más her - mo - so que la pla - ta, a la e - dad de quin - ce a - ños see - na - mo - ró de su her - ma - na a la e - ma - na.

## Arroyo de la Luz

## Andante mosso

43  
(18 B)

El mar - qués de In - ga - la - te - rra tie - neu - na hi -  
ja bas - tar - da, la quie - re me - ter a mon - ja  
ye - lla quie - re ser ca - sa - day pón, pa - bi - lón  
pa - bi - lón, pa - bi - lón pa - bi - li - lla y pón pa - bi - lón.

## Romangordo

## Allegro mosso

44  
(26)

Es - ta - ba la vi - u - di - ta en - tre la  
paz y la gue - rra, con sus dos hi - jas que -  
ri - das Blan - ca Flor y Fi - lo - me - na.

## Arroyo de la Luz

## Allegro Moderato

45  
(15 B)

Es - ta - ba la Ca - ta - li - na y ¡vi - vael a - mor!  
sen - ta - di - taen el an - dén y ¡vi - vael an - dén!  
sen - ta - di - taen el an - dén y ¡vi - vael an - dén!

**Andante con moto****Robledillo de Gata**46  
(15 D)

Es - tan - do yo en mi por - tal bor - dan - do

pa - ños de se - da, vi ve - nir aun ca - ba -

lle - ro por al - tas sie - rras mo - re - nas.

**Moderato****Arroyo de la Luz**47  
(10 C)

Llo - ra - ba la pe - le - gri - na, tie - ne por don - de llo -

rar, se lle - van al Con - de Flo - res a la gue - rra pe - le - ar.

**Allegretto****Arroyo de la Luz**48  
(32)

Ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta, ma - ña - na de San Si -

món, cuando da - mas y don - ce - llas van ao - ir mi - say ser - món.

**Andantino****Casar de Cáceres**

Es - ta - ban las tres bo - rra - chas sen - ta - das en cá la I -



nés, que to - ma las tres bo - rra - chas, que tó - ma - las to - das tres.

**Andante Mosso****Casas del Castañar**

Es - ta - ban las tres bo - rra - chas en un ba rrio to - das



tres, Pe - re - jil y con - cor - dia ¡Y ay de las tres! , tú true - na, yo



true - no, ¡Da - le, An - drés!

**Mosso****Arroyo de la Luz**

Quien quie - ra sa - ber quien so y quien quie - ra sa - ber quien



so - y y sa - ber co - mo me lla - mo ¡ay! ¡ay! y sa -



ber co - mo me lla - mo.



**Moderato****Arroyo de la Luz**

52  
(14)

Car - me - la se pa - se - a - ba por u -  
na sa - li - ta a - lan - te con los do - lo - res de  
par - to que el co - ra - zón se le par - te.

**Andante con moto****Arroyo de la Luz**

53  
(36)

Es - tan - do yoe - na - mo - ra - da Es -  
tan - do yoe - na - mo - ra - da por un pu - li - do man -  
ce - bo, por un pu - li - do man - ce - bo.

**Allegretto****Arroyo de la Luz**

54  
(23 B)

Es - tá mi ca - lle re - ga - da Ven con -  
mi - go con ho - ji - tas de tre - bol ¡ay! a -  
mor con ho - ji - tas de tre - bol ¡ay! a - mor.

**Allegretto****Arroyo de la Luz**55  
(34)

En - tré por u - na ca - lle - ja O - ri - tin - tin

tin o - ri - tón, sa - lí por un ca - lle - jón qué qué con el o - ri -

tin, qué qué, con el o - ri - tón. Sa - lí por un ca - lle - jón.

**Moderato****Arroyo de la Luz**56  
(17)

Ya vie - ne Don Pe - dro de la gue - rra he -

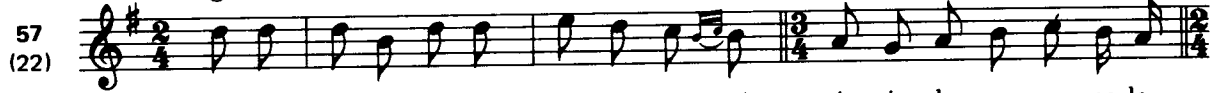
ri - do y do - ña Te - re - sa tam -

bién ha pa - ri - do, y do - ña Te -

re - sa tam - bién ha pa - ri - do.

## Arroyo de la Luz

## Allegretto



Yo me he le - van - ta - don lu - nes que es prin - ci - pio de se - ma - na; le -



van - ta, ma - ri - do mí - o, que vie - ne rom - pien - do el al - ba.

## Descargamaría

## Andante Moderato



Es - ta - ba la Ca - ta - li - na y ¡vi -



va el a - mor! sen - ta - di - ta en



el an - dén y ¡vi - va el an - dén!

## Arroyo de la Luz

## Andantino



Ma - ru - xi - ña, Ma - ru -



xi - ña, mal ha - ya tu con - di - ción, que has de



pa - rir sie - te ve - ces y nin - gún hi - jo va - rón.

# SECCIÓN II

## CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA

### A. INFANCIA

#### 1. CANCIONES DE CUNA

**Andante mosso**

Torre de don Miguel

60  
(39)

El pa - dre del ni - ño vi - noes - ta ma - ña - na,  
co - gióu - na - mor - ci - llay se lae - chóal al - ma.  
A - rro - rro, rro - rro, rro - rro.

**Andantino**

Gijo de Coria

61  
(39 C)

Siel pa - dre del ni - ño noes - tu - vie - ra en  
ca - sa co - gie . - ray tea - brie-ra por la puer - ta fal - sa. A - li -  
lón. A - li - lón, mi vi - da, a - li - lón, mi  
bién, a - li - lón, mi vi - da, ¡cuando vol - ve - ré! . Ya - li - lón.

23

## Villanueva de la Vera

## Andantino

62  
(40)

El ra - tón an - da bus - can - do  
y la ni - ña es - tá ma - li - ta

la cue - va don - de me - ter - se,  
y en la ca - ma no pa - re - ce. ¡Ay!, que

vie - ne, que vie - ne, que vie - neel ra - tón.  
que no vie - ne no.

## Pinofranqueado - Hurdes

## Allegretto

63  
(41)

Ca - len - tu - ra leha da - do, ma - drea la rue -

ca, ca - len - tu - ra leha da - do, ma - drea la rue -

ca yal hu - so ta - bar - di - llo ya mi ja - que -

ca. Y al ca a a a

**Allegretto****Valdeobispo**64  
(42)

El mi ni-ño es "mu"bo - ni - to, ben-dí-ga-le San An - tón,  
que tie - ne más pi - car - dí - as que plu-mas tie - ne un col-chón. *Que*  
*ro, ro, ro, ro, que tea - rru-llo yo, que ya se dur - mió.*

**Andantino****Portaje**65  
(43)

Duer-me - te mi - ni - ño que vie - ne la lo - ba,  
y vie - ne di - cien - do: quién es el que llo - ra ¡Ha - la! ,  
*ro, ro, ro, que ya se dur - mió.*

**Allegretto****Granadilla**66  
(42 B)

El mi ni - ñoes mu bo - ni - to por e -  
so lo quie - ro yo, que pa -  
re - ce que ha ve - ni - do de la ma - no del Se - ñor.  
*Ro, ro, el mi ni - ño que tea - rru - llo yo.*

## Villa del Campo

## Allegretto

67  
(44)

El mi ni - ño lin - do, el mi ni - ño gua - po, el mi  
ni - ño lin - do, es un buen mu - cha - cho. A - lo  
ro, a - lo ro, a - lo ro, a - lo ro, a - lo  
ro, a - lo ro, que ya se dur - mió.

## Robledillo de Gata

## Allegretto

68  
(39 B)

El pa - dre del ni - ño mar - cho - se "pa" O - vie - do, vi - noel  
ai - reen pom - pa y vol - vió - se lue - go. Ro,  
ro, que loa - rru - llo yo.

## B. MOCEDAD

### 2. CANCIONES DE QUINTOS

**Allegro****Torrecilla de los Angeles**69  
(45)

Mo - re - nas he vis - to yo pe - ro co -  
mo tu nin - gu - na, qui - tas los ra - yos al  
sol yel res - plan - dor a la lu - na.

**Allegro****Villanueva de la Vera**70  
(46)

Da - me laes - ca - ra - pe - li - lla que  
ten - go el nú - me - ro ba - jo y si no tie -  
ne cir - ti - lla si si dá - me - la de tu re -  
**Andante Moderato**  
fa - jo ya - diós Por que soy quin - to llo - ra mia -  
ya me laha  
**Fin**  
güe - la no quiere dar - me laes - ca - ra - pe - la  
da - do la mi mo - re - na que soy sol - da - do Laesca - ra - pe - la



## Montehermoso

## Andantino

71  
(47)

La quin-taes-tá de-cre - ta da, los quin - tos so, — — los quin -  
tos so - mos no - so - tros, por e - so la mi mo -  
Qui - ta co - ño que me  
re - na tie - ne los o, — — tie - ne los o - jos llo - ro-sos.  
pi - sas, tie - ne los o, — — tie - ne los o - jos llo - ro-sos.

## Portaje

## Allegro

72  
(48)

Los quin - tos cuan - do se van se di - cen u -  
nos a o - tros: mi no - via mees - pe - ra a  
mi has-ta que la sal - ga o-tro, has-ta que la  
sal - ga o - tro que lo quie - ra más que a mi,  
Sol - da-do, quin-to nue - vo la suer - te te to - có si  
no me que-do so - la yo no me que-do no mon -  
sa-les por sol - da - do con - ti-go me voy yo Yo dos.  
ta-daen tu ca - ba - llo nos i - re - mos los

**Allegro mosso****Ahigal**73  
(48 B)

Los quin - tos cuan - do se van se di - cen  
u - nos a o - tros: mi no - via  
mees - pe - ra - rá has - ta que la sal - ga  
o - tro. Se van los quin - tos se van, se  
se van los quin - tos se van a  
van, llo - rad, mo - ci - tas, llo - rad, llo - rad,  
ir llo - rad, mo - ci - tas, llo - rad por mi.

**Allegro vivace****Guijo de Coria**74  
(49)

A ser sol - da - do me vo - y a ser sol - da - do me  
con in - ten - ción de vol - ver, si teen-cuen-tro ca - sa -  
vo - y Yo soy quin -  
di - ta, La san - gre tehe de be - ber. El que se  
toy no lo pin - to y no me me - to con na - die.  
me - ta con - mi - go lue - go ve - rá co - mo sa - le

**Allegro vivace****Casar de Palomero**

Ya se van los quin - tos, ma - dre,



ya se van los quin - tos, ma - dre,

ya se van



los es - co - gi - dos

y que-da la pla - za



lle - na

de los

que el Re-y

noha que - ri - do,



y que-da

la pla - za

lle - na

de los



que el re- y

noha que - ri - do.

**Allegro mosso****Romangordo**76  
(50)

Pri - me - ro que yo te ol - vi - de han  
de dar los pi - nos pe - ras y las en -  
ci - nas to - ma - tes, be - llo - tas las to - ma -  
te - ras Te ten - go, te ten - go, te ten - go que ha -  
cer un ves - ti - do nue - vo que te ven - ga bien.

**Allegretto****El Cabrero**77  
(51)

Es - ta no - che me quin - tan, me voy ma - ña -  
na, que des - con - so - la - di - ta que - da mi da -  
ma. A - diós, mo - re - na, ¡ay! que no te vuel - vo a ver, que  
soy sol - da - do nue - vo, no sé si vol - ve - ré.

### 3. CANCIONES DE RONDA

Descargamaria

Con moto

78  
(52)

Por u - nos o - jos a - zu - les die - ra yo  
to - do el a - mor, por u - nos o - ji - tos ne - gros al  
ma, vi - day co - ra - zón. Vie - ne "llu - vien-do" ¡Vál - ga -  
me Dios! que "te se" mo - ja el po - lle - tón. El po - lle -  
tón, la ri - cae - na - gua, vie - ne "llu - viendo", a - bre el pa - raguas.

Guijo de Coria

Moderato

79  
(111)

A tu puer-ta he-mos lle - ga - do can-sa - dos de pre-gun -  
tar: ¡Vi-vea - qui la sa - le - ro - sa, la que de - rra - ma la  
sal? ¡Ay! ga - lli - toin - glés. A mia - mor le fal - ta un  
re - mo, des - gra - cia - do, des - gra - cia - do de él.

**Andantino****Torrecilla de los Angeles**80  
(71)

¿Có-mo quie-res cas - ti - llo que te le - van - te?, si te  
ha-llo ca - i - do por to - das par - tes. Ma - rí - a, lle-van  
a mia - mor pre - so a la car - cel, sien-do yo car - ce -  
le - ra, no hay que a - sus - tar - se.

**Allegro mosso****Valdeobispo**81  
(126)

Ya se van los an - true - jos, mo - ci - tas gua - pas,  
a col - gar el pan - de - ro de las es -  
ta - cas. ¡Ay! a - mor, ¡ay! a - mor li - son - je - ro  
¡Ay! a - mor, que por tí pe - noy mue - ro.

## Robledillo de Gata

## Andantino

82  
(53)

Tie-nes el pe-lo ru - bi - to, ru-bi - toenca- ra - co - la - do,  
de ca-da ca-ra-co - li - to tie-nes a tua-mor a - ta - do. Que no la  
lla - mes, que ya no vie - ne, que se ha que-da - do dor - mi - da,  
de - ba - jo de los lau - re - les. Que no la lla - mes, que ya no vie - ne.

## Ahigal

## Moderato

83  
(71 I)

¿Pa - ra qué quie - res, ma - jo, laes - pa - da nue - va?  
si lue - go te la qui - tan, te dan con e - lla. Que ven -  
go, que ven - go de re - gar el ro - me - ro a mi da - ma.  
Que se le van, que se le van se - can - do las ra - mas.

**Allegro mosso**

Guijo de Coria

84  
(91)

Las es-tre-lli-tas del cie-lo las cuen-toy noes-tán ca-  
ba-les, fal-tan la tu-yay la mí-a  
que son las mas prin-ci-pa-les, ¡ay Dios mí-o! ¡ay, que  
pe-na! pa-so yo por u-na ca-ra mo-re-na.

**Allegretto**

Villa del Campo

85  
(71 F)

Co-mo quie-res que ten-ga con-ti-goe-no-  
jos, sie-res la cla-ve-lli-na de los mis o-jos, sie-res la cla-ve-  
lli-na, de los mis o-jos. Con u-na gui-  
ta-rra, con un al-mi-rez, con u-na pan-de-re-ta, que re-tumbe  
bien, con u-na pan-de-re-ta, que re-tum-be bien.



Descargamaria

**Andante**86  
(112)

A tu puer - taes - ta - mos cua - tro, to -  
dos cua - tro te que - re - mos, sal - ga la da - ma y es -  
co - ja que los de - más nos i - re - mos. Yo me  
**Allegretto**  
voy con miamor que es to - re - ro. Gas - ta han - de - ri - llas de  
fue - go, yo me voy con él por - que gas - ta mu -  
cho sa - le - ro, miamor es to - re - ro, yo me voy con él.

**Allegro Moderato**

Guijo de Granadilla

87  
(54)

Es mia - man - te tan al - to co - moun cas - ta -  
ño. tie - ne bue - na ma - de - ra pa - ra un es - ca -  
ño ¡Ay, qué pol - va - re - ra! ¡Ay, que el  
ai - re la lle - va!

**Allegro moderato**

Cadalso de Gata

88  
(116)

A - no - chea la tu ven - ta - na me co - gie - ron  
pri - sio - ne - ro y pa - ra ma - yor do - lor  
mea - ta - ron con tu. pa - ñue - lo. Co - mo sa - le de  
la zar - zue - la, co - mo de la zar - zue - la sa - le  
co - mo el ai - re la re - vo - le - a, co - mo  
la re - vo - le - a el ai - re. co - mo el

**Andante**

Guijo de Granadilla

89  
(92)

Pa - ja - ri - to que vo - lan - do  
lle - vas el vien - to li - ge - ro, a  
qui - tees - toy a - guar - dan - do que has  
de ser el men - sa - je - ro de un  
de ser el men - sa - je - ro que has  
al ma quees - tá pe - nan - do.

**Allegretto****Cadalso de Gata**90  
(71 H)

Di - cen que el a - - gua di - vier - te,  
 qui - ta pe - nas y fa - ti - gas, yo me fui  
 tras de un co - rrien - te por ver  
 si me di - ver - tí - a.

**Mosso****Garganta la Olla**91  
(55 B)

Y te vi la ca - ra a  
 Y te vi la ca - ra. No he  
 la a luz de la lu  
 vis - is - to cla - ve - lli -  
 na, te vi la ca - ra.  
 na mas en - car - na - da.

**Moderato****Guijo de Granadilla**

92  
(127)

La pri - me-raen - tra-di - ta que el a - mor tie - ne,  
 san - tas y güe - nas no - ches ten - gan us - te - des. Mo -  
 ral, Mo - ra - le - jo mo - ral. To - da la no - che  
 “ron - dal”, “pol dal” gus - toa u - na da - ma yun ga -  
 lan - ci - llo “pe - sal”. Mo - ra - le - jo, mo - ral.

**Andante****Ahigal**

93  
(86)

Es - ta no - chey la pa - sa - da co - mo nohas ve -  
 ni - doa - mor, es - tan - do la no - che cla - ra yel  
 ca - mi - ni - toan - da - dor. Es - tan - do la no - che  
 cla - ra yel ca - mi - ni - toan - da - dor. Va - mos a  
 Le - ón, ni - ña, va - mos a Le - ón, quea - llí ve -  
 rás la lu - na y “ta - mién” el sol, va - mos a Le - ón, ni - ña.

## Torrecilla de los Ángeles

## Allegro

94  
(56)

To - da la no - che me lle - vo a - tra - ve -  
san - do pi - na - res, pa dar - le las güe - nas no - ches  
al di - vi - no sol que sa - le.

## Cadalso de Gata

## Allegro mosso

95  
(72)

Si me quie - res te quie - ro, si me a - mas tea - mo,  
si me ol - vi - das te ol - vi - do, yo a to - do ha - go.

## Guijo de Granadilla

## Andantino

96  
(81)

A la u - na te ron - do por - que a las  
do - ce tie - nes u - na ve - ci - na  
que me co - no - ce. Tre - bo lé. Tre - bo - léen  
se - co, tre - bo - léen ra - ma, tre - bo - léen los pi -  
qui - tos de tus e - na - guas tre - bo - lé.

**Allegro Vivace****Romangordo**

97  
(82)

Por es - ta ca lle - vael a - gua, por la o - trael  
a - gua vie - ne; cuan - do las a - guas se jun - tan  
¡Qué se - rá los que se quie - ren An - da, re - mo - no - na, di -  
ti her -  
me la "ver - da" no me ha - gas su - frir tam - po - co pe - nar  
mo - so cla - vel, an - da re - mo - no na que te quie - ro ver  
Tam - po - co pe - nar, tam - po - co su - frir, an - da, re - mo -  
Que te quie - ro ver, que te quie - ro ha - blar al a - no - che -  
no - na, me mue - ro por - tí Me mue - ro por  
cer a la "ma - dru - gá".

**Allegro vivace****Calzadilla de Coría**

98  
(57)

To - dos los a - no - che - ce - res pa - so por  
ver si te ve - o, por - que tu so - li - ta - e - res  
el jar - dín de mi re - cre - o. Tí - ra - le del jús - ti - llo, ti - ra - le  
del cor - dón di - lea la cor - do - ne - ra, "Prenda de mi co - ra - zón."

**Allegro mosso**

Caldalzo de Gata

99  
(58)

Los o - jos de mi mo - re - na ni  
son chi - cos ni son gran - des, son co - mo las  
a - cei - tu - nas que es - tán en los o - li -  
va - res. *Que me voy, que me lla - ma mial - jè - rez. Que yo*  
*no teol - vi - do, por o - tras mu - je - res.*

**Allegro**

Guijo de Coria

100  
(93)

De no - che to - das son som - bras, de las som - bras  
me da mie - do, bien po - dí - as mo - re - ni - ta  
sa - car - me dees - tos des - ve - los. *La re -*  
*qui - sa de ca - ba - llos vie - ne, a mi a - mun - te lo*  
*van a lle - var, las mo - ci - tas se que - dan di -*  
*cien - do ¿Vol - ve - rán o no vol - ve - rán?*

**Allegro mosso****Guijo de Galisteo**101  
(59)

Las es - tre - lli - tas del cie - lo las es - tá a - do -  
 ran - do Dios, las es - tá a - do - ran - do Dios,  
 y tu, co - moe - res lu - ce - ro tees - toy a - do -  
 que se ha que - da - do dor - mi - da de - ba - - jo de  
 ran - do yo. Mi mo - re - na ya no vie - ne  
 los lau - re - les Mi mo - re - na ya no vie - ne.

**Allegretto****Malpartida de Plasencia**102  
(102)

Te tie - nes por más que yo, se - rás más o se - rás  
 me - nos, en di - ne - ro lo se - rás, en lo de - más lo ve -  
 re - mos. La cin - ti - lla, que cin - co me cues - ta, que seis te pro -  
 me - to, que sie - te te he - dar. An - da ni - ña, no la des por  
 o - cho, que es ba - ra - ta en nue - ve, las diez te han de dar.



**Moderato****Guijo de Granadilla**103  
(83)

Ya se vaa po - nel el sol, ya no es ho - ra de se -  
gal, pa - ra los e - na - mo - ra - dos, que tan - to tie - nen que ha -  
blal. Di - me espi - ga - do - raa - le - gre las es - pi - gas que co -  
gí te he de compral con el gra - no, un pañuelo pa - ra ti.

**Allegretto****Cadalso de Gata**104  
(122)

Los Sa - cra - men - tos, se - ño - ra, *ten.*  
a - quí los ven - go a can - tar,  
te quie - ro más que a mi vi - da  
y no te pue - do ol - vi - dar

**Moderato****Pozuelo de Zarzón**

105  
(117)

¡Ay! qué ven - ta - na tan al - ta, que co - rre - dor  
en el ai - re ¡Ay! qué ni - ña tan bo -  
ni - ta si me la die - ra su pa - dre... ¡Ay! qué  
pa - dre

**Allegro moderato****Guijo de Coria**

106  
(113)

A tu puer - ta, bo - ni - ta, yo no me - pa - ro, por -  
que sé que lo sien - te tue - na - mo - ra - do. Jue - ves  
sí pe - ro vier - nes no, sá - bado, sa - ba - do mo - re - na  
yaes - táel pá - ja - roen la "tre - na" Congri - llos y con ca -  
de - nas yel do - min - go sa - le fue - ra.

## Granadilla

**Allegretto**107  
(71 B)

¿Có-mo quie - res que ron-de tu ca - lle lar - ga?,  
 si me po - nes cor - de - les pa - ra que cai - ga.  
 La re - ta - mi - ta "ver - di" la "ver - di" re - ta - ma.

## Cadalso de Gata

**Allegretto**108  
(103)

Di - cen que no me quie - res, ya mehas que - ri - do, vá -  
 ya - se lo ga - na - do por lo per - di - do. Que ve - o re - lum -  
 brar la hier - ba en el pra - do y el a - gua en el mar. La es -  
 pa - da de mia - man - te que en la gue - rra es - tá.

## Granadilla

**Allegro mosso**109  
(76)

Si su - pie - ra que es - ta - bas en ca - sa so - la,  
 en - tra - ra por la re - ja de tu me - mo - - ria  
 La, la re - ta mi - ta "ver-di", La, la "ver-di" re - ta - ma.

**Allegro mosso**

Calzadilla de Coria

110  
(80)**Allegro vivace**

Pinofranqueado-Hurdes

111  
(104)

**Allegro vivace**

Descargaría

112  
(76 B)

Si su - pie - ra que es - ta - bas en ca - sa so - la, en

ca - sa so - la, die - ra un vue - lo y vo - la - ra, blan -

ca pa - lo - ma, blan - ca pa - lo - ma, Jar - dín, jar - di - ne - ro,

jar - di - ne - ri - llo, jar - dín, la flor del ro - me - ro, es - ta ma -

ña - na la vi. Sen - ta - di - taa la puer - ta, los bue - nos  
me di - jo a - si: ¡Cuan - do te

di - as la di, ye - lla  
vol - ve - ré a ver! has - ta la pas - cua de A - bril!

**Allegro mosso****Granadilla**113  
(71 D)

¿Có - mo - quie - res que va - ya, de no - che a - vel - te?

si hay un rí - o en el me - dio, no tie - ne

puen - te. Tron con tron, que se ca - só mi da - ma

Tron con tron, con u - no de po - lai - na Yal e - ne -

mi - go re - sa - la - da del al - ma,

ven - te con - mi - go. Por an - dar de no - ches a des -

ho - ra me cau - ti - van los mo - ros, trai - do - ra

por ti, trai - do - ra.

**Allegro mosso**

Villa del Campo

114  
(71 E)

¿Có - mo quie-res que va - ya de no-che a ver - te?, si tie -  
 nes la co - ci - na, lle - na de gen - te. Que re - sa - la - da e - res, da -  
 me la ma - no, que la rei - na me lle - va, a ser sol - da -  
 do, a co - ger los ga - lo - nes, pa - ra ser ca - bo.

**Allegro mosso**

Guijo de Coria

115  
(72 B)

Si quie - res que te quie - ra yo a tí pri - me - ro  
 de - ja que ven - ga el u - so, ce - cla - vi - ne - ro  
 ¡Ay, ay, ay! llo - ra - ba un can - ti - ne - ro, mo - re - na, ¡vi - va el a - mor!  
 ¡Vi - va la re - sa - la - da, que a - do - ro yo! con su  
 gar - bo y ta - lle, que de mi se e - na - mo - ró.

**Allegro mosso****Villa del Campo**116  
(118)

Por ci - ma de tu ven - ta - na ten - go de for -  
 mar un co - che, con los es - tri - bos de o - ro pa - ra  
 ro - bar - te u - na no - che. ¡Vi - va Se - go - via! ¡Vi - va Se - go -  
 via! En Vi - lla el Cam - po, ten - go la no - via.

**Allegro mosso****Calzadilla de Coria**117  
(128)

Vi - va Ja - ro - na pas - to - ra, to - da ves -  
 ti - da de pie - les, pa - ra des - can - sar se  
 sien - ta de - ba - jo de los lau - re - les. Qué  
 se - re - ni - ta, que cae la nie - ve, que el ai - re  
 cier - zo, ni la de - tie - ne.



**Allegro mosso**

Cadalso de Gata

118  
(105)

Aun - que va - yas y te ba - ñes en el rí -  
o de A - la - gón, no te se qui - ta la man - cha  
que de mi te se pe - gó. A - lli a - rri -  
ba hay un pi - nar, muy her - mo - so y flo - ri - do, que los mo - zos lo  
quie - ren cor - tar y se han a - rre - pen - ti - do.

55

**Allegro mosso**

Guijo de Coria

119  
(87)

Yo qui - sie - ra y no qui - sie - ra que son dos co - sas con -  
tra - rias, qui - sie - ra pe - dil - te un be - so y que no  
me lo ne - ga - ras. Ta - chue - le - ro, que ven - ga "usté" a - cá,  
que ten - go el za - pa - to ro - to y lo quie - ro re - men - dar.  
Ta - chue - le - ro, que ven - ga "us - té" a - cá.

**Allegro mosso****Malpartida de Plasencia**120  
(77)

Bien se que es - tás a - cos - ta - da, cha - va - li - ta

mi - a, pe - ro dor - mi - di - ta no, bién

sé que es - ta - ras di - cien - do, cha - va - li - ta mi - a,

e - se que can - ta es mi a - mor, ¡Ay! cha -

va - la, cha - va - la, cha - va - la re-gan-do las flo - res te

vies - ta ma - ña - na, yo que te las dí, tu que las cor -

tas - te, yo te las co - gi.

## Guijo de Coria

**Allegro vivace**

121  
(73)

Si su - pie - ra o en - ten - die - ra, ¡O - le  
ya! mi ni - ña, que me es - ta - bas es - cu - chan - do,  
los ra - yos del sol sa - lie - ran  
¡O - le ya! mi ni - ña da - ma a tu puer - ta can -  
tan - do ¡Ay! Do - lo - res, Do - lo - res, Do -  
lo - res me tie - nen muer - to los tus a - mo - res  
¡Ay! Do - lo - res, Do - lo - res Ma - rí - a, me tie - ne  
muer - to to - da la vi - da.

**Allegro mosso****Villa del Campo**

122  
(60)

Se - ñor al - cal - de ma - yor no pren-da us -  
té a los la - dro - nes, por - que tie - ne us- té u - na  
O - lé yo - lé, re - sa -  
hi - ja que ro - ba los co - ra - zo - nes.  
la - da que ro - ba los co - ra - zo - nes.

**Allegro mosso****Guijo de Granadilla**

123  
(129)

A la u - na na - cí yo, a las dos  
me bau- ti - za - ron, a las tres me e - na - mo - ré  
y a las cua - tro me ca - sa - ron. De la mu -  
ra - lla, yo me ti - ré por ver - te ni - ña y  
no me ma - té. De la mu - ra - lla, yo me he ti - ra - do,  
por ver - te ni - ña y no me he ma - ta - do.

## Santa Cruz de Paniagua

**Allegro**

124  
(125)

De los ár - bo - les fru - ta - les el me - jor es  
el ma - dro - ño; y de los san - tos del cie - lo  
el ben - di - to San An - to - nio ¡Que gua - pa e - res, que  
bien te es - tá, la sa - ya ver - de, la co - lo - rá!

## Guijo de Coria

**Allegro mosso**

125  
(94)

Si de mi a - mor des - con - fí - as u -  
na es - cri - tu - ra te ha - ré con pa - pel blan -  
co se - lla - do con mi san - gre fir - ma -  
ré. El he - rre - ro que va con la he - rre - ra,  
y el mo - li - ne - ro con la mo - li - ne - ra.

**Allegro mosso****Cadalso de Gata**126  
(95)

Ju - gan - do em - pe - cé a que - rer - te y hoy ol -

vi - dar - te no pue - do, u - na chis -

pa y o tra chis - pa sue - len al - can - zar in -

cen - dio. Lo que se - ri - a, lo que se -

ri - a, que el bai - la - dor, bai - lan - do, la pi - sa -

ri - a que el bai - la - ri - a.

**Allegro vivo**

Villanueva de la Vera

127  
(61)

E - res co - mo yo te quie - ro, ra - mi - to  
de hier - ba bue - na, nie - res al - ta, nie - res  
ba - ja nie - res blan - ca, ni mo - re - na.  
En lo al - to de la ma - dro - ñe - ra yo es - cri - bi - u - na  
ja - no que a - sis - te mi mal no ha es - tu -  
car - ta, a la Bal - do - me - ra y la di - je: por  
dia - do la Fi - lo - so - fi - a. En el Li - bro de  
Dios Bal - do - me - ra! yo me mue - ro y no se de qué  
la Ci - ru - gi - a no ha en - con - tra - do mi di - fi - cul  
mal El ci - ru - tad. En el li - bro de la Ci - ru -  
gi - a no ha en - con - tra - do la di - fi - cul - tad.

**Andantino**

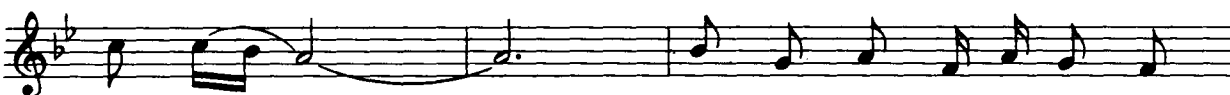
Villanueva de la Vera

128  
(106)

U - na vez que te di - je, pei - na-me Jua - na, pei - na-me



Jua-na, me - ti - ras-te el pei-ne por la ven -



ta - na. El jar - dín de las a - zu -



ce - nas, el jar - dín de la hier - ba bue - na.

**Allegretto mosso**

Villanueva de la Vera

129  
(124)

Pa-dre nues - tro, que estás en los cie - los, que ni - ña tan gua - pa,



que cuan-to te quie - ro, que ni - ña tan gua - pa



que cuan-to te quie - ro.



## Guijo de Galisteo

**Andante mosso**

130  
(96)

Gra - cias a Dios que lle - ga - mos

don - de no pen - - sé

lle - gar, a dar - te las

bue - nas no - ches pa - lo - ma

del pa - lo - mar.

Mi - ra co - mo ven - go lle - ni - to de

san - gre, por u - na qui - me -

ra que tu - ve a - yer tar - de.

**Allegro****Descargamaría**131  
(88)

Ven-go de le-jos tie-ras, ven-go de le-jos tie-ras, de  
bus-car no-via, de bus-car no-via y aho-ra si que la  
tra-i-go y aho-ra si que la tra-i-go, bien fan-fa-rro-na, bien fan-fa-  
rro-na. *Pi-cos en las e-na-guas, pi-cos en las e-  
aho-ra si que la quie-re, aho-ra si que la*  
*na-guas, cin-ti-lla al pe-lo, cin-ti-lla al pe-lo,  
quie-re, mi com-pa-ñe-ro, mi com-pa-ñe-ro.*

**Allegretto mosso****Cadalso de Gata**132  
(107)

Si me quie-res, di-me-lo, si-no, di-me  
que me va-ya, no me ten-gas al se-re-no,  
que no soy cán-ta-ro de a-gua Pa-  
sé por tu puer-ta, por ver lo que ha-ci-as yes-  
ta-bas llo-ran-do, lu-ce-ro del dí-a.

**Allegretto**

Villanueva de la Vera

133  
(130)

La Ma - no - la se ha mar - cha - do a los to -  
ros de Se - vi - lla, y el pí - ca - ro del  
to - re - ro, le "jin - ca" la ban - de - ri -  
lla. Al - sa yo - lé! Da - le un be - so a mi Ma - no -  
la, y un a - bra - zo si es - tá so - la.

**Moderato**

Guijo de Galisteo

134  
(97)

A - diós que me voy sin ver - te, mi co - ra - zón sin  
ha - blar - te, mi bo - ca sin dar - te un be - so, mis bra -  
zos sin a - bra - zar - te. Soy ma - ri -  
ne - ro, soy de la mar, soy pa - ja -  
ri - to y no pue - do vo - lar.

**Moderato****Malpartida de Plasencia**135  
(77 B)

Bien sé que estas a - cos - ta - da, pe - ro dor - mi - di - ta  
no, bien sé que es - ta - ras di - cien - do; e - se que ron - da es mi a -  
mor. Si la zar - za - mo - ra que en el cam - po se re -  
ga - ba, se re - ga - ba so - la cuan - dollo - ví - a y ne - va - ba.

**Allegretto sostenuto****Guijo de Galisteo**136  
(89)

¡Oh! quién fue - ra re - pul - gui - to ¡yo - lé!  
de tus sa - la - dos man - te - os, pa -  
ra an - dar to - dos los di - as ¡yo - lé! en tus sa - la -  
dos me - ne - os. A - rri - ba la li - ma, ya -  
ba - jo el li - món, ya vie - ne la pe - ra y el me - lo - co - tón.

**Allegretto mosso**

Villanueva de la Vera

137  
(62)

Di - me, pa - lo - mi - ta blan - ca, don - de tie - nes tu re -  
ti - ro, en u - na sie - rra ne - va - da, en un al -  
men - dro flo - ri - do, en ri - do. A -  
que - lla pa - lo - ma blan - ca que pi - ca en el "a - ci - près"  
la co - jo por el pi - co se me es - ca - pa por los pies,  
que por don - de la co - ge - ri - a que por don - de la co - ge -  
si yo lo hu - bie - ra sa - bi - do la hu - bie - ra co - gi - do  
ré. bien. Qué por ré bien Si

**Allegretto**

Descargamaría

138  
(79)

Es - ta no - che la ron - da ya vie - ne tar - de. Es -  
ta no - che la ron - da ya vie - ne tar - de, que me estoy des - nu -  
dan - do pa - ra a - cos - tar - me, que me.

**Allegretto**

Tejeda del Tiétar

139

(74)

Es - ta no - che voy a ver, la "vo - lun - tá" que me

tie - nes si no te vie - nes con - mi - go,

es ver - dá que no me quie - res

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes. A 'ten.' (tenuto) marking is present above the second staff.

**Allegretto**

Guijo de Coria

140

(71 C)

¿Có - mo quie-res que ron - de tu ca - lle lar - ga, si

me po-nes cor - do - nes pa - ra que cai - ga? Sa - la - da, mo-re -

na, tue - res el o - lor de la hier - ba "güe - na".

Tue-res el o - lor, tue-res el o - lor, sa - la - da mo-re - na.

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below the notes.

**Andante mosso**

Guijo de Galisteo

141  
(78)

Es - ta no - che ron - do yo, ma - ña - na  
ron - de quien quie - ra. Es - ta no - che  
ron - do yo. La ca - lle de mi mo -  
re - na. Sal - ga usted ma - dre, por las es -  
qui - nas, que van ven - dien - do Car - bòn de en - ci - na.

**Allegretto**

Villanueva de la Vera

142  
(131)

Si el za - pa - ti - to te a - prie - ta llé - va - leen cá el za - pa -  
que te e - chen un pun - to más, aun que te cues - te el di -  
te - ro, ne - ro. A - que - llos za - pa - ti - tos que te re - ga -  
lè, que ya los tie - nes ro - tos de tan - to co - rrer. De tan - to co -  
rrer, de tan - to bai - lar, a - quellos za - pa - ti - tos que te voy a dar.

**Andante****Torre de don Miguel**143  
(63)

A la lu - na de E - ne - ro, sí, Ki - Ki-ri - qui,

te he com - pa - ra - do, *ten.* que es la lu - na más cla - ra,

sí, ki - ki-ri - ki, de to - do el a - ño ¡Mi pe -

ni - ta! , ¡mi con - sue - lo! , ¡mi re - ga - lo!

*più sostenuto* ¡Don-de tie - nes el ki - ki - ri - ki, que a - no -

che te lo ví y aho - ra no lo ha - llo?



## Guijo de Coria

## Allegretto

144  
(132)

Lo ten-go to - do. A la o - ri - lla del ri - o, lo ten-go  
to - do, ten - go sue - gray cu - ña - da y el bien que a - do - ro Ma -  
ri - ne - ro, "a o - ri - lla" el bar - co, que me mue-ro.

## Guijo de Coria

## Allegretto

145  
(98)

Cua - tro li - mo - nes y cin - co flo - res  
seis na - ran - ji - tas ¿Có - mo te va de a -  
mo - res? re - sa - la - di - ta. Muy ma - la -  
ver la  
men - te, rei - na mi a - mor a u - sen - te, la au -  
go - ber - na - do - ra na -  
sen - cia es mi - a, a mi a - man - te lo lle - van a An -  
po - li - ta - na. ¿Vi - va I - sa - bel Se - gun - da, rei -  
da - lu - cí - a. A pa - ña;  
na de Es -

## Andante mosso

## Guijo de Coria

146  
(64)

146  
(64)

*Andante mosso*

*ten.* *ten.*

E-res ro - sa del ro - sal, cla-vel del la cla - ve - le - ra y a

ti te lo di - go to - do que eres la pu - ra ca - ne - la. Ya ne - la

## Andante mosso

## Guijo de Galisteo

147  
(123)

147  
(123)

*Andante mosso*

Los manda - mientos de a - mor, ni - ña, - te voy

a can - tar, pon - te de cóos en la

ca - ma si los quie - res es - cu - char.

### Allegretto mosso

## Villanueva de la Vera

**148**  
**(108)**

148  
(108)

*Allegretto mosso*

E - res u - na la - dro - na que me has ro -

ba - do, to - dos cin - co sen - ti - dos que Dios me ha

da - do. Sa - lid, sol - da - dos a de - fen - der - me;

sa - lid, sol - da - dos, la ron - da vie - ne.

## Torrecilla de los Angeles

## Andante con moto

149  
(110)

Al - gún di - a por ver - te da - ba la  
vuel - ta y ahora por no ver - te doy la re -  
vuel - ta. Ya - diós, a - diós.

## Montehermoso

## Allegro Moderato

150  
(71 G)

¡Có - mo quie - res que ten - ga fir - me es - pe - ran - za, si el  
cor - dón que me das - te ya no me al - can - za. Le, le - re - le - re -  
le, con el ve - le ve - le ve - le, con el ve - le ve - le  
va, con el ten - te que me cai - go ya - par - ta que va.

**Andante mosso****Guijo de Galisteo**151  
(96 B)

¡Gra-cias a Dios que lle - ga - mos a es - te po -  
lli - to de lan - cha!, a dar - le las bue - nas  
no - ches a es - ta pa - lo - mi - ta  
blan-ca. ¡Yo - lé, vi - da mi - a, yo -  
lé!, a es - ta pa - lo - mi - ta blart-ca.

**Allegretto****Guijo de Granadilla**152  
(99)

E - res co - mo la ho - ja del ver - de o - li -  
vo, ya que tu no me quieres yo no te ol - vi - do. ¿Quién te ha  
da - do e - sa cin - ta bor - da - da de a - mor que dá vuel - ta a tu  
pe - lo, con cua - tro la - za - das ya - rri - bau - na flor?

## Guijo de Calzadilla

## Mosso

153  
(114)

A-bre-me la puer-ta be-lla i-do-la-tra-da,  
y si no la a-brie-res sal a la ven-ta-na, y si  
ta-na. La ven-ta-na, te a-bro, la puer-ta no pue-do que le han  
e-chao lla-ve al cuar-to on-de duer-mo que le han  
e-chao lla-ve con ce-rro-jos nue-vos.

## Moderato

## Calzadilla de Coria

154  
(65)

Los sen-ti-dos del a-mor, ni-si los quie-res a-pren-der, bien  
ña-te ven-go a can-tar, los pue-des es-cu-char,  
ni-ña te ven-go a can-tar, bien los pue-des es-cu-char.

**Allegro mosso****Casas del Monte**155  
(119)

Cuan-do sa - les al bal - cón y re - chi -  
nan las ma - de - ras, se po - ne mi co - ra - zón  
como el pa - nal de la ce - ra. La tra - e, la tra - e, la car - ta en la ma no  
es - cri - ta con dos ren - glo - nes. Que me la es - cri - bió un sol -  
da - do. La tra - e, la tra - e. La car - ta en la ma - no.

**Allegro vivace****Arroyomolinos de la Vera**156  
(55)

A la luz de la lu - na te vi la ca -  
ra, no he vis - to cla - ve - lli - na más en - car - na -  
da. Cán - ta la pá - ja - ra pin - ta a la som - bra de un  
ver - de li - món, con el pi - co de - fien - de las a - las, con el pi - co pi -  
ca - ba la flor. ¡Ma - dre! ¡Cuán - do ve - ré yo a mi a -  
mor! ¡Ma - dre! ¡Cuan - do le ve - ré yo!

**Andante mosso****Torrecilla de los Angeles**

157  
(66)

En - fren - te del sol que sa - le tie - ne mi da-mael bal -

cón, sa - le el sol, sa - le mi - da-ma, sa - le la lu-na y el

sol. Ya la tu ven - ta - na ha na - ci - don li - mo -

ne - ro, que da los li - mo - nes en el mes de E - ne - ro.

**Andante con moto****Guijo de Granadilla**

158  
(68)

Tie - nes u - nas co - lo - res que no son tu - yas

que son de las ra - i - ces de la ar - ga - mu - la. Y

la, La "ver - di" re - ta mi - ta y. la, la "ver -

di" re - ta ma.

**Moderato****Ahigal**

159  
(100)

Es-ta no - che la ron-da pa - ra mi ha si - do, mi a-man -  
te pri-sio - ne-ro, mi primo he - ri - do. Sa-ca el ja - rro, vuelve-le a me -  
ter questa no - che la ron-da se ha de emborrachar. Sa-ca el pei - ne, el es-ca-pu -  
la - rio, pa-ñue - lo de se - da, va-mos de "junción" sandun - gue - ra.

**Andante mosso****Guijo de Granadilla**

160  
(67)

Ma-rí - a pa - lo - ma mí - a, las pa - lo - mas son del  
re - y y tu ta-mién e - res mi - a porque lo manda la  
le - y, y tu ta-mién e - res le - y. Ni - ña si vas a los  
la ma - ri - mo -  
to-ros no va - yas a la co - media, que de-ba - jo de los ban-cos an-da  
re-na, an-da la ma - ri - sa - la - da, la de la manti-lla ver-de la de  
la ma-ri-mo - re - na, Que de-ba - jo de los re - na.  
la ver-de re - ta - ma, la de la man-ti-lla te - ma. An-da



**Allegro con moto****Torrecilla de los Angeles**

161  
(110 B)

Al - gún di - a por ver - te da - ba la  
vuel - ta, da - ba la vuel - ta, ya - ho - ra por  
no ver - te doy la re - vuel - ta, doy la re -  
vuel - ta, ya - ho - ra por no ver - te doy  
la re - vuel - ta, doy la re - vuel - ta.

**Allegro mosso****Robledillo de Gata**

162  
(109)

En el me - dio de la mar cri - ó Dios un  
ár - bol fuer - te ya ti te cri - ó tu  
ma - dre pa - ra dar - mea mi la muer - te.  
Que no va so - la de no - che al bai - le, que no va  
so - la, que va su a - man - te

**Allegro mosso****Torrecilla de los Angeles**163  
(84)

Las dos her - ma - ni - tas duer - men en u - na  
ca - ma de a - lam - bre, si mu - cho quie - ro a la  
chi - ca tan - to ó más quie - ro a la gran - de. *Que*  
da - me la ma - no pa - lo - ma re - al.

**Allegro vivace****Portezuelo**164  
(120)

Ven - ta - nas y bal - co - nes cie - rra tu ma - dre,  
pa - ra que no te ve - a y no te ha - ble.  
A - so - ma - te a e - sos bal - co - nes, que la  
a e - sa ven - ta - na, que la  
ron - da te lle - ga, Ra - mo de flo - res. A - so - ma - te,  
ron - da te lle - ga, por ti se - rra - na. A - so - ma - te,

## Caminomorisco-Hurdes

## Allegro vivace

165  
(68 B)

Va - len más los tus o - jos, las tus co - lo - res,  
 que cuan - tas tie - rras tie - nen los la - bra - do - res. Cuar - to don - de  
 duer - mes, ¡Ay, a - mor, que ren - di - do me tie - nes!

## Garganta la Olla

## Allegro vivace

166  
(69)

Cre - o que to - das las flo - res que tra - e la  
 pri - ma - ve - ra, con sus fra - gan - cias y o - lo - res  
 E - res pu - rí - si - ma es - tre - lla  
 e - res pu - rí - si - ma es - tre - lla. Ya vie - ne el  
 me ro - bas - te las co - lo - res.  
 tren, mo - re - na mi - a ¡que bien!, ¡Yo - lé!, que  
 va, a Za - ra - go - za a pa - rar. Mi co - ra -  
 zón que por mo - men - tos, se mue - re de a - mor, de a - mor.

**Allegro vivace****Portezuelo**167  
(101)

De tu ca - sa a la mi - a va un ri - o cla - ro, to - das  
las en - vi - dio - sas van a en - tur - biar - lo. Al ver - de lau -  
rel ¡Ay, que es - tá mi da - ma ma - la! ¡Ay, que  
no me la de - jan ver.

**Allegretto****Tejeda del Tiétar**168  
(70)

Pe - tra quie - ro Pe - tra a - do - ro, Pe - tra ten - go en la me -  
mo - ria, ca - da vez que di - go Pe - tra  
pa - re - ce que di - go glo - ria, pa - re - ce que di - go  
glo - ria.

## Guijo de Granadilla

## Andantino

169  
(99 B)

E - res co - mo la ho - ja de la hi - gue - ra, de la hi -  
gue - ra, no tie - nes a - mor fir - me, cas - ca - be -  
le - ra. ¡Ay! ma - dre, ma - dre, don - de es - ta - rá el bar - be - ro que a mi me  
san - gre! Que yo me mue - ro a mia - man - te la  
que - do por he - re - de - ra de mis cau - da - les.

## Casas del Castañar

## Allegretto

170  
(115)

A - no - che es - tu - ve a tu puer - ta y a tu ven - ta - na di un  
gol - pe, pa - ra ni - ña e - na - mo - ra - da tie - nes el sue - ño muy  
tor - pe. Si la zar - za - mo - ra, so - la, so - la se re -  
ga - ba, se re - ga - ba so - la cuan - do llo - vi - a y ne - va - ba.

**Moderato**

Guijo de Coria

171  
(85)

Es-ta no-che con la lu-na y ma-ña-na con el sol,  
i-re-mos a la la-gu-na, a co-ger pe-ces de a -  
mor. Por su - bir a la en ra - ma - da a co - ger el ha - bi -  
ra vol-ver en si de la bo - ti-ca "tra -  
chue - lo, por su - bir a la en - ra - ma - da, tres ca -  
jie - ron", a - gua de a mor pa - ra mi, pa - ra  
len - tu-ras me die-ron Y pa "güe - no"

**Andante mosso**

Cadalso de Gata

172  
(90)

La lu-na que es mi con-tra-ria siem - pre me en - cuen -  
tro con e - lla y con-ti - go no me encuen - tro, a - ma-da  
que - ri - da pren - da. *più mosso* Que soy del in - glés, del in - glés, del in - glés, que ni  
co - mo ni be - bo ni fu - mo de a - nís. ¡Quién pu - die - ra, Mo -  
re - na, sa - la - da, con - ti - go en la ca - ma un sue - ño dor-mir!

## Villanueva de la Vera

**Allegretto**

173  
(132 B)

A la o - ri - lla del rí - o, a la o - ri - lla del  
go sue-gra y cu - ña - da ya mi pren-da bien a -

a - gua, ten -  
na - da. Que dé - ja - me su - bir al ca - rro, ca - rre -

te - ro, que dé - ja - me su - bir, que yo de pe - na mue - ro.

## Villanueva de la Vera

**Andante mosso**

174  
(75)

Si vi - nie - ras a ver - me, a - ta el ca - ba - llo

a la re - ja do - ra - da del bo - ti - ca - rio. En - tra

la - bra - dor, si vie - nes a ver - me.

## Arroyo de la Luz

**Allegro moderato**

175  
(122 B)

A - quí me ven - go a sen - tar en es - tos cam -

pos la - bra - dos, por ver si pue - do ex - pli - car los los

Sa - cra - men - tos can - ta - dos. por ta - dos.

**Andante con moto****El Torno**176  
(122 C)

Si quie - res o - ir cris - tia - na los Sa -  
cra - men - tos can - tar pon - te de co - do en la  
ca - ma que los voy a co - men - zar.

**Allegretto****Descargamaría**177  
(121)

A - no - chea la tu ven - ta - na me qui - sie - ron  
dar la muer - te, y yo me man - tu - ve  
fuer - te con mies - pa - da va - len - cia - na. Po - bre "ga -  
rra - pa" de tia Ma - ri - a, la es - pan - ta - ron los mu -  
cha - chos, se la ha co - gi - do el "tren - vi - a.



## C. CUARESMA Y SEMANA SANTA

### 4. SEMANA SANTA

**Andante moderato** Guijo de Galisteo

178  
(134 B)

Je - sús y su a - ma - da pren -

da en el va - lle se en - con - tra -

ron, y fué tan - ta su a - le - grí - a

que las cru - ces se be - sa - ron.

**Andante****Calzadilla de Coría**179  
(133)

Vier - nes San - to, ¡qué do - lor!, ex - pi -  
ró cru - ci - fi - ca - do Cris - to nues - tro re - den -  
tor, más an - tes di - jo an - gus - tia - do sie - te  
pa - la - bras de a - mor.

**Andantino****Navaconcejo**180  
(134)

Al Se - ñor cu - ra del pue - blo le pe -  
di - mos un fa - vor pa - ra can - tar u - nas co -  
plas a la gran Re - su - rrec - ción. Pa - ra can - tar  
u - nas co - plas a la gran Re - su - rrec - ción.



# SECCIÓN III

## CICLO DE MAYO

### 1. ROGATIVAS

**Andante con moto**

**Robledillo de Gata**

181  
(135)

Hoy que habeis sa - li - do a mi - sa, Sa - gra - da Madre del  
*ten.*  
 Ver - bo, dad - le "sa - lú al sa - cer - do - te y tam - bién a to - do el  
 pue - blo, dad - le "sa - lú" al sa - cer - do - te y tam - bién a to - do el pue - blo.

**Andante**

**Calzadilla de Coria**

182  
(136)

San - ta Ca - ta - li - na vir -  
 gen , ve - ne - ra - da por ex - tre  
 mo , por es - pe - cial pro - tec - to - ra ya - bo -  
 ga - da dees - te pue - blo. *¡Ay!*  
**Tempo I**  
 que a - le - grí - a! Ca - ta - li - na es - tá en las an - das  
 cu - bier - ta de "a - le - jandri - a"

## Navaconcejo

**Andante**183  
(137)

Cris - to ben - - di - to del Va - lle que te -

neis tan - to po - der: qui - tad la

lla - ve a la nu - be pa - ra que em - pie -

ce a llo - ver.

## Malpartida de Plasencia

**Allegro mosso**184  
(138)

Di - vi - no, di - vi - no Gre - go - rio, bri - llan - te, bri -

llan - te lu - ce - ro, que el nue - ve de ma - yo sa -

lu - dar - te quie - ro.

**Andante**

Guijo de Granadilla

185  
(139)

Cris - to de Mi - se - ri - cor - dia pen - dien -  
te de e - se ma - de - ro, Rey su - pre - mo de la  
glo - ria, Dios y hom - bre ver - da - de - ro. *ten.* Rey su -  
pre - mo de la glo - ria Dios y hom - bre ver - da - de - ro.

**Andante moderato**

Ahigal

186  
(140)

Con un sem - blan - te am - bu - lan - te  
hu - ye la va - ca a los pra - dos,  
y se lle - na de tris - te - za  
al ver los tan a - so - la - dos.



# SECCIÓN IV CICLO DE VERANO

## 1. CANCIONES DE TRABAJO

### A. TRABAJOS DEL SECTOR PRIMARIO

#### 1. LABRADORAS

Pinofranqueado - Hurdes

**Andante**

187  
(141)

Le di - go a mi - mu - la güel - ve

Ca - da vez que voy a a - rar,

le di - go a mi - mu - la güel - ve

¡ tesa, Doráaa! 1) Me acuer - do de los a - mo - res

que tu - ve en el ba - rrio Ver - de,

que tu - ve en el ba - rrio Ver - de. Le di -

go a mi mu - la güel - ve. ¡arré, Triguera

1. En la ordenación de la parte musical correspondiente a las canciones de trabajo se sigue igualmente la metodología de clasificación establecida en toda la obra en cuanto a los elementos musico-formales y a su sucesión, pero se presentan las melodías en pequeños bloques que afectan a su funcionalidad intrínseca, es decir:

A. Canciones entonadas durante la ejecución de trabajos correspondientes al sector de las *actividades primarias* o técnicas de adquisición: 1. Labradoras y 2. Trilladoras. B. Canciones entonadas durante la ejecución de trabajos correspondientes al sector de las *actividades secundarias*: 1. Canciones de Esquileo. C. Canciones entonadas durante la ejecución de trabajos pertenecientes al sector de las *actividades terciarias*: trabajos domésticos y pequeños oficios: 1. De cerner la harina y 2. De apañar aceitunas.



## Guijo de Coria

## Andantino

188  
(142)

Pa - ra los hom - bres se hi - zo  
el a - ra - doy la ca - rre - ta,  
pa - ra las güe - nas mu - cha-chas el  
pa - li - llo y la cal - ce - ta. ¡toba, negra!

## Villa del Campo

## Andante moderato

189  
(143)

¿Pa - ra qué quie - res ma - jo, los es - qui -  
lo - nes si no tie - nen tus pa - dres  
bue - yes rum - bo - nes? ¡Vi - da mi - a! Con el A - ve -  
ma - ri - a dis - pier - ta, que ya vie - neel di - a.

**Andante moderato****Guijo de Granadilla**190  
(141 B)

Ca - da vez que voy - - oy aa - rar,

ca - da - vez que voy - - oy aa - rar,

as - ti - ro de los ra - ma - les,

¡Ven acá, Castaña! Me a-cuer - do de  
que vi - veen ca -

mi mo - re - na que vi - veen  
lles re - a - les. Ca - da vez

ca - lles re - a - les, ¡Güelvé!  
que vo - oy aa - rar

**Andante****Pinofranqueado - Hurdes**191  
(144)

El a - ra - do can - ta - ré , de pie - zas lo i - ré

forman - do y de la pa - sión de Cris - to ,

mis - te - rios i - ré ex - pli - can - do. Y de

## 2. TRILLADORA

Arroyo de la Luz

**Andante sostenuto**192  
(145)

Cuando el tri - go es - táen la e - ra

se vael pol - voy que - da el gra - no.

A por la chi - ca ve - ni - mos

que la ma - yor tie - ne a - mo.

¡Arré, borrica!

## B. TRABAJOS DEL SECTOR SECUNDARIO

### 1. CANCIONES DE ESQUILEO

**Moderato** **Guijo de Galisteo**

193  
(146)

To - do el di - a es - toy al sol

mo - ti - lan - do las o - ve -

jas, mo - ti - lan - do

las o - ve - jas, los de - dos lle - nos de ca -

llos de las ma - las

es - ti - je - ras, de las ma -

las es - ti - je - ras.

## C. TRABAJOS DEL SECTOR TERCIARIO

### 1. DE CERNER LA HARINA

Caminomorisco - Hurdes

**Allegretto**

194  
(147)

Cuan - do mi ma - dre ciel - ne yo me en - ja - ri - no ,  
 pa que di - gan los mo - zos que yo he cel - ni - do.  
 Que yo he "cel - ni - do", ni - ña, que yo he "cel - ni - do".

Guijo de Granadilla

**Andante mosso**

195  
(148)

A lao - ri - lla del ri - o chin - chin llo - ra un ca -  
 bre - ro, llo - ra un ca - bre - ro, llo - ra un cabre - ro, que se  
 le ha muerto un chi - vo chin - chin del mal pos - tre - ro, del mal pos -  
 tre - ro, del mal pos - tre - ro. Mi - ra cómo "ciel - ne", mira cómo  
 "ma - sa," mi - ra có - mo "ciel - ne" mi "agüe - la" Co - la - sa.

## 2. APAÑO DE ACEITUNAS

### Allegretto mosso

Caminomorisco - Hurdes

196  
(149 B)

La a - cei - tu - naen el o - li - vo si no la co -

- gen se pa - sa, a - sí se pa - sa u - na ni -

ña si sus pa - dres no la ca - san.

A - sí se pa - sa u - na ni - ña si sus pa - dres

no la ca - san.

### Andante mosso

Guijo de Granadilla

197  
(149)

De la u - va sa - le el vi - no, de la a - cei -

tu - nael a - cei - te y de mi co - ra - zón sa - le ca -

ri - ño pa - ra que - rer - te. y de mi

co - ra - zón sa - le ca - ri - ño pa - ra que - rer - te.

## Calzadilla de Coria

## Con decisión

198  
(150)

A - pa - ñan - doa - cei - tu - nas quién an -

du - vie - ra, y las a - va - re - a - ra

quien yo di - je - ra.

## Descargamaría

## Allegro mosso

199  
(151)

A co - ger a - cei - tu - nas mehan con - vi - da - do, mi-ra

quea - ni - llo deo - ro mehan re - ga - la - do. Al ár - bo -

lé', al ár - bol en se - co se le cor - ta el

pie. Al ár - bo lé

# SECCIÓN V

## CICLO DE OTOÑO

### 1. ALBORADAS DE BODA

**Andante con moto**

**Pozuelo de Zarzón**

200  
(152)

El pa - dri - noes un con - fi - te, la ma - dri - naes u - naal -  
men - dra, el no - vio ca - de - na deo - ro que a la  
no - via lle - va pre - sa. Bue - nos di - as ten - gas, que lo  
go - ces con "sa - lú", to - do a - que - llos que de - se - as.

**Allegro**

**Carcaboso**

201  
(153)

Ma - ña - na en mi - sa ma - yor te des - pi -  
cha - rán la ben - di - ción ma - no - ji -  
des de tus pa - dres tee -  
to de co - ra - les. Al su -  
bir la cues - ti - ta dees - teen - ro - lla - do le - van -  
ta, mo - re - ni - ta y da - me la ma - no, ¡mi vi - da!



## Portaje

## Andantino

202  
(152 D)

Es - ta no - che te des - pi - des de tu lin -  
da mo - ce - dà, de tu lin - da mo - ce -  
dà, de tu pa - dre y de tu  
ma - dre, con tu ma - ri - do te vas.

## Allegro mosso

No - vio, la no - via te en - tre - go pa - ra que vi - vas con  
e - lla, si la has de dar ma - la vi - da de - ja - la  
mo - za sol - te - ra.

**Andantino****Torrecilla de los Angeles**203  
(156)

Musical score for 'Torrecilla de los Angeles' in 2/4 time, Andantino tempo. The melody is written on a single staff with a key signature of two flats (Bb and Eb). The lyrics are: Pon-te no - via la man - ti - lla y me - te - te pa la sa - la y pon - tea con - si - de - rar lo que vas a ha - cer ma - ña - na. A la ga - la de la ro - sa be - lla, a la ga - la del galán que la lle - va, se la lle - va, se la lle - va, se la lle - va.

**Andantino****Guijo de Galisteo**204  
(158)

Musical score for 'Guijo de Galisteo' in 2/4 time, Andantino tempo. The melody is written on a single staff with a key signature of two flats (Bb and Eb). The lyrics are: Es - ta no - via de ma - ña - na tie - ne tris - te el co - ra - zón, por - que no tie - ne a su pa - dre que le e - che la ben - di - ción. A la ga - la de la ro - sa be - lla, a la ga - la del ga - lán que la lle - va.

## Villa del Campo

**Allegretto**205  
(154 B)

¿Pa-ra qué ma-dru-gas tan-to? ma-dru-gue-ri-ta del al-ma, si sa-bes que yo te quie-ro ni aun-que te es-tés en la ca-ma.

## Cadalso de Gata

**Andante con moto**206  
(154)

¿Pa-ra qué ma-dru-gas tan-to ma-dru-gue-ri-ta del al-ma? si sa-bes que yo te quie-ro ni aun-que te es-tés en la ca-ma.

ca-ma. Ti-ru-rín, ti-ru-rín, ven-ta-na, ti-ru-rín, ti-ru-rín, bal-cón, ya es-tá la da-ma com-pues-ta, so-lo le fal-ta el a-mor.

**Andantino****Guijo de Granadilla**207  
(160)

Es - tas puer - tas son de bron - ce y los qui -  
cios de o - ro son, los se - ño - res que es-tan  
den - tro gūe - nos di - as les de Dios. *ten.*

**Allegretto****Villa del Campo**208  
(157)

El di - a de la Ascen - sión vas a mi - sa con tu  
ma - dre, pa - re - ces la flor de li - la cuan-do  
la me - ne - a el ai - re. ¡O - le! , due - ño mi - o,  
y jo - le! cuando la me - ne - a el ai - re.

## Pinofranqueado - Hurdas

## Allegretto

209  
(153 B)

Ma - ña - na re - ci - bi - rás

tres sa - cra - men - tos, que son:

Pe - ni - ten - cia y Ma - tri - mo - nio

la Sa - gra - da Co - mu - nión.

## Descargamaria

## Andantino

210  
(159)

Para em - pe - zar a can - tar , li - cen - cia, se - ñor, pe -

di - mos, li - cen - cia, se - ñor, pe - di - mos,

pa - ra can - tar a los no - vios las cua - tro que aquí ve -

ni - mos, las cua - tro que a - quí ve - ni - mos.

## Mohedas

## Andante con moto

211  
(152 B)

A - bre - mos la puer - ta no - via,  
la puer - ta de tu pa - la - cio que vie -  
nen las tus a - mi - gas a dal -  
te el úl - ti - mo a - bra - zo. Que vie -

## Villa del Campo

## Allegretto

212  
(155)

A - rri - bael li - món, a - ba - jo la li - ma,  
ya te puedes re - ti - rar li - mo - ne - ro de - mi vi - da. Ya -  
rri - bael li - món. ¡Li - mo - ne - ro de mi vi - da! ¡Pren - da  
de mi co - ra - zón! Si me mue - ro, que me en -  
tie - rren el di - a de la Ascen - sión. Y ¡a - rri - bael li - món!

## Arroyo de la Luz

**Allegro mosso**213  
(152 C)

A - bre la puer - ta Ma - rí - a de tu

ca - sa y tu pa - la - cio, de tu ca - sa y tu pa -

la - cio, que vie - nen las tus a -

mi - gas a dar - te el úl - ti - mo a - bra - zo, a dar -

te el úl - ti - mo a - bra - zo.

## 2. CANCIONES DE BODA<sup>1</sup>

**Gata**

**Andante mosso**

214  
(161)

Hoy es el di - cho - so di - a pa - ra al - gu - nos a - lle -

ga - dos hoy te han da - do la li - cen - cia que hasta hoy no te la han da -

do, que hasta hoy no te la han da - do.

1. La ordenación del presente apartado de repertorio tradicional sigue el criterio funcional y circunstancial en que las distintas melodías recopiladas eran ejecutadas. Dentro de cada subgrupo resultante, la ordenación substancial es la que se ha seguido en toda la obra. El primer subgrupo lo integra la melodía 214, que se ejecutaba a la salida de la iglesia; el segundo las melodías 215 y 216, que se ejecutaban durante el banquete de la boda; el tercero las melodías 217 a 219, conocidas como "LA MANZANA", petición o colecta que se realizaba en pro de la pareja durante el banquete de bodas; el cuarto la melodía 220, que se cantaba después del "Tálamo" o baile de los novios; el quinto las melodías 221 y 222 que se ejecutaban acabado el banquete y el sexto y último la melodía 223 que se entonaba cuando los novios se retiraban a su casa.



## Robledillo de Gata

Andante

215  
(162)

Las a - rras y los a - ni -

llos que te han pues - to en la ma -

no, son ca - de - ni - tas de o - ro

que te es - tan a - pri - sio - nan - do. *Que*

can - to, que can - to - que vuel - vo a can - tar, es - te

mo - zo se lle - va la me - jor flor del lu - gar.

**Allegro Moderato****Malpartida de Plasencia**216  
(163)

La ma-dri-na de es-ta bo-da me pa-re-ce un

se-ra-fín y el pa-dri-no me pa-re-ce ga-

ra-ba-to del can-dil ga-ra-ba-to del can-dil.

La ma-dri-na de es-ta bo-da me pa-re-ce un

se-ra-fín. Y andar an-dar, tu p'a-lante y yó p'a-

trás yan-dar an-dar.

## Guijo de Granadilla

## Andante

217  
(164)

'Nho - ra güe - na a es - tos se - ño -  
res a la ta - lla y a la me - sa  
ven - go a ver es - tos a - mo -  
res que han ve - ni - do de la i - gle - sia  
de la i - gle - sia a es - tos a - mo -  
res. 'Nho - ra güe - na a estos se - ño - res.

## Guijo de Granadilla

## Maestoso

218  
(165)

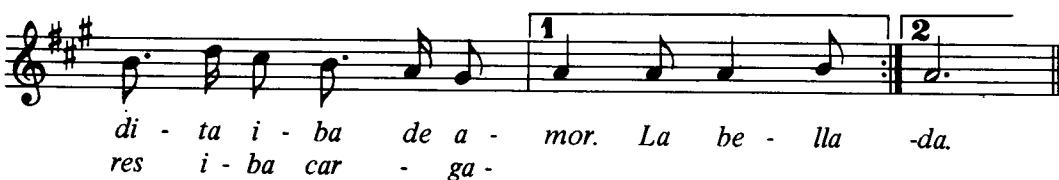
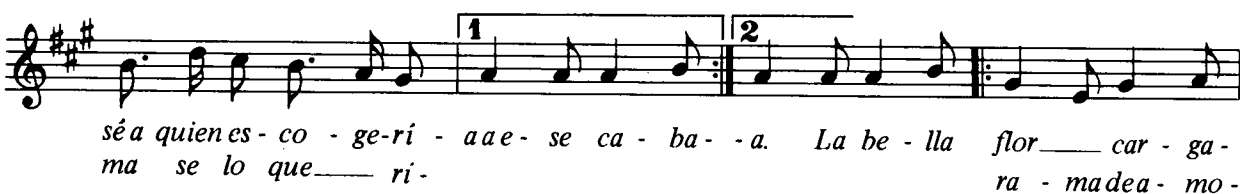
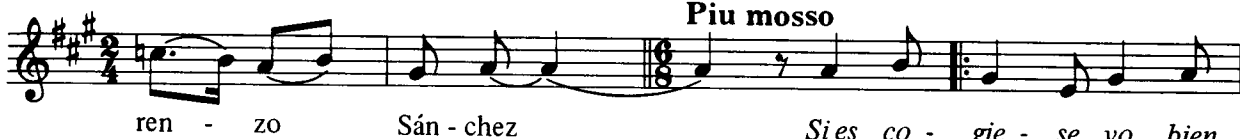
Los pa - dres de a - ques - tas no - vias pon -  
gan cer - co en el co - go - llo ¡Ca - ba - lle - ro!

## Guijo de Granadilla

## Andante con moto

219  
(166)

## Piu mosso



## Portaje

**Allegro vivace**220  
(167)

Ver - de - gue - ay gra - na el to - mi -  
lloen la ri - be - ra , ver - de - gue - ay gra - na,  
gra - na y ver - de - gue - ay ver - de - gue - a.

**Allegro mosso**

No - vio, la no - via te en - tre - go pa - ra que  
vi - vas con e - lla si la has de dar ma - la vi - da  
dé - ja la mo - za sol - te - ra.

## Galisteo

**Allegretto**221  
(168)

A re - co - ger los man - te - les y los cu -  
bier - tos de pla - ta que ve - ni - mo a ver la  
no - via que es un ra - mo de al - bi - ha - ca.

**Andantino****Descargamaría**222  
(168 B)

Ya re - co - gen los cu - chi - llos ya re -  
do - blan los man - te - les ya ba - ja un án -  
gel del cie - lo buén pro - ve - cho le ha - ga aus -

**Allegretto**

te - des. E - so se re - du - ce de - cir - le a los no - vios,  
que se - an fe - li - ces en su ma - tri - mo - nio.  
Y si no lo ha - cen pe - can mor - tal - men - te,  
por no dar - le gus - to a to - da su gen - te.

**Allegro mosso****Malpartida de Plasencia**223  
(169)

Las ve - ci - nas de tu ca - lle to - das las tie -  
nes a - quí, me - nos la tía Mar - ti - na que no ha que - ri -  
do, ve - nir. ¡Qué li - rio mo - ra - do! ¡Qué ro - sa en - car - na - da!

### 3. CANCIONES DE ÁNIMAS

**Andante** **Mohedas**

224  
(170)

Ma - ña - na es Pas - cua de Re - yes , la me -

jor pas - cua del a - ño , en - tre da - mas y don -

ce - llas al rey le pi - den gui - nal - do.

**Andante** **Valdeobispo**

225  
(171)

Por el al - ma de tues - po - so soy un cri - a - do y me en -

ví - a que me des u - na li - mos - na por lo

bien que te que - rí - a. Que me des u - na li -

mos - na por lo bien que te que - rí - a.

226  
(172)

**Andante moderato**

**Guijo de Galisteo**

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andante moderato'. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score concludes with a double bar line.

Si pa - sa - ses por la i - gle - sia y o -  
ye - ras llo - rar a gri - tos se - rá  
tu pa - dre o tu ma - dre o tu mu - jer,  
o tus hi - jos.



## 4. CANCIONES RELIGIOSAS VARIAS

“Bautiná”. Especie de alborada al Cristo de los Desamparados. (14 de Septiembre).

Villa del Campo

**Andantino**

227  
(173)

Para em - pe - zar a can - tar Cris - to de De-sam - pa -  
ra - dos , para em - pe - zar a can - tar las go -  
lon - drinas gui - a - mos, gui - a - mos, como  
los ra-yos del sol por es - te templo vo - lan - do.

Ramo del Cristo de los Remedios

Ahigal

**Andantino**

228  
(174)

En - tre - mos en el por - tal con a -  
mor y re - ve - ren - cia a ren - dil - mos a tus  
plan - tas con hu - mil - dad y li - cen - cia a

*Fin*

## Al Cristo de la Agonía

Calzadilla de Coria

**Andante sostenuto**229  
(175)

De las is - las de Is - ra - el el du - que

de Al-ba man - dó, que le ha - gan un san - to Cris - to con

cu - rio - si - dá y pri - mor. Que

## Pajaritos de San Sebastián

Portaje

**Andante**230  
(185)

A - ma - rra - do a un du - ro tron -

co y pa - sa - do con sa - e -

tas, dió la vi - da Se - bas - tián

por de - fen - der a la i - gle - sia.

“Alborá” de la Virgen. (8 de Septiembre)

Granadilla

**Adagietto**

231  
(178)

Ca - mi - na la Vir - gen pu -

ra ja - y! pu - ra, ca - mi - na pa - ra

Be - lén, lle - va su ni -

ño en los bra - zos ja - y! bra -

zos, pi - dien-do - le de be - ber.

**Mosso**

Di - me, ni - ño her - mo - so dón - de es - tá tu ma - dre

en - tre “usté pa dren-to” San Jo - sé lo sa - be.

## Ramo del Cristo de la Salud

Granadilla

## Andantino

232  
(176)

Al en - trar en es - te tem - plo a Dios pe -  
di - mos li - cen - cia, al se - ñor cu - ra y "jus -  
ti - cia" ya la Vir - gen ma-dre nues - tra.

## Salve

## Adagio

Navaconcejo

233  
(179)

¡Sal - ve, Vir - gen pu - ra! , ¡Sal - ve, Vir - gen ma - dre! ,  
¡Sal - ve, Vir - gen be - lla! , no nos de - sam - pa - res.

## Ramo de la Virgen de los Antolines

Guijo de Galisteo

## Moderato

234  
(180)

Pa - ra en - trar en vues - tro tem - plo os pe - di - mos  
la li - cen - cia , a vos , Vir - gen de An - to -  
li - nes , al rey del cie - lo y la tie - rra.

## Pajaritos de San Sebastián

Portezuelo

**Andantino**

235  
(185 B)

Hoy se ce - le - bran las me - mo -  
rias del glo - rio - so San Fa - bián, y del már - tir Se - bas -  
-tián se ce - le - bran sus vic - to - rias.

## A San Sebastián

Portezuelo

**Andante moderato**

236  
(184)

Dio - cle - cia - no le de - ci - a al  
glo - rio - so Se - bas - tián; si si - gues nues - tra  
ban - de - ra te ha - re - mos el ca - pi - tán.

## Ramo de San Sebastián

Cadalso de Gata

**Andantino**

237  
(186)

Pa - ra em - pe - zar a can - tar li - cencia le pido al  
pue - blo, a la se - ño - ra Jus - ti - cia y al  
se - ñor cura el pri - me - ro, a la - me - ro.

## A San Jorge

## Navaconcejo

**Andante**238  
(181)

En Ca - pa - do - cia na - cis - te de - pa - dres  
es - cla - re - ci - dos, ya ca - pi - tán as - cen - dis -  
te por ser de Dios es - co - gi - do.

## A San Blas

## Cilleros

**Allegretto**239  
(182)

Ni - co - lás se fué a la i - le - sia y se hin - có  
de ro - di - llas, - ¡Qué no se mue - ra mi - pa-dre, que  
so - mos mu - cha fa - mi - lia! - ¡Qué no - mi - lia!

## A San Sebastián

## Robledillo de Gata

**Andantino**240  
(184 B)

El dia - a veinte de e - ne - ro se ce - le - bra vuestra  
fies - ta , glo - rio - so San Se - bas - tián , en  
los cie - los y en la tie - rra. Glo - rio - tie - rra.

## Ramo de la Cruz Bendita

Carcaboso

**Andantino**241  
(177)

Pa - ra en - tral en es - te tem - plo, a - man - tí -  
si - mo Je - sús, de - vo - tas nos pre - pa - re - mos  
con la se - ñal de la cruz.

## Procesión de San Blas

Robledillo de Gata

**Moderato**242  
(183)

El dí - a tres de fe - bre - ro va - mos  
a con - me - mo - rar, la fies - ta de nues - tro  
san - to, már - tir por la fé San Blas.  
la fies - ta de nues - tro san - to, már - tir por  
la fé San Blas.

# CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL





# SECCIÓN I

## CANCIONES DE BAILE

### 1. BAILES DE PANDERO

Arroyo de la Luz

**Allegro**

Tamboretila  $\frac{3}{8}$

243  
(187)

Pan-de-ri-to a-rro-ya-no ¡Quién te to -  
ca - ra, de no-che con la lu - na aun-que ne - va - ra! A la ra -  
ma aun-que ne - va - ra. Re-sa - la - da.

Arroyo de la Luz

**Allegro**

Tamboretila  $\frac{3}{8}$

244  
(187 B)

El pan-de - ro que to - co de cua - tro es -  
qui - nas, y en el me - dioun letre - ro mia - mor lo fir - ma  
A la ra - ma mia - mor lo fir - ma. "Re - sa - lá".

## Arroyo de la Luz

**Allegro**

Tamboretila  $\frac{3}{8}$

245  
(188)

Bái - la - lo bien bai - la - o no  
te a - pre - su - res que me gus - ta tu bai -  
le, quie - ro que du - re A la ra - ma quie -  
ro que du - re. Re - sa - la - da.

## Arroyo de la Luz

**Allegro**

Tamboretila  $\frac{3}{8}$

246  
(196)

La to - na - di - ta lla - na  
ya la sa - be - mos, y el do - min -  
go de Pas - cua, y el do - min - go de Pas - cua la can -  
ta - re - mos.

## Arroyo de la Luz

## Allegro

Tamboretila

 $\frac{3}{8}$ 247  
(197)

A San Juan he que -

ri - do ya San juan quie - ro. A San Juan

he tra - i - do ya San Juan he tra -

i do en el pen - sa - mien - to.

## 2. BAILES DE ‘P’ARRIBA’

**Allegretto** Guijo de Granadilla

248  
(200)

Si quie-res que te can - te *güe* - nos can - ta - res, ún -

ta - me con to - ci - no los pa - la - da - res, ún -

ta - me con to - ci - no los pa - la - da - res. Si

quie - res que te can - te *güe* - nos can - ta - res.

**Allegretto** Guijo de Granadilla

249  
(198)

E - res al - ta y dis - pues - ta, dis - pues-ta y al - ta, pa -

ra ser de mi gus - to na - da te fal - ta. *Que soy de Bor -*

*bón,* que ven - go de Gra - na - da, que voy a Ba - da -

joz, que voy a ver la pren-da, de mi co - ra - zón.

## Allegretto

## Guijo de Granadilla

250  
(199)

Del cho - co - la te. E - res co - mo la es -

pu - ma del cho - co - la - te, yo me es - ta - ba en mi

ca - sa, tú me bus - cas - te. Aun - que me ves con

el cu - ra a la puer - ta, quie - ro a - pren - der la

"do - tri - na" fran - ce - sa. Y el i - o - lé.

### 3. SONES

#### Villa del Campo

**Allegro mosso**

251  
(201 D)

La pan - de - re - ta que to - co tie -  
ne - un cas - ca - bel col - gan - do y más a -  
rri - ba un le - tre - ro del ga - lán que es - tá bai -  
lan - do. Ven - go del mar, ven - go del ri - o  
ven - go del mar bus - co al due - ño mi - o.

#### Pozuelo de Zarzón

**Allegro mosso**

252  
(207)

Te he di - cho que no va - yas a la mi - sa que  
voy yo, tu me mi - ras, yo me ri - o,  
¡O - le! ¡o - le! ¡o - le! y ¡o - le!  
noes - ta - mos con de - vo - ción.  
noes - ta - mos con de - vo - ción.

**Allegro mosso****Villa del Campo**253  
(206)

E - res blan - ca pa - lo - ma de los jar - di - nes,  
 tus la - bios di - bu - ja - ron los se - ra - fi - nes. ¡Ay!  
 ma - dre, ma - dre, a mia - man - te le han he - cho Ca -  
 ra - bi - ne - ro por - que lo va - le.

**Allegro mosso****Guijo de Galisteo**254  
(201 C)

A - ga - rra la pan - de - re - ta , la que te -  
 ní - a de - ja - da ya - ho - ra te a - cor - da -  
 rás de la no - ti - cia pa - sa - da. Ven -  
 te con - mi - go, be - be - rás a - gua de a - que - lla  
 fuen - te de a - mor, sa - la - da.



## Pozuelo de Zarzón

**Allegro mosso**255  
(211)

E - sos tus o - jos trai - do - res me han de lle - var  
a un pre - si - dio por - que yo no pue - do ver  
¡O - le! y ¡O - le! re - sa - la - da  
que ha - ble nin - gu - no con - ti - go.  
que ha - ble nin - gu - no con - ti - go.

## Villa del Campo

**Allegro mosso**256  
(208)

Un pa - jar - ci - to de o - ro pues - to en u - na  
pa - lan - ca - na mi - ra si - se - rá bo - ni - to,  
pe - ro tu ca - ra le ga - na. Quiè - re - me,  
ni - ña, que soy to - re - ro, pri - me - ra es - pa - da ban - de - ri -  
lle - ro Si soy to - re - ro me da la ga - na  
La sal de Es - pa - ña la sal de Dios,  
tam - bién me lle - vo la sal de Es - pa - ña.  
la sal del mun - do me lle - vo yo.

**Allegro mosso****Guijo de Galisteo**257  
(209)

El o - lor de la al - cen - dra me vie - ne dan - do.

Ma - jo, si no la tra - es tue - res el

ra - mo Con, con la re - ta - mi - lla "ver - di" con,

con la "ver - di." re - ta - ma.

**Allegro mosso****Guijo de Coria**258  
(201 E)

Mal ha - ya quién me en - se - ñó el to - car la pan -

de - re - ta, que por un tris - te pe -  
¡O - le! ¡vi - da mi - a!

lle - jo ten - go la mu - ñe - ca a - bier - ta.  
y ¡O - le! ten - go la mu - ñe - ca a - bier - ta.

## Guijo de Galisteo

## Allegro mosso

259  
(201 F)

La pan-de-re-ta que to-co to-ca vein-

ti-cin-co so-nes, vein-ti-cin-co pu-ña-la-das

me-re-cen al-gu-nos hom-bres. Me-re-

cen al-gu-nos hom-bres.

## Guijo de Coria

## Allegro mosso

260  
(202)

Por-que to-coel pan-de-ro mi sue-gra ri-ñe,

que no ga-na su hi-jo pa-ra man-

di-les. ¡O-le! y ¡o-le!., sa-la-da pa-

ra man-di-les. Por-que to-coel pan-

de-ro mi sue-gra ri-ñe.

**Allegro mosso****Villa del Campo**261  
(212)

En el cie - lo no hay fa - ro - les que to - das son es -  
tre - lli - tas, - raa - lum - brar a los pa-dres que  
¡O - le!, re - sa - la - da y jo - le! que  
ten - gan hi - jas bo - ni - tas.  
ten - gan hi - jas bo - ni - tas.

**Allegro mosso****Montehermoso**262  
(201 G)

La pan-de - re - ta que to - co tie - ne vein -  
ti - cin - co so - nes, vein - ti - cin - co pu - ña - la - das  
me - re - cen al - gu - nos hom - bres. Me voy a em - bar -  
car a - la gue - rra del mo - ro que se ha vuel -  
to a le - van - tar. Me ten - go de ir a la gue - rra del mo - ro  
que se ha vuel - to a re - bu - llir.

## Guijo de Coria

**Allegro mosso**263  
(213)

El co - ra - zón traigo he - ri - do que  
me lo ha he - ri - do una mo - ra y ven - go a que me lo  
cu - res, me han di - cho que e - res do - to - ra. Con u -  
na ma - dri - le - ña me ten - go de ir que no hay ca -  
ras mas bo - ni - tas que las del puerto "e Ma - dri". Con u -  
na ma - dri - le - ña me ten - go de ir.

## Guijo de Galisteo

**Allegro mosso**264  
(201)

A - ga - rro la pan - de - re - ta con mu - chí - si -  
mo des - ai - re que to - do lo que bien quie - ro  
Y jo - le! , re - sa - la - da y jo - le! ,  
lo ten - go pues - to en el bai - le.  
lo ten - go pues - to en el bai - le.

**Allegro mosso****Pozuelo de Zarzón**265  
(203)

An - da di - cien - do tu pa - dre que  
yo no te ve - a a - ti, que te me -  
- le! re -  
ta en u - na sa - la y me dé la lla - ve a  
sa - la - da y ¡O - le! y me dé la lla - ve a  
mi. ¡O - mi.

**Allegro mosso****Gujo de Galisteo**266  
(201 B)

A - ga - rro la pan - de - re - ta  
con mu - chí - si - mo des - ai - re, que to - do  
¡O - le! y ¡O -  
lo que bien quie - ro lo ten - go pues - to en el  
le! re - sa - la - da llo ten - go pues - to en el  
bai - le.  
bai - le.

## Montehermoso

## Allegro mosso

267  
(204)

U - na pa - ta ten - goa - quí y o - tra ten - go en  
tu "te - ja - o", por cau - sa de tí, mo -  
re - na, es - toy "es - ca - rra - ca - cha - o"  
Por el mi - ra - dor te vi de ba - jar.  
y me pa - re - cis - te si - re - na del mar.

## Guijo de Galisteo

## Allegro mosso

268  
(205)

To - dos pa - san y re - pa - san y no pa - sa el que yo  
quie - ro, el de la cham - bri - ta a - zul,  
el de los o - ji - tos ne - gros. Que to - do ha "e sel" pa - ra  
tí, pa - ra tí, vi - da mi - a, que to - do ha "e sel" pa - ra  
tí, li - mo - nes y pa - ví - as.

**Allegro mosso****Guijo de Coria**269  
(210)

An - da, ve - te, pe - ro ad - vier - te

que tu la vuel - ta da - rás, a - rre -

pen - ti - do y llo - ro - so a bus - car - me

vol - ve - rás. ¡Ay! Ger - va - sio, ¡ay! Ger -  
vie - nes, si no

va - sio a la o - ri - lla del ri - o te a - guar - do,  
vie - nes, a la o - ri - lla del ri - o me

si no tie - nes.



## Villa del Campo

**Allegro mosso**270  
(214)

Por ci - ma de tu ven - ta - na, por

ba - jo de tu bal -cón, hay u - na fuen -

te que ma - na a - gua del ver - de li -

món. Pa - lo - mi - ta blan - ca de Ma - yo, di - me la "ver -

dá", "re - sa - lá", yo te la di - ré, due - ño mi - o, a la no - che

cuan - do va - ya.

## 4. JOTAS

### Allegro mosso

### Ahigal

271  
(221)

An - da ve - te pa - ran - do, pa - ran - do ve - te,  
que con tus pa - ra - du - ras me das la muer - te ¡Ay!  
ma - dre, ma - dre, a mi a - man - te lo han he - cho Ca -  
ra - bi - ne - ro, por - que lo va - le.

### Allegro mosso

### Mohedas

272  
(215 G)

En co - gien - do yo en mis ma - nos u - na pan - de -  
re - ta güe - na, que re - tum - ben las so - na - jas,  
¡O - le! y ¡o - le! re - sa - la - da.  
ya se a - ca - ba - ron mis pe - nas.  
ya se a - ca - ba - ron mis pe - nas.

## Cadalso de Gata

**Allegro mosso**273  
(220)

Si me quie - res ver mo - rir

sin ca - len -



tu - ra y sin mal,

no tie - nes más que de - cir



que me quie - res ol - vi - dar.

*To-mael pa - ñue-lo**dó - bla-me -**To-ma la li - ga,**dó - bla-me -*lo, p'or la ma - ña - na  
la, por la ma - ña - nalo co - jo - yo.  
me la da - rás.

## Torrecilla de los Angeles

**Allegro mosso**274  
(233)

Vi - lla - nue - va, Vi - lla - nue - va,

qué bo - ni -



ta vas a ser,

Con la ca - rre - te - ra nue - va  
¡O - le! y ¡O - le! re - sa - la - da

y el puen - te que van aha - cer.

y el puen - te que van aha - cer.

**Allegro mosso****Ahigal**275  
(222)

Mo - re - nas las hay , mo - re - na , pe - ro - co -  
 mo tú nin - gu - na. qui - tas - los ra - yos al sol.  
 Y ¡o - le ! con ¡o - le ! sa - la - da.  
 y el res - plan - dor a la lu - na.  
 y el res - plan - dor a la lu - na.

**Allegro mosso****Ahigal**276  
(231)

Có - mo quíe - res que aho - ra va - ya a los Ma -  
 dri - les con - ti - go , si es - toy re - cién ca - sa -  
 di - ta y me ri - ñe mi ma - ri - do.  
 Sal - ga el to - ro , sal - ga el to - ro , sal - ga el  
 to - ro del to - ril , sal - ga el to - ro , sal - ga el  
 to - ro , que le quie - ro ver mo - rir.

## Cadalso de Gata

**Allegro mosso**277  
(215 B)

La pan- de- re- ta que to- co tie- ne bo-  
ca y sa- be ha- blar , so- lo le fal- tan · los o- jos  
¡O- lé! re sa- la- da y o- lé!  
pa- ra a- yu- dar- me a llo- rar.  
pa- ra a- yu- dar- me a llo- rar.

## Guijo de Granadilla

**Allegro mosso**278  
(215 H)

To- ca , to- ca , pan- de- re- ta que te ten- go  
de rom- pel , que a la puer- ta de mi no- via  
¡O- lé! con ¡o- lé! se- rra- na  
no qui- sis- te to- car bien.  
no qui- sis- te to- car bien.

## Ahigal

**Allegro mosso**279  
(219)

Sus- pi- ri- tos me- nu- di- tos sa- len de mi pe- cho  
tris- te , y se me- ten en el tu- yo co-  
mo gra- ni- tos de al- pis- te y pis- te.

**Allegro mosso****El Torno**280  
(215 I)

Musical score for 'El Torno' in 3/8 time, key of D major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The tempo is 'Allegro mosso'. The score consists of three lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Pan- de-re- ta , pan- de- re- ta yo te ten-'. The second line continues the melody with lyrics: 'go de rom- per , que a la puer- ta de mi no- via ¡O- lé! y ¡o- lé! re- sa- la- da'. The third line ends with a double bar line and repeat sign, with lyrics: 'no qui- sis- te to- car bien. no qui- sis- te to- car bien.'

Pan- de-re- ta , pan- de- re- ta yo te ten-  
go de rom- per , que a la puer- ta de mi no- via  
¡O- lé! y ¡o- lé! re- sa- la- da  
no qui- sis- te to- car bien.  
no qui- sis- te to- car bien.

**Allegro mosso****Calzadilla de Coria**281  
(232)

Musical score for 'Calzadilla de Coria' in 3/8 time, key of B-flat major. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The tempo is 'Allegro mosso'. The score consists of four lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The lyrics are: 'To- do "Ma- dri" ten- go an- da- do , Se- vi- lla'. The second line continues the melody with lyrics: 'tien- da por tien- da , y no he po- di- do en- con-'. The third line continues with lyrics: 'trar cin- ta que a tu pe- lo ven- ga.'. The fourth line ends with a double bar line and repeat sign, with lyrics: 'Cin- ta que a tu pe- lo ven- ga.'

To- do "Ma- dri" ten- go an- da- do , Se- vi- lla  
tien- da por tien- da , y no he po- di- do en- con-  
trar cin- ta que a tu pe- lo ven- ga.  
Cin- ta que a tu pe- lo ven- ga.

## Torrecilla de los Angeles

**Allegro mosso**

282  
(215 D)

La pan-de re-ta que to-co y la que ten-go en mis  
ma-nos, es de u-na cu-ña-da mi-a que es la no-  
via de mi her-ma no. *Que no ha ve-ni-do, que si vi-nie-ra*  
*mi a-mor a ver-me, no me dur-mie-ra.*

## Ahigal

**Allegro mosso**

283  
(229)

¿Có-mo quie-res que aho-ra va-ya al jar-dín  
de la a-le-grí-a? si se mar-chi-tan las flo-res  
de ver la tris-te-za mi-a. E-a! , ma-dre mi-a me  
quie-ro "ca-sal," pe-ro el ca-po-ti-llo me lo has de "com-  
pral". E-a! , ma-dre mi-a por a-mor de Dios aun-  
que no lo co-ma u-na se-ma-na o dos.

**Allegro mosso****Cadalso de Gata**284  
(227)

An - da, di - le a tu ma - dre que bus - que, bus - que,  
pa - ra tíu - na du - que - sa, pa - ra e - l la un du - que.  
Yo no soy la del cán - ta - ro, ma - dre, yo no  
soy, que le que - bré a - yer tar - de.

**Allegro mosso****Caminomorisco - Hurdas**285  
(228)

Di - cen que no me quie - res, ya lo voy vien - do,  
que me vas ol - vi - dan - do ya - bo - rre - cien -  
do, ya - bo - rre - cien - do. Tie - nes en tu man -  
te - o un re - pi - co - te - o, y jo - le! con jo - le!  
Que con él vas ro - ban - do los co - ra - zo -  
nes, los co - ra - zo - nes.



## Calzadilla de Coria

**Allegro mosso**

286  
(223)

Sa - le la lu - na de Hol - gue - ra y el sol de

To - rre - jón - ci - llo, las es - tre - llas del Pe - dro - so  
¡O - lé! y ¡o - lé! re - sa - la - da

y el lu - ce - ro del Ar - qui - llo.  
y el lu - ce - ro del Ar - qui - llo.

## Granadilla

**Allegro mosso**

287  
(215 C)

La pan - de - re - ta que to - co y la que

ten - go en mis ma - nos, me la ha da - do mi cu - ña - da,  
¡O - lé! ¡o - lé! ¡o - lé! y ¡o - lé!

que es la no - via de mi her - ma - no.  
que es la no - via de mi her - ma - no.

**Allegro mosso****Granadilla**288  
(218)

Que tie- ne lum- bre y no que- ma E- res co-  
mo a- quel car- bón que tie- ne lum- bre y no que- ma,  
den- tro de mi co- ra- zón ar- de la  
lla- ma se- re- na, ar- de la lla- ma se-  
re- na. E- res co- mo a- quel car- bón que tie-  
*accel.*  
ne lum- bre y no que- ma.

**Allegro mosso****Descargamaría**289  
(215)

Vein- ti- cin- co cas- ca- be- les tie- ne la  
mi pan- de- re- ta , con vein- ti- cin- co so- na- jas  
¡O- lé! con ¡o- lé! sa- la- da  
que pa- re- ce u- na re- tre- ta.  
que pa- re- ce u- na re- tre- ta.

**Allegro mosso**

Torre de don Miguel

290  
(215 E)

Dá la vuel- ta, dá la vuel- ta que se me  
can- sa la ma- no, y si no la dás li- ge- ra,  
¡O- lé! re- sa- la- da y ¡o- lé!

la pan- de- re- ta la pa- ro.  
la pan- de- re- ta la pa- ro.

Pinofranqueado - Hurdes

**Allegro mosso**291  
(215 F)

Dá la vuel- ta, dá la vuel- ta que se me  
can- sa la ma- no, y si no la dás li- ge- ra  
¡O- lé! se- rra- ni- ta y ¡o- lé!

la pan- de- re- ta la pa- ro.  
la pan- de- re- ta la pa- ro.

Guijo de Granadilla

**Allegro mosso**292  
(216)

A tus pies, be- llo lu- ce- ro, tie- nes a mi co- ra-  
zón, con su- fi- cien- te ra- zón  
dán- do- se por pri- sio- ne- ro. Ven a- cá to- ri- to, ven a- cá, ga-  
lán, que yo soy el to- re- ro que te ha de ma- tar.

**Allegro mosso** **Portaje**

293  
(230)

Se- rra- na, co- mo so- lí- a, ya no pa- se-  
o tu ca- lle, se- rra- na, co- mo so- lí- a,  
por- que me han pues- to tus pa- dres ca- ño- nes de ar-  
ti- lle- rí- a. por- rí- a.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Portaje'. It is in 3/8 time and marked 'Allegro mosso'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line. There are triplets indicated by a '3' over a group of notes. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

**Allegro mosso** **Ahigal**

294  
(224)

No se me a- cuer- dan can- ta- res, to- dos se me han ol- vi-  
da- do, so- lo trai- go en la me- mo- ria que e- res  
un cie- lo es- tre- lla- do. Mo- ci- to, bai- la- la bien  
no la rom- pas el man- dil, mi- ra que  
no tie- ne o- tro la po- bre- ci- ta in- fe- liz.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ahigal'. It is in 3/8 time and marked 'Allegro mosso'. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line. There are triplets indicated by a '3' over a group of notes. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

**Allegro mosso****Caminomorisco - Hurdes**295  
(217)

¡Oh! qué ven - ta - na tan al - ta, ¡oh! qué co -  
 pe - tón de nie - ve. ¡Oh! qué da - ma tan bo - ni - ta,  
 ¡O - lé! ¡con ¡o - lé! sa - la - da  
 di - cho - so del que la lle - ve.  
 di - cho - so del que la lle - ve.

**Allegro mosso****Calzadilla de Coria**296  
(225)

Da-me un be - si - to, ¡no quie - ro! , da-me un a - bra -  
 zo ¡tam - po - co! , da-me u - na pu - ña - la - di - ta,  
 dá - me - la po - qui - to a po - co. da me un be -  
 si - to, que sí, da - me un a - bra - zo, que no, da - me un be -  
 si - to, que sí, pren - da de mi co - ra - zón.

**Allegro mosso****Carcaboso**297  
(226)


Có-mo quie-res que te quie-ra y con ca-

ri-ño te tra-te, si ten-go mi al-ma so-la  
¡O-lé! ¡o-lé! re-sa-la-da

re-par-ti-da en va-rias par-tes.  
re-par-ti-da en va-rias par-tes.

## 5. PERANTONES

Ahigal

298  
(234)

**Andante con moto**

Pa-re-ce que us-té me mi-ra con un po-qui-to de  
o-dio, mi-re us-té que yo no he si-do la que le ha qui-ta-do el  
no-vio. Mo-ci-to a-rro-gan-te ya pue-des ve-nir, que en es-ta mon-  
ta-ña va-mos a mo-rir.

Montehermoso

299  
(237)

**Andantino**

Si los pa-los se rom-pie-ran, co-mo pue-de su-ce-  
der, que los lle-ven a tío Ro-que que los sa-be com-po-  
ner. Es-tos son los pa-los, es-ta es la ca-che-ra es-tos son los  
pa-los de la tía Ma-nue-la.

## Granadilla

## Andante con moto

300  
(238)

Si tu ma-dre quie-re rey la ba-ra-ja tie-ne  
cua-tro, cua-tro, rey de es-pa-das, rey de co-  
pas, rey de o-ro, rey de bas-tos. rey de es-tos.

## Mohedas

## Andante con moto

301  
(239)

Es mia-man-te tan mo-re-no que me  
pa-re-ce un gi-ta-no, pe-ro tie-ni más sa-le-  
ro que to-do el gé-ne-ro hu-ma-no. "Ber-to-lo" "Ber-to-  
lo", a tí te lo di-go so-lo, chi-qui-lla, vo-lan-  
do el "Ber-to-lo" voy bus-can-do.



## Cadalso de Gata

**Andante con moto**

302  
(240)

Tan - to bai - lar a la puer - ta del cu - ra, tan - to bai -  
 Tan - to bai - lar a la puer - ta de un hor - no, tan - to bai -  
 lar que me dió ca - len - tu - ra. Tan - ta - ran - tan, que las u - vas son  
 lar que me die - ron un bo - llo.  
 ver - des. Tan - ta - ran - tan que e - llas ma - du - ra - rán.

## Ahigal

**Andante con moto**

303  
(241)

El di - a que te juis - te, o te lle - va -  
 ron, a - quel di - a mis o - jos no se en - jua - ga - ron. Se - rra -  
 na, la Virgen del Puer - to te lla - ma, di - le que no voy, que se va -  
 ya la por - tu - gue - si - lla del al - ma.

## Andante con moto

## Robledillo de Gata

304  
(242)

Al se-gar p'a-llí a - rri - ba me cor-té un de - do. Al se-gar p'allí a -

rri - ba me cor-té un de - do, y u - na za - ja - rro - ni - ta me a - tó un pa -

ñue - lo. ¡Ay! don An - to - nio don Juan y don Die - go. ¡Ay! don An -

to - nio, don Juan, que me mue - ro!

## Andante con moto

## Guijo de Granadilla

305  
(243)

Las pa - lo - mas por los pra - dos van di -

jen - do nie - ve, nie - ve, y yo di - go, cla - ro,

cla - ro, di - me ni - ña si me quie - res. Es - ta es la

zán - ga - na, mán - ga - na, ma - dre, es - ta es la zán - ga - na, mán - ga - na

es.

## Ahigal

## Andante con moto

306  
(244)

De - ba - jo de e - se por - tal, aun - que lo ves mal te -  
cha - do, es - tá la sal del lu - gal,  
mi - ra bien si no has mi - ra - do ¡Ay! Pa - chí, Pa - chí, ¡Ay! Pachí, Pa -  
chón, ¡Ay! ma - ri - ne - ri - to de mi co - ra - zón.

## Pinofranqueado - Hurdes

## Andantino

307  
(245)

A - mo - res te - ní - a yo que tra - ta - ran de ol - vi  
dar - me, y yo le he co - mi - do el pan an - tes que vi - nie - ra el  
ham - bre ¡Ay! de las tres, pe - re - jil y con - cor - dia ¡Ay! de las  
tres Jua - na y la Tri - ni - dad ¡Ay! de la I - nés.

**Andante con moto****Santa Cruz de Paniagua**308  
(235)

Pa - ti - tas co - lo - ra - das tie - ne la per - diz, pa - ti - tas

co - lo - ra - das, pi - qui - toy na - riz. Pin - pin, ven a - cá, ven a - cá Pin -

pin, Pin - pin, ven a - cá, de - ja la per - diz.

**Andante con moto****Granadilla**309  
(236)

Bar - to - li - to, ba - rre, ba - rre, ma - dre,

no quie - ro ba - rrer ten - go los cal - zo - nes ro -

tos y el cu - li - llo se me vé, Bar - to - lo, Bar - to -

lo, á tí te lo di - go to - do chi - qui - llo, vo - lan -

do, el Bar - to - lo voy bus - can - do.

## Guijo de Granadilla

**Andante mosso**

310  
(246)

Si quie - res que yo fe quie - ra te has de  
la - var con ro-me - ro; que se te qui-te el re - sa - bio de los  
a - mo - res pri-me - ros. Cán - di - da, Cán - di - da, Cán - di - da  
flor, por u - na Cán - di - da me muero yo. Me muero yo, me he de mo -  
rir, por u - na Cán - di - da que ten-go a - quí.

## Mohedas

**Andantino**

311  
(247)

To-do a-quél que se va y vuel - ve no de - be nin - gún de - li -  
to, las nu - bes tam-bién se van y vuel - ven al mis - mo si -  
tio. Có - mo se me - ne - a, co-mo se ha de me-ne - ar, e - ra u - na guin -  
di - lla, que la ví co - lo - re - ar.

# SECCIÓN II

## MÚSICA INSTRUMENTAL

### A. TOCATAS VARIAS

#### 1. ALBORADAS

Gaita (de tres orificios)

Villa del Campo

**Allegretto**

312

Tamboril<sup>1</sup>

The musical score consists of four systems. Each system has two staves: the top staff is for the Gaita (three-hole flute) and the bottom staff is for the Tamboril. The Gaita part is written in 2/4 time and includes triplets and sixteenth notes. The Tamboril part is also in 2/4 time and features a steady eighth-note rhythm. The Tamboril part includes a 'Tamboril' label and a 'Tamboril' symbol.

1. La ejecución de la combinación rítmica del tamboril "a" = aro, "p" = parche se verifica tomando la porrilla por su centro e imprimiéndole un movimiento como de trémolo. Un extremo de dicha porrilla batirá el aro del tamboril, y el otro el parche. (a), (p).

## Montehermoso

313 G. **Allegreto**

Tamboril  $\frac{2}{4}$

The musical score is written for a single instrument, likely a guitar, with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegreto'. The piece is titled 'Montehermoso' and is numbered '313 G.'. The score consists of five systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with various ornaments (trills, grace notes) and triplets. The bass staff contains a rhythmic accompaniment for the 'Tamboril' instrument, consisting of eighth and sixteenth notes. The piece ends with a double bar line.

## Cadalso de Gata

314 G. **Andantino**

Tamboril  $\frac{3}{4}$

The musical score is written for guitar (G.) and tamboril. The tempo is marked 'Andantino'. The time signature is 3/4. The guitar part is in G major and features several triplet figures and slurs. The tamboril part is in 3/4 time and consists of a steady eighth-note pattern with accents on the first and third beats of each measure. The score is divided into four systems, each with a guitar staff and a tamboril staff. The first system starts with a guitar staff and a tamboril staff. The second system continues the guitar and tamboril parts. The third system continues the guitar and tamboril parts. The fourth system concludes the piece with a final double bar line.



## Guijo de Coria

**Allegretto**

315 G.

Tamboril  $\frac{2}{4}$

The musical score is written for a melody and a tamboril accompaniment. The melody is in treble clef, and the tamboril is in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a' (accanto). The piece ends with a double bar line.

**Allegretto** **Villa del Campo**

316 G.

Tamboril  $\frac{2}{4}$

The musical score is written for a piano and a tamboril. The piano part is in G major, 2/4 time, and is marked 'Allegretto'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and grace notes. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The tamboril part is written on a single staff in 2/4 time, providing a steady accompaniment of eighth notes with accents. The score concludes with a double bar line.

## Guijo de Coria

## 317 G. Allegretto

317 G. **Allegretto**

Tamboril  $\frac{2}{4}$

The musical score is written for a melody and a Tamboril accompaniment. The melody is in treble clef, 2/4 time, and the Tamboril is in 2/4 time. The score consists of six systems of music. The melody line features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with 'a' or 'p' (piano). The Tamboril line consists of eighth notes with accents. The score ends with a double bar line.

## 2. PROCESIONALES

Guijo de Coria

318 G. **Allegretto**

Tamboril  $\frac{2}{4}$

The musical score is written for guitar (G.) and tamboril. The guitar part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The tamboril part is in 2/4 time. The score consists of 318 measures. The guitar part features a melody with various ornaments (trills, grace notes) and triplets. The tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed in groups. The key signature has one flat (B-flat).

## Cadalso de Gata

## Andantino

**319 G.**

319 G. **Andantino**

Tamboril

## Cadalso de Gata

## Allegretto Moderato

320 G.

320 G.

Tamboril

3/4

1. 2. 3. 4

5

## Villa del Campo

**Andante mosso**

321 G.

Tamboril

**Allegro vivo**

### 3. DE BODAS

Para ir a buscar a padrinos y novios e ir a la iglesia.

Guijo de Coria

**Allegro mosso**

322 G.

Tamboril

The musical score is written for a Tamboril (snare drum) and a melody. The melody is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is 'Allegro mosso'. The piece is in 3/8 time and consists of 322 measures. The melody includes triplets and slurs. The drum part is written on a single staff with a 3/8 time signature, featuring a steady eighth-note pattern with accents.



“La María”

Villa del Campo

**Presto**

323 G.

Tamboril

The musical score is written for guitar (323 G.) and tamboril. The tempo is marked 'Presto'. The piece is titled 'La María' and is from the collection 'Villa del Campo'. The score is in B-flat major (one flat) and 3/8 time. It consists of five systems of staves. The guitar part features various melodic lines with trills, triplets, and slurs. The tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score ends with a double bar line.

## 4. DE TOROS

Villa del Campo

Andantino

324 G.

Tamboril

The musical score is written for guitar (324 G.) and tamboril. It is in 2/4 time and marked Andantino. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets. The tamboril part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence.

## B. TOCATAS DE BAILE

### 1. SONES (NO BRINCADOS)

Guijo de Coria

**All<sup>o</sup> vivo**

325 G.

Tamboril

a p a p a p

a p

## Guijo de Coria

Allo vivo

326 G.

## Guijo de Coria

All<sup>o</sup> vivo

327 G.

Tamboril

3/8

a p a p a p

## Guijo de Galisteo

All<sup>o</sup> vivo

328 G.

328 G. 

Tamboril

a

p

## Guijo de Galisteo

329 G. **All<sup>o</sup> vivo**

Tamboril  $\frac{3}{8}$

The musical score is written for a vocal line and a tamboril accompaniment. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivo'. The score consists of 329 measures. The vocal line is written on a single staff and includes various ornaments (wavy lines) and triplets (indicated by a '3' and a bracket). The tamboril accompaniment is written on a single staff and features a steady rhythmic pattern with accents (indicated by a '>' symbol) and triplets. The piece concludes with a final cadence.

## Villa del Campo

All<sup>o</sup> vivo

330 G.

Tamboril

The musical score for "Villa del Campo" is written for a Tamboril (snare drum) and features a melody in G major with a 3/8 time signature. The melody is written on a treble clef staff, and the drum part is written on a bass clef staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three (trios). The drum part consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. The score is divided into five systems, each with a melody line and a drum line. The first system has a tempo marking of 330 G. and a time signature of 3/8. The second system has a tempo marking of 330 G. and a time signature of 3/8. The third system has a tempo marking of 330 G. and a time signature of 3/8. The fourth system has a tempo marking of 330 G. and a time signature of 3/8. The fifth system has a tempo marking of 330 G. and a time signature of 3/8. The score ends with a double bar line.



Villa del Campo

**All<sup>o</sup> vivo**

331 G.

Tamboril

The musical score is written for a piece titled "Villa del Campo" in the "All<sup>o</sup> vivo" tempo. It is in the key of G major (one sharp) and 3/8 time. The score is numbered 331 G. and includes a section for a Tamboril. The melody is written on a single staff, and the Tamboril accompaniment is written on a separate staff below it. The melody consists of five lines of music, each with a corresponding Tamboril line below it. The melody includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with dynamics like "a" (accanto) and "p" (piano). The Tamboril accompaniment is a steady 3/8 rhythm with occasional accents and triplets. The score ends with a double bar line.

## Allo vivo

## Villa del Campo

332 G.

The musical score is for a piece titled "Villa del Campo" by Villa del Campo. It is in the key of G major (one sharp) and 3/8 time. The tempo is marked "Allo vivo". The score is numbered 332 G. It consists of a melody and a tamboril accompaniment. The melody is written in a single system of six staves. The tamboril part is written in a single system of six staves. The melody includes various ornaments and fingerings, such as 5, 3, and 3. The tamboril part includes dynamic markings like "a" (accent) and "p" (piano).

## Villa del Campo

333 G. **All<sup>o</sup> vivo**

Tamboril  $\frac{3}{8}$

a p a p a p a p

p a p

a

p a

p

All<sup>o</sup> vivo

## Montehermoso

334 G.

The musical score is written for a treble staff and a bass staff labeled "Tamboril". The time signature is 3/8. The tempo is marked "All<sup>o</sup> vivo". The key signature has one flat (B-flat). The score contains numerous triplets (indicated by a '3' over the notes) and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bass staff.

## 2. JOTAS

Cadalso de Gata

335 G. **All<sup>o</sup> vivo**

Tamboril  $\frac{3}{8}$

The musical score is written for a melody and a tamboril accompaniment. The melody is in G major (one flat) and 3/8 time. The tamboril part is a continuous rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like 'a' and 'p'.

1

2

a

1

2

p

**All<sup>o</sup> vivo****Cadalso de Gata**

336 G.

The musical score is written for a melody and a tamboril accompaniment in 3/8 time. The melody is in G major (one sharp) and the key signature is indicated by a single sharp (F#) on the treble clef. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivo'. The score consists of five systems, each with a melody line and a tamboril line. The tamboril line is marked 'Tamboril' and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The melody line includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a' (accanto). The score ends with a double bar line and repeat signs.

Tamboril

1

2

a

3

p

## Palomero

**All<sup>o</sup> vivo**

337 G.

Tamboril

The musical score is for a piece titled "Palomero" in 3/8 time. It features two staves: a guitar (G.) staff in treble clef and a tamboril staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "All<sup>o</sup> vivo". The score consists of 10 staves of music. The guitar part includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like "a" (accanto) and "p" (piano). The tamboril part is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The piece concludes with a final cadence on the guitar staff.

## Palomero

338 G. **All<sup>o</sup> vivo**

The musical score for 'Palomero' is written in 3/8 time and marked 'All<sup>o</sup> vivo'. It is for guitar (G.) and tamboril. The score is organized into five systems, each with a guitar staff and a tamboril staff. The guitar part includes various melodic lines with trills, slurs, and triplets. The tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often accented.



The musical score consists of five systems, each with a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes, including dynamic markings 'a' and 'p'. The second system includes accents (^^) and triplets (3) in the treble staff. The third system features a triplet (3) in the treble staff. The fourth system includes triplets (3) in the treble staff. The fifth system includes a triplet (3) in the treble staff and a dynamic marking 'p' in the bass staff. The score concludes with a double bar line.

## Santa Cruz de Paniagua

Allo vivo

339 G.

The musical score is written for a vocal line and a Tamboril accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Allo vivo'.

The score consists of six systems, each with a vocal line and a Tamboril line. The vocal line is written in treble clef, and the Tamboril line is written in a simplified notation on a single staff.

Key features of the score include:

- First System:** The vocal line begins with a whole rest, followed by a repeat sign and a melodic phrase with triplets. The Tamboril line starts with an accented eighth note.
- Second System:** The vocal line features a long melodic phrase with a slur and a repeat sign. The Tamboril line continues with a steady eighth-note pattern.
- Third System:** The vocal line has a melodic phrase with a slur and a repeat sign, followed by a triplet. The Tamboril line includes a repeat sign and ends with a dynamic marking 'a p'.
- Fourth System:** The vocal line features a melodic phrase with a slur and a repeat sign, followed by a triplet. The Tamboril line includes a dynamic marking 'a p'.
- Fifth System:** The vocal line has a melodic phrase with a slur and a repeat sign, followed by a triplet. The Tamboril line continues with a steady eighth-note pattern.
- Sixth System:** The vocal line features a melodic phrase with a slur and a repeat sign, followed by a triplet. The Tamboril line includes a dynamic marking 'a p'.

## Santa Cruz de Paniagua

**All<sup>o</sup> vivo**

340 G.

Tamboril

The musical score is written for a piano and a tamboril. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivo' and the key signature is G major. The time signature is 3/8. The score consists of eight systems of staves. The piano part is on the top staff of each system, and the tamboril part is on the bottom staff. The piano part features various melodic lines with slurs, ties, and trills. The tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often with triplets and accents. Dynamics include 'a p' (piano) and 'p' (piano). The score ends with a double bar line and repeat signs.

## Santa Cruz de Paniagua

Allo vivo

341 G.

The musical score is written for a vocal line and a Tamboril accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allo vivo'. The score consists of 14 staves. The vocal line is on the top staff, and the Tamboril accompaniment is on the bottom staff. The Tamboril part features a complex, rhythmic pattern with many triplets and slurs. The vocal line is simpler, with some triplets and slurs. The score ends with a double bar line and repeat signs.

341 G.

Tamboril

(a) (p) (a) (p)

(a)

## Villanueva de la Sierra

**All<sup>o</sup> vivo**

342 G.

Tamboril

(a)

(p)

## El Torno

## Allò vivo

**343 G.**

343 G. *Allo vivo*

Tamboril

The musical score is written for a Tamboril in 3/8 time, marked 'Allo vivo'. It consists of a single melodic line and a rhythmic accompaniment. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is written on a bass clef staff. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like '(a)' and '(p)'. The tempo is indicated by the 'Allo vivo' marking.

## El Torno

**All<sup>o</sup> vivo**

344 G.

Tamboril

The musical score for 'El Torno' is presented in two staves. The top staff is for the guitar (G.) and the bottom staff is for the tamboril. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivo'. The time signature is 3/8. The key signature has one flat. The score consists of 16 measures. The guitar part features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The tamboril part is more rhythmic, with many eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings: '(a)' and '(p)' appear in measures 10, 11, 12, 13, and 14. Articulation marks like '>' and 'w' are used throughout the score.

## Valdeobispo

All<sup>o</sup> vivo

345 G.

Tamboril

The musical score for 'Valdeobispo' is written for a Tamboril instrument. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/8. The score consists of 10 staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is in 3/8 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are also dynamic markings like (p) and (a). The piece ends with a double bar line.



## Valdeobispo

**All<sup>o</sup> vivo**

346 G.

Tamboril

The musical score is written for guitar (G.) and tamboril in 3/8 time. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivo'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six systems. Each system contains a guitar staff and a tamboril staff. The guitar part features melodic lines with slurs and ties, while the tamboril part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece includes first and second endings, marked with '1' and '2' respectively. The final measure of the guitar part is marked with a piano '(p)' dynamic.

**All  $\text{♩}$  vivo** **Valdeobispo**

347 G.

Tamboril

The musical score is written for a vocal line and a tamboril line. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "All  $\text{♩}$  vivo". The piece is titled "Valdeobispo". The score consists of five systems. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line starting on a whole note and a tamboril line with eighth notes. The second system continues the melody. The third system includes first and second endings, with a repeat sign and a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2". The fourth system continues the melody. The fifth system also includes first and second endings, with a repeat sign and a first ending bracket labeled "1" and a second ending bracket labeled "2". The score ends with a final cadence. Dynamics include accents (>) and a piano marking (p).

## El Cabrero

348 G. **Andantino**

Tamboril  $\frac{10}{16}$

The musical score is written for a vocal line and a tamboril accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the time signature is  $\frac{10}{16}$ . The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system begins with a vocal rest for two measures. The tamboril part starts with a steady eighth-note pattern. The vocal line enters in the third measure. The second system continues the melodic development. The third system introduces a dynamic marking '(a) (p)' above the vocal line. The fourth system features a more complex vocal phrase with a dynamic marking '(a) (p)' above it. The fifth system concludes the piece with a final vocal phrase and a double bar line, with a dynamic marking '(p)' above the tamboril line.

## Garganta la Olla

All<sup>o</sup> vivo

349 G.

Tamboril

The musical score for Tamboril is written in 3/8 time and one flat key signature. It consists of 10 staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves show a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with 'All o vivo'. The score is marked with '349 G.' and 'Tamboril'.



## PARTE LITERARIA



# CANCIONES

## SECCIÓN I

### CICLO DE NAVIDAD

#### 1. AGUINALDOS Y RONDAS DE NOCHEBUENA

##### 1

“EL CHORIZO”<sup>1</sup>

Esta noche es *noche güena* | y mañana Navidad,  
echa vino *tavernera* | que me voy a emborrachar.<sup>2</sup>

Ya llegamos a la plaza, | donde llega todo el mundo  
a ver las buenas muchachas, | las de los cabellos rubios.

- 5 Gracias a Dios que llegamos | al rincón de la hermosura,  
donde se ha eclipsado el sol, | las estrellas y la luna.

Esta calle estrecha y larga | dicen que no hay hermosura,  
y hay un morenito claro | que todo lo disimula.

- 10 En el medio de la plaza | hay una piedra redonda,  
donde puso Dios el pie | para subir a la gloria.

[Descargaría. Melodía 1].

(2.ª versión)

Yo no puede cantar más, | se cerraron los papeles,  
ya me podeis perdonar | hombres, niños y mujeres.

(¡Ole! *resalada*, ¡Ole!)<sup>3</sup>

- 5 Al amanecer la aurora | y el venir el claro día,  
vi venir a una pastora | y era la Virgen María.

Vi venir a una pastora | toda cubierta de pieles,  
para descansar se sienta | entre los verdes laureles.

[Descargaría. Melodía 2].

1. Canto con qué van las autoridades y los mozos a buscar al señor cura para ir a la Misa del gallo.

2. Se repiten siempre los dos últimos versos.

3. Después del verso de estribillo repite siempre el último de la copla.



(3.ª versión)

Señor cura, salga, salga | que le estamos esperando  
los mocitos de este pueblo | para irle acompañando.<sup>4</sup>

En el medio de la plaza | hay una rosa florida,  
que la pisa el señor cura | cuando va la plaza arriba.

- 5 ¡Qué bonito, qué bonito | es el ramo de romero!,  
más lo es el señor cura | cuando reza el evangelio.

¡Qué bonito, qué bonito | es el ramo de albahaca!,  
más lo es el señor cura | cuando la Hostia levanta.

[Robledillo de Gata. Melodía 3].

(4.ª versión)

Santísimo Sacramento | licencia vengo a *pedir*  
para cantar a las mozas | que venimos aquí.

Tres puertas tiene la iglesia, | entremos por la mayor,  
hagamos la reverencia | al Santísimo Señor.

- 5 Tres puertas tienen la iglesia, | entremos por la mediana,  
hagamos la reverencia | a la Reina soberana.

Tres puertas tiene la iglesia, | entremos por la chiquita,  
hagamos la reverencia | a las ánimas benditas.

- 10 El cura de este lugar | cuando va la iglesia arriba,  
cada pasito que da | deja una rosa florida.

Por *cima* de su corona, | de su corona sagrada,  
revolea una paloma | y es la Virgen soberana.

La despedida le doy | a Jesús sacramentado,  
a los santos de la iglesia | y a la Virgen del rosario.

Coplas dedicadas a las mozas:

Aquí me pongo a cantar | porque me toca el primero,  
hermosa clavelina | cogida en el mes de Enero.

Del cielo bajan pintores, | Madama, para pintarte,  
y de bonita que eres | no han podido dibujarte.

- 5 Eres alta y delgadita, | como junco de laguna,  
bien te puedes alabar | que como tu no hay ninguna.

Eres chiquita y bonita, | así como eres te quiero,  
campanita dibujada, | por manos de algún platero.

4. Se repiten siempre los dos últimos versos.

5. ídem 4

10 La despedida de doy | con anillo, cruz y palma,  
estas son las despedidas | de los amantes de alma.

La despedida te doy, | la que dan los labradores  
con la mancera en la mano, | adiós, ramito de flores.

[Descargamaría. Melodía 4].

(5.ª versión)

Tengan *ustés güenas* noches<sup>6</sup> | con alegría y contento,  
que venimos a cantar | de Jesús el nacimiento.

*(Ya suben y bajan | los "pecis" al río,  
ya suben y bajan | a ver al Nacido).*<sup>7</sup>

[Coria. Melodía 5].

6. Se repite cada uno de los versos de la copla.

7. Se trata de un villancico pero se canta aquí al finalizar el llamado "Chorizo".

## 2. VILLANCICOS

## 2

## AVISO DEL ÁNGEL A JOSÉ

En el nombre de Jesús | y de la Virgen María,  
voy a cantar estos gozos | en contento y alegría.

Ángeles del cielo | *dálme* vuestra voz,  
para que yo pueda | alabar a Dios.

- 5 Estando un día barriendo | la excelentísima Reina  
en el preñado repara | José, de su amada prenda.

Entre sí decía, | entre sí decía:  
María preñada, | mi honra perdida.

- 10 Dudo si será verdad | el preñado de María,  
dejarla será mejor | pero, no, que es mengua mía.

San José decía, | San José decía:  
no puedo dejarte, | amada María.

El preñado de María | un ángel se lo anunció,  
de su vientre ha de nacer | en Belén el Niño Dios.

San José decía, | San José decía:  
cesen ya mis dudas, | amada María.

[Guijo de Granadilla. Melodía 8].

## 3

## CAMINO DE BELÉN

Caminando va la Virgen | por una áspera montaña,  
toda cubierta de nubes, | rompiendo nubes y escarcha.

Por ásperos montes | camina María  
con su amado esposo, | un ángel les guía.<sup>8</sup>

- 5 San José, que no sabía | el misterio soberano,  
éste, trató de ausentarse | al verse tan afrentado.

Pero se conforma | con su amarga suerte,  
y sigue la marcha | de los diligentes.

- 10 Ya se aproxima la noche | y no saben los caminos,  
y las nieves no les deja | caminar con tanto frío.

8. Se repiten siempre los dos últimos versos de la coplilla.

Bendicen los frutos | los castos esposos,  
sufren mil trabajos | y siguen gustosos.

Ya se van aproximando, | pronto entrarán en Belén  
adonde está decretado | que ha de nacer nuestro Bien.

15 Ya ven las almenas | del pueblo escogido,  
que para su cuna | un Dios ha elegido.

Ya que entraron en Belén | los dos castos peregrinos,  
fueron a pedir posada | a sus parientes y amigos.

20 Pueblo tan ingrato, | tirano cruel,  
que cierra las puertas | al Dios de Israel.

Nació el Mesías verdadero | y el campo se iluminó,  
ha nacido el rey del cielo | para nuestra redención.

Decían los pastores: | venid a adorar,  
al Hijo del Verbo | que está en el portal.

25 Jesús, María y José, | sed mi amparo, norte y guía,  
para gozar en los cielos | vuestra amble compañía.

Noche de alegría, | vamos a bailar,  
que nació el Mesías | en carne mortal.

[Descargamaría. Melodía 7].

## 2.ª versión

Para Belén caminan, | quisiera saber,  
un hombre de noche | con una mujer.  
Si la lleva hurtada | he de imaginar,  
antes de las doce | a Belén llegar.  
5 Iban caminando | y luego encontraron  
a unos pasajeros | y les preguntaron,  
si para Belén | hay mucho que andar  
antes de las doce | a Belén llegar.

[Descargamaría. Melodía 13].

## 3.ª versión<sup>10</sup>

De Nazaret salieron | dos peregrinos  
y los guía una estrella | del sol divino.

*("Joser" amado  
por donde Dios nos guie,  
vamos guiados).*

[Arroyo de la Luz. Melodía 12].

9. Sólo hay este texto.

10. Sólo hay este texto.

## 4

## ADORACIÓN AL NIÑO

Los pastores de la sierra | y las gitanas de Egipto  
han venido de sus tierras | a ver al Niño chiquito.<sup>11</sup>

[Cilleros. Melodía 6].

## 5

Niño chiquito y bonito | te venimos a *osequiar*,  
pidiendo no desampares | a los que van a cantar.

¡Oh! brillante Niño | lleno de *humildá*,  
nació sol divino | con tal *propiedá*.<sup>12</sup>

[Piornal. Melodía 11].

## 6

Yo soy la gitanita | que vengo de Belén  
si quereis escucharme | yo os diré que hay en él.

Pasé por Belén | y oí un tamboril  
saltando y brincando | por verlo corrí.<sup>13</sup>

[Coria. Melodía 14].

## 7

## EL NIÑO PERDIDO

Madre a la puerta hay un niño | más hermosos que el sol bello,  
y dice que tiene frío | porque el pobre viene en cueros.

Anda, dile que entre | se calentará,  
porque en este mundo | ya no hay caridad.

- 5 Entra el Niño y se calienta, | y después de calentado  
le pregunta la patrona: | — ¿De qué patria o qué reinado?

El Niño responde: | — Yo soy de Belén,  
mi padre y mi madre, | mi abuela también.

- Hácele la cama al niño, | con alegría y primor.  
10 — Patrona, no quiero cama, | que mi cama es un rincón.

Mi cama es el suelo | desde que nací,  
hasta que me muera | ha de ser así.

11. No hay más texto. Se repiten los dos últimos versos.

12. Se repiten los dos últimos versos de la coplilla.

13. ídem. 12.

Por la mañana temprano | el Niño se levantó,  
y le dice a la patrona | que se quedara con Dios.

- 15 Yo me voy al templo, | que aquella es mi casa,  
al Rey de los cielos | a darle las gracias.

De cuyo Niño chiquito, | todo vestido de azul,  
soy de mi madre María | y de mi padre Jesús.

- 20 Que suben y bajan | los peces al río,  
que suben y bajan | a ver al nacido.

De cuyo niño chiquito | todo vestido de verde  
soy de mi madre María | y he nacido en un pesebre.

Que suben y bajan | los peces al río,  
que suben y bajan | a ver al nacido.

- 25 De cuyo niño chiquito | todo vestido de blanco  
soy de mi madre María | y del Espíritu Santo.

Que suben y bajan, | que los vasos llenos,  
hasta que digamos: | Bueno está lo bueno.

[Villa del Campo. Melodía 10].

## 8

### EL REY HERODES

Caminando va la Virgen | huyendo del rey Herodes,  
y en camino pasaron | muchos fríos y calores.

Y al Niño lo llevan | con mucho cuidado  
porque el rey Herodes | quiere degollarlo.

- 5 Iban su camino *alante*, | y a un labrador que allí vieron  
la Virgen le preguntó: | ¿Labrador, que estás haciendo?

El labrador dice: | — Señora, sembrando  
estas pocas piedras | *pa* de aquí a otro año.

- 10 Fue tanta la multitud | que el Señor le dió de piedras  
que parecían peñascos | de una grandísima sierra.

Este fue el castigo | que el Señor le dió,  
por ser mal hablado | aquel labrador.

Siguen su camino *alante*, | y a otro labrador que vieron,  
la Virgen le preguntó: | — ¿Labrador, que estás haciendo?

- 15 El labrador dice: | — Señora sembrando,  
Este poco *e* trigo | *pa* de aquí a otro año.

Vente mañana a segar | y no tengas detención,  
que esta fineza te hace | el divino Redentor.

- 20 Si acaso vinieran | por nos preguntando,  
diles que nos viste | estando sembrando.
- Estando segando el trigo | vió venir gente a caballo,  
por una mujer y un niño | y un viejo iban preguntando.
- El labrador dice: | — Cierto es que los vi,  
estando sembrando | pasaron por aquí.
- 25 ¡Qué señas tenía esa gente? | mira, no nos engañes, no,  
— la mujer es una rosa | y el Niño parece el sol.
- El me parecía | un poco más viejo,  
le llevaba a ella | quince años, lo menos.
- 30 En este mundo, señores, | no se ha visto ni se ve  
segar en tan poco tiempo | otro trigo como aquel.
- La paja era larga, | la espiga muy gorda,  
así paga Dios | a las buenas obras.

[Descargaría. Melodía 9].

3. ROMANCES<sup>14</sup>

## A.— AMATORIOS

## 9

## GERINELDO

- Gerinelo, Gerinelo, | Gerineldito pulido,  
 ¡Quién te cogiera esta noche | tres horas a mi albedrío!<sup>15</sup>  
 — Como soy vuestro criado, | señora, burlais conmigo.  
 — No me burlo, Gerineldo, | que de veras te lo digo,  
 5 a las diez se acuesta el rey | a la once está dormido,  
 a las doce, Gerineldo, | has de rondar mi castillo  
 con zapatitos de seda, | para que no seas sentido.  
 Dan las diez y dan las once, | Gerineldo no ha venido.  
 Dan las once, dan las doce, | Gerineldo ya ha venido.  
 10 Por cada escalón que sube | la princesa da un suspiro.  
 — ¿Quién es ese escandaloso | que a mi aposento ha venido?  
 — Gerineldo soy, señora, | que vengo a lo prometido.  
 Lo ha cogido de la mano, | para dentro lo ha metido,  
 dándose besos y abrazos | los dos se quedan dormidos.  
 15 El rey, que lo estaba oyendo, | a su aposento ha ido.  
 Los ha cogido durmiendo | como mujer y marido.  
 — ¿Cómo mato a Gerineldo, | si lo cogí desde niño?  
 ¿Cómo mato a la princesa, | si queda el reino perdido?  
 Meteré la espada en medio | que me sirva de testigo,  
 20 que no me puedan negar | lo que mis ojos han visto.  
 Con el filo de la espada | la princesa da un suspiro,  
 — Levántate, Gerineldo, | que los dos somos cogidos,  
 que la espada de mi padre | ha de servir de testigo,  
 que no le puedan negar | lo que sus ojos han visto.  
 25 Se levantó Gerineldo | muy blando y descolorido.  
 Se ha ido al jardín frondoso | a coger flores y lirios.  
 El rey, que estaba en sospecha, | al encuentro le ha salido.  
 — ¿De *onde* vienes, Gerineldo, | tan blando y descolorido?  
 Vengo del jardín frondoso | de coger flores y lirios.  
 30 — Mientes, mientes, mentiroso, | que tú con mi hija has dormido,  
 y a la rosa más fragante | al coger tu te has cogido.  
 Se ha incado de rodillas, | y al rey perdón ha pedido,  
 — Levántate, Gerineldo | que lo tienes concedido,  
 para mañana a la noche | sereis mujer y marido.

14. Los textos de los romances aquí editados siguen el orden establecido en *Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el Folklore español*. Instituto Español de Musicología. C.S.I.C. Barcelona, 1945.

15. Se repiten siempre los dos últimos versos.



- 35 Tengo hecho juramento | a la Virgen de la Estrella  
de no casarme con dama | que haya dormido con ella.

[Casar de Cáceres. Melodía 29].

B idem anterior. [Arroyo de la Luz. Melodía 41].

## 10

### LA BODA ESTORBADA<sup>16</sup>

- Se ha declarado un guerra | desde España a Portugal,  
y se llevan a Don Waldo | de Capitán General.  
La reina que lo supo | no paraba de llorar.  
— ¿Por qué lloras, reina mía? | — ¿Por quién tengo de llorar?  
5 que se llevan a don Waldo | de Capitán General.  
— Si en siete años no vengo | reina, te puedes casar.  
Han cumplido siete años, | camino de ocho van.  
Le dice el rey a su hijita: | — Hija, te puedes casar.  
— ¿Cómo me he de casar, padre, | cómo me voy a casar,  
10 si he recibido una carta | hace pocos días ya?  
al lado del sello trae | que lo salgan a buscar.  
Licencia le pido, padre, | si usted me la quiere dar,  
— La de Dios alcances, hija, | que la mía tienes ya,  
y a un primo hermano que tienes | de paje lo llevarás.  
15 Montados en su caballo | empiezan a caminar,  
y en medio del camino | una fuente clara está.  
— Paremos aquí, mi primo, | paremos a descansar,  
a tomar un bocadillo | con grande necesidad.  
Estando allí parados | oyeron de relinchar  
20 a unos potros que salían | al prado a pasear.  
— ¿De quién son esos caballos | que salen a pasear?  
— de don Waldo y la romera | que hoy se van a casar.

[Arroyo de la Luz. Melodía 37].

B Se declararon las guerras | de España con Portugal, || nombraron al conde Flores | de capitán general. [Palomero. Melodía 32].

C Lloraba la *pelegrina*, | tiene por donde llorar, || se llevan al Conde Flores | a la guerra pelear. [Arroyo de la Luz. Melodía 47].

## 11

### EL CONDE OLINOS

Mañanita, mañanita, | mañanita de San Juan,

16. Romance conocido también como *El Conde Sol*. El nombre del Conde Sol cambia según los lugares y se transforma en Conde de Miraflores, Conde de Lara, Conde de Bruz, Conde don Alberto, don Bernardo, etc. o como aquí Conde Flores y Don Waldo.

*(La del gavilán y el galán,  
la del gavilán).*

- llevé mi caballo al agua | a las orillas del mar.  
 5 — Bebe caballo rocío, | bebe, caballo ronzal,  
 no bebas, caballo mío, | que viene revuelto el mar.  
 Mucha cebada te he echado, | pero más te pienso echar  
 si me llevas esta noche | donde mi infanta está.  
 El rey que le estaba oyendo | desde su balcón real:  
 10 — Asómate, hija infanta, | si te quieres asomar,  
 y verás la serenita, | la serenita del mar.  
 — Esa no es la serenita | ni la sirena del mar,  
 que esos son los mis amores | que me vienen a buscar.  
 — Si esos son los tus amores | la muerte te pienso dar.  
 15 — Si mis amores murieran | yo viva no he de quedar.  
 Al otro día siguiente | por ambos hacen señal.  
 Ella, como hija del rey, | la entierran junto al altar,  
 y él, como hijo de un conde, | un poquito más atrás.  
 De ella ha nacido un naranjo | y de él un verde limonar.  
 20 las ramas, que se alcanzaban, | besos y abrazos se dan,  
 y las que no se alcanzaban | se hartaban de llorar.  
 El rey, de que lo ha sabido, | las ha mandado cortar.  
 De ella salió una paloma | y de él un pichón real,  
 y se iban a beber | a la orillita del mar.  
 25 El rey, de que lo ha sabido, | los ha mandado matar,  
 y aquí se ha acabado el corro | de la Infanta y el Galán.

[Arroyo de la Luz. Melodía 27].

B Mañanita, mañanita, | mañanita de San Juan || *(y a la del gavilán y el galán, | y a la del gavilán)*<sup>17</sup>. [Casar de Cáceres. Melodía 26].

## 12

### EL PASTOR DESGRACIADO, DE AMORES CORRESPONDIDO

- En el puente de Alcolea | hay una niña lavando,  
 ella lo lava y lo tuerce | y lo tiende en el naranjo.  
 Ha bajado un pastorcito | a darle agua a su ganado,  
 mientras su ganado bebe | de amores están hablando.  
 5 El padre de aquella niña | todo lo estaba escuchando:  
 — Esta niña no es *pa* ti, | que se cría con regalo.  
 — Tengo dos yuntas de vacas | que valle allí están arando.  
 Tengo un atajo de ovejas, | niña, para tu regalo.  
 Al otro día redoblan | las campanas de Olivares,  
 10 poque dicen que se ha muerto | la condesa de Altas mares.  
 — No se ha muerto, no se ha muerto, | que la ha matado su padre  
 por un falso testimonio | que le levantó su amante.

17. Sigue igual que la anterior. Ambas se utilizaban como corro de niños.

Y su amante le decía: | — Niña, no tengas cuidado,  
que yo me caso contigo | cuando venga e ser soldado.

[Arroyo de la Luz. Melodía 30].

B.— NOVELESCOS

13

LA INFANTA SEDUCIDA

- Paseaba Griseldilla | por su altos corredores,<sup>18</sup>  
con zapatitos de seda | y vestidos arrastrones.  
El conde de Montalbán | la tira flechas de amores:  
— Quien te cogiere, Griselda, | debajo de mis sayones,  
5 — Mire que soy pequeñita | y se dirá por las cortes.  
Al otro día, de mañana, | por las cortes se decía:  
— Yo dormí con una niña | en la flor de la maravilla.  
Y sus padres que lo oyeron: | Si será mi Griseldilla.  
Si mi Griseldilla fuera | al punto la quemaría;  
10 si Griseldilla no fuera | la haría reina en Castilla.  
La maldición que la echó | no se la echa Dios a nadie:  
— Que la metan en un pozo | y se le pudran las carnes.  
Al otro día de mañana | fueron tres primos a verla,  
todos tres primos decía: | — Que la quemen, que la abrasen,  
15 todos tres primos carnales: | Que la quemen, que la abrasen,  
— Si me queman que me abrasen | a mí lo mismo me da,  
lo que siento es lo del vientre | que se va sin bautizar.  
Si bajara un pajarito | de los que pican el pan,  
yo le escribiera una carta | al conde de Montalbán.  
20 Ya ha bajado un pajarito, | que Dios le mandó bajar.  
Cogió la carta en su pico | y ha empezado a caminar.  
— Si le coges merendando | no le dejes merendar.  
— Si le coges paseando | no le dejes pasear.  
Y ha llegado la hora | que venía de pasear:  
25 — Coja esa carta, buen conde, | léala su majestad,  
que a Griseldilla, esta tarde, | han tratado de quemar.  
— Si la queman que la abrasen, | a mí lo mismo me da,  
lo que siento es lo del vientre, | que es de mi sangre leal.  
Mandó de herrar el caballo | lo de adelante para atrás;  
30 se puso un traje de cura | y ha empezado a caminar.  
Ha llegado a la hora | que la iban a quemar.  
— Pare, señor, la justicia, | la vara de la humildad,  
que la niña es pequeñita | y se querrá confirmar.  
Respondió su padre y madre: | — La niña está *confirmá*.  
35 — Pare, señor, la justicia, | la vara de la humildad,  
que la niña es pequeñita | y se querrá confesar.

18. Se repiten los versos pares.

- Respondió su padre y madre: | — La niña está *confesá*.  
 — Pare, señor, la justicia | la vara de la humildad,  
 que la niña es muy bonita | y sus padres me la dan...  
 40 Responde su padre y madre: | — Cójala su majestad.  
 Ha montado en el caballo | y ha empezado a caminar.  
 En el medio del camino | ha empezado a preguntar:  
 — Dime, niña, tus amores, | no te querrás condenar.  
 — Los amores que he tenido | el conde de Montalbán:  
 45 Dicen que es buen caballero, | conmigo se ha *portao* mal.  
 — No será mal caballero | cuando tú en sus brazos vas.  
 Allí *alante* hay una ermita, | nos tenemos que casar,  
 las fiestas y los torneos | ocho días durarán.

[Calzadilla de Coria. Melodía 15].

- B Se paseaba Griselda | por sus lindos corredores || con los vestidos de seda | que le tapan los tacones. || El Conde de Montalbán | le ha pretendido amores. || — No, conde, que soy muy niña, | y los dirán en la corte. || Al otro día de mañana | en la corte se decía: || — Yo dormí con una dama, | la flor de la maravilla. || El padre que lo escuchaba: | — ¿Si será mi Griseldilla?, || si supiera que era ella | al punto la quemaría. || y si acaso no lo fuera, | fuera la reina en Castilla, || el castigo que la diera | no se le de Dios a nadie. || Era arrojarla en un pozo, | que se le pudran las carnes. || Al otro día de mañana | paran tres primos carnales, || el del medio era su hermano que le llamaban Rondanes. || . . . . . — Cállate, lengua infernal, lengua de malas verdades, || que mañana es otro día | y ya saldrán a quemarte. || — Si me queman que me quemen, | a mi tanto se me da, || lo que siento es lo que siento, | es la mi sangre leal. || Si tuviera un pajarito | de esos que comen el pan, || yo le escribiera una carta | al conde de Montalbán. || Y bajó un ángel del cielo, || que Dios le mandó enviar, || — Escríbala usted, señora, | que yo se la iré a llevar. || — Si lo coges pasenado | no lo dejes pasear, || y si lo coges cenando | no lo dejes acabar. || Cuando llegó el pajarito | en grande función están. || — ¿Cuál es de aquestos señores | el conde de Montalbán? || — ¿Qué me quieres, pajarito, | que me vienes a buscar? || — Yo no quiero a usted nada, | mi carta se lo dirá, || que a la señora Griselda | ya la sacan a quemar. || — Si la queman que la quemen, | a mi tanto se me da, || lo que siento es la mi sangre, | que se va por bautizar. || Ha aparejado el caballo, | lo de *alante* para atrás, || y ha cogido los manteos, | vestido de cura se va. || A la entrada de aquel pueblo | ya la sacan a quemar. || Mandó detener la gente | la vara de la humildad. || — Esa niña es muy bonita | y se querrá confesar, || si me la dieran sus padres | yo la supiera estimar. || — Cójala usted, padre cura, | que en brazos de usted está. || La ha montado en el caballo, | la ha empezado a preguntar. || — Dime tus pasados, niña, | no te quieras condenar. || — Ya se los diré a usted, padre | empiéceme a preguntar. || El primer amor que tuve | fue el conde de Montalbán, || dicen que es gran caballero, | conmigo lo ha hecho muy mal. || — No lo habrá hecho tan mal | cuando en brazos de él estás. || En el pueblo más cercano | nos iremos a casar. [Arroyo de la Luz. Melodía 23].

# 14

## LA MALA SUEGRA

- Carmela se paseaba | por una salita *alante*  
 con los dolores de parto | que el corazón se le parte.  
 La suegra que la escuchaba | y era amiga de escucharla:  
 — Coge la ropa, Carmela | y ve a parir en *ca* tu madre,  
 5 a la noche vendrá Pedro, | yo tendré cena que darle,  
 yo le tendré cama limpia, | camisa para mudarse.  
 Por la noche vino Pedro: | — ¿Mi Carmela, dónde está?  
 — Está a parir en *ca* su madre, | nos ha tratado muy mal  
 nos ha tratado de tunas | hasta el último linaje.

- 10 — Lévantate, Carmela, | — ¿Como *quiés* que me levante,  
 si de dos horas parida | no hay mujer que se levante?  
 Ha montado en el caballo | y el infante por delante.  
 Siete leguas lleva andadas | ni el uno ni el otro hablarse.  
 — ¿Cómo no me hablas, Carmela,? | — ¿Cómo quieres que te hable,  
 15 si en la zanca del caballo | voy derramando mi sangre?  
 — Di la confesión, Carmela, | que yo se la diré a un fraile,  
 que detrás de aquella ermita | allí pienso de matarte.  
 Responde el infante tierno: | — ¿Por qué mata *usté* a mi madre,  
 siendo mi madre tan buena | que no se mete con nadie?  
 20 A la vuelta a la ciudad | las campanas repicaron.  
 Preguntaban: ¿quién se ha muerto? | La Condesa de Olivares.  
 No se ha muerto, no se ha muerto, | que la ha matado mi padre,  
 por un falso testimonio | que mi abuela levantara.

[Arroyo de la Luz. Melodía 52].

## 15

### LAS SEÑAS DEL ESPOSO

- Estaba la Catalina | sentada en el verde *aurel*  
 con los pies en la frescura | viendo las aguas correr.  
 Pasó por allí un soldado, | un soldadito del rey.  
 — Dios te guarde, Catalina, | — Dios le guarde a *usté* también.  
 5 Oiga usted mi buen soldado, | que pregunta quiero hacer.  
 ¿Ha visto a *usté* a mi marido, | que es soldado como usted?  
 — Si usted me diera las señas, | quizás le conoceré,  
 Mi marido es alto y rubio, | alto y rubio como usted,  
 en el puño de la espada | lleva señas de marqués,  
 10 en el *lao* derecho lleva | todas las armas del rey,  
 y al otro ladito lleva | las tres hojitas de *aurel*.  
 — Ese soldado, señora | días ha que muerto es.  
 Yo me hallé en el testamento, | y en el entierro también,  
 y quedo en el testamento | que me case con usted.  
 15 — No lo quiera Dios del cielo | ni lo permita la ley  
 que mujer de mi linaje | se vuelva a *casá* otra vez,  
 una hija moza que tengo, | monja la pienso meter,  
 y un hijo mozo que tengo, | al rey se lo entregaré,  
 el padre murió en la guerra, | que muera el hijo también.  
 20 — Calla, calla, Catalina, | y mira y fíjate bien,  
 yo soy tu esposo amado | y tu eres mi esposa fiel.

[Villa del Campo. Melodía 33].

B Estaba la Catalina | (*y ¡viva el amor!*) || sentadita en el andén | (*y ¡viva el andén!*)<sup>19</sup>. [Arroyo de la Luz. Melodía 45].

19. Sigue igual que la versión de Villa del Campo intercalando siempre los versos *Y ¡viva al amor!*, y *¡viva el andén!* a manera de estribillos interiores de la copla.

C ídem B. [Descargamaría. Melodía 58].

D Otra versión del mismo romance.

- Estando yo en mi portal | bondando paños de seda,  
 vi venir un caballero | por altas sierras morenas.  
 Me acerqué y le pregunté | si venía de la guerra.  
 — Sí, señora, de allí vengo, | ¿tiene *usté* alguien que le duela?  
 5 — Tengo allí mi maridito, | siete años lleva en ella.  
 — Deme usted señas, señora, | deme usted señas que lleva.  
 — Mi marido es un gran mozo | del regimiento de Huelva.  
 Lleva un caballito blanco, | la silla bordada de seda,  
 — Ese soldado, señora, | muerto quedó allí en la guerra,  
 10 y quedó en el testamento | que yo me case con ella.  
 — Eso si que no hago yo, | eso si que yo no hiciera.  
 Si a los tres años no viene | monjita yo me metiera.  
 — De los dos hijos que tienes, | Blanca, ¿qué piensas hacer?  
 — Uno pongo al estudio | para que aprenda a leer.  
 15 Otro lo doy a mi padre, | que se aproveche de él.  
 — Alza los ojos, paloma, | si me quieres conocer,  
 la silla bordada de seda | aquí la vuelvo a traer.  
 Siete años te he querido, | otros tantos te amaré,  
 porque has guardado la honra | como una mujer de bien.

[Robledillo de Gata. Melodía 46].

## 16

### LA DONCELLA GUERRERA

- Maruxiña. Maruxiña, | malhaya tu condición.  
 que has de parir siete veces | y ningún hijo varón.  
 — Madrecita, de mi madre, | no me eche esa maldición,  
 deme *usté* espada y caballo, | que a la guerra me voy yo.  
 5 Tienes el pelo muy largo, | para ser hombre varón.  
 — Yo lo ocultaré, mi madre, | dentro de mi morrión.  
 — Tienes los pechos muy altos | para ser hombre varón.  
 — Yo los ocultaré, mi madre, | dentro de mi corazón.  
 Le ha dado espada y caballo | y a la guerra se marchó.  
 10 Ha cumplido siete años | y nadie le conoció,  
 y una tarde, en el paseo, | la espada se le cayó.  
 Por decir: “Señor, peque”, | Dijo “Pecadora yo”.  
 El hijo del rey la oye | y de ella se enamoró.  
 — Madrecita la mi madre, | que yo me muero de amor,  
 15 el caballero don Marcos | es hembra, que no varón.  
 — Convídalo tu, hijo mío, | a comer a la tu mesa,  
 si acaso fuese mujer | en lo más alto se sienta.  
 Convidado, caballero, | a comer a la mi mesa.  
 El caballero Don Marcos | en lo más alto se sienta.  
 20 — Madrecita, la mi madre, | que yo me muero de amor,

- el caballero Don Marcos | es hembra, que no varón.  
 — Convídalo tu, hijo mío, | a correr todos un día,  
 si acaso fuese mujer | para atrás se quedaría.  
 — Convidado, caballero, | a correr todos un día.  
 25 El caballero Don Marcos | delante de todos iba.  
 — Madrecita, la mi madre, | que yo me muera de amor,  
 el caballero Don Marcos | es hembra, que no varón.  
 — Convídalo tu, hijo mío, | al huerto a coger manzanas,  
 si acaso fuese mujer | los bolsillos se llenara.  
 30 — Convidado, caballero, | al huerto a coger manzanas.  
 El caballero Don Marcos | se las repartió a las damas.  
 — Madrecita, la mi madre, | que yo me muero de amor,  
 el caballero Don Marcos, | es hembra, que no varón.  
 — Convídalo tu, hijo mío, | a bañar todos un día,  
 35 si acaso fuese mujer, | desnudarse no querría.  
 — Convidado, caballero, | a bañar todos un día.  
 Y el caballero Don Marcos | desnudarse no quería.

[Arroyo de la Luz. Melodía 59].

# 17

## LA MUERTE OCULTADA o DON PEDRO<sup>20</sup>

- Ya vien Don Pedro | de la guerra herido,  
 y doña Teresa | también ha parido.  
 — Cúreme, usted, madre, | aquí estas heridas,  
 para entrar a ver | la recién parida.  
 5 — ¿Cómo te va, Teresa, | con tu primer parto?  
 — Bien me va, don Pedro, | que no viene malo.  
 Acaba, Teresa, | de dar tus razones,  
 que me está esperando | el rey en la corte.  
 Acaba, Teresa, | de dar tu palabra,  
 10 que me está esperando | el rey en la sala.  
 Al salir del cuarto | ya don Pedro expira.  
 Se quedó su madre | triste y afligida.  
 Al salir del cuarto | don Pedro expiró,  
 se quedó su madre | triste con dolor.  
 15 — Dígame, mi suegra, | la mi siempre amiga,  
 ¿Qué es aquella bulla | que hay en la cocina?  
 — Por ti, la mi alma, | por ti, la mi vida,  
 que hay juegos de cañas | porque estás parida.  
 — Dígame, mi suegra, | la mi siempre amiga,  
 20 ¿Aquellas campanas, | por quién las repican?  
 — Por ti, la mi alma | por ti, la mi vida,  
 que hay toro en la plaza | porque estás parida.  
 Ya cumple Teresa | los cuarenta días,

20. Romancillo.

- ella se prepara | para ir a misa.  
 25 — Dígame, mi suegra, | la mi siempre amiga,  
 qué saya me ponga | para ir a misa.  
 Las negras, mi alma, | las negras, mi vida,  
 las negras, mi alma, | que te convenían.  
 Al *entrá* en la iglesia | la gente decía:  
 30 — Viudita honrada, | viudita linda.  
 — Dígame, mi suegra, | la mi siempre amiga,  
 ¿Aquellas palabras, | por quién las decían?  
 Por ti, mi alma, | por ti, mi vida,  
 que Don Pedro es muerto | y tu no lo sabías.  
 35 — Si Don Pedro es muerto | y yo no lo sabía,  
 cierren mis ventans | y corran las cortinas,  
 yo me quedo dentro | triste y afrigida,  
 que quiero llorarle, | que lo merecía.

[Arroyo de la Luz, Melodía 56].

## 18

## LA BASTARDA

- El emperador de Roma | tiene una hija bastarda,  
 que la quiere meter monja | y ella quiere ser casada.  
 La ha metido en un convente | por tenerla bien guardada,  
 más, por la calor que hacía, | se ha asomado a una ventana.  
 5 Vió de estar un segador | segando blanca cebada.  
 Con un paje de los suyos | un billete le mandaba.  
 — ¿Qué me quiere esa señora? | ¿Qué me quiere que me llama?  
 — Lo que quiero, segador, | que me siegues la cebada.  
 — ¿Esa cebada, señora, | dónde la teneis sembrada?  
 10 — No está en alto ni está en bajo, | en una oscura cañada.  
 — Esa cebada, señora, | no está para mí sembrada,  
 que es *pa* duques y marqueses, | señores de la real sala.  
 — Siégala tú, segador, | que será muy bien pagada.  
 A eso de la media noche | el segador suspiraba.  
 15 — ¿Por quién suspiras, mi bien, | por quién suspiran mi alma?  
 — Que se me han roto las hoces, | no puedo segar mañana.  
 — Si las hoces son de acero | yo las mando hacer de plata.  
 Al otro día siguiente | por el segador doblaban.

[Pozuelo de Zarzón. Melodía 18].

B El marqués de *Inglaterra* | tiene una hija bastarda, || la quiere meter monja | y ella quiere ser casada. || (*Y pón, pabipón | pabilón, pabilón | pabililla y pón, pabilón.*)<sup>21</sup> [Arroyo de la Luz. Melodía 43].

21. Intercala siempre este estribillo.



## 19

## LA SERRANA DE LA VERA

- En los caños de Carmona, | de *onde* va el agua a Sevilla,  
 se pasea una serrana, | la flor de la maravilla.<sup>22</sup>  
 Vió venir a un caballero | montando en caballería.  
 — ¿Dónde va usted, caballero, | — A Sevilla me voy, niña.  
 5 — ¿Si me quisiera llevar | en su buena compañía?  
 La ha montado en el caballo, | la ha montado, ya se iba.  
 En el medio del camino | por amor la requería.  
 — Alto, alto, caballero, | no hay causa, que es villanía,  
 maldición me echó mi padre, | quizás me comprendería  
 10 que en la fuente que bebiese | al punto se *ensecaría*  
 y el caballo que montase | al punto reventaría.  
 — *Abájate* del caballo, | que el caballo está en estima.  
 Si mucho corre el caballo | tanto o más corre la niña.  
 A la entrada del lugar | la niña se sonreía.  
 15 — ¿De qué se rie la flor? | ¿De qué se rie la niña?  
 — Me rio que a un caballero | la haya engañado una niña.  
 — Volvamos pasos atrás, | que mi espada está *perdía*.  
 — Si tu espada era de bronce | yo de oro te la daría.  
 Mi padre es el rey mulato, | mi madre la mulatina,  
 20 mi padre pesaba el oro, | mi madre la plata fina,  
 y yo peso las alforjas | de las galas que quería.  
 ¡Válgame Dios de los cielos | y la sagrada María,  
 que por traer una mora | traigo una hermanita mía.

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 20].

## C.— CAUTIVOS

## 20

LAS TRES CAUTIVAS<sup>23</sup>

- A la verde, verde | a la verde oliva,  
 donde se han criado | esas tres cautivas.<sup>24</sup>  
 — ¿Cómo se llamaban | esas tres cautivas?  
 — La una Constancia, | la otra Lucía,  
 5 y la más pequeña | llaman Rosalía.  
 Constancia fregaba, | Lucía barría,  
 y la más pequeña | de comer hacía.  
 Constancia masaba, | Lucía cernía,

22. Se repiten siempre los dos últimos versos. Este romance es uno de los más representativos de las tierras cacereñas. Sobre su genealogía pueden verse las notas que editó A. Capdevielle en el *Cancionero de Cáceres y su Provincia*, pág. 343 y el trabajo de M<sup>a</sup>. Asunción Gallego, "La Serrana de la Vera" en, *Revista Narria*, n.º 0, entre otros.

23. Romancillo infantil.

24. Se repiten siempre el tercero y cuarto versos.

- y la más pequeña | agua les traía.  
 10 Al postrer viaje | que hizo Rosalía  
 se ha encontrado un viejo | en la fuente fría.  
 — ¿Qué hace usted, buen viejo, | en la fuente fría?  
 — Yo vengo buscando | a las tres cautivas.  
 — ¿Cómo se llamaban | esas tres cautivas?  
 15 — La una Constancia, | la otra Lucía,  
 y la más pequeña | llaman Rosalía.  
 Pues *usté* es mi padre | y yo soy su hija,  
 voy a darles parte | a mis hermanitas.  
 Vámonos, Constancia, | vámonos, Lucía,  
 20 vámonos por padre | a la fuente fría.  
 Llegando al palacio | de la morería,  
 se ha caído el padre | muerto con sus hijas.  
 Constancia lloraba, | Lucía gemía,  
 y la reina mora | las contemplaría.  
 25 — No llores, Constancia, | no llores, Lucía,  
 tu padre se ha muerto | lleno de alegría  
 por tener al lado | a las tres cautivas.

[Villa del Campo. Melodía 31].

## 21

## LOS DOS HERMANOS

- En los mejores jardines | que tiene la morería,  
 lavaba la mora guapa, | lavaba la mora linda.  
 Lavaba su hermosa ropa, | la tiende en las alhelías,  
 5 — Retírate, mora guapa, | retírate, mora linda,  
 que va a beber mi caballo | agua clara y cristalina.<sup>25</sup>  
 — No soy mora, caballero, | que soy cristiana cautiva,  
 me cautivaron los moros | el día de Pascua Florida,<sup>26</sup>  
 y de nombre me pusieron | Blanca Flor de Alejandría.  
 10 — ¿Te quieres venir conmigo | a los montes de la Oliva?<sup>27</sup>  
 — ¿Y mi ropa, caballero, | dónde yo la metería?  
 — La de hilo y la de Holanda | en mi maleta metida.<sup>28</sup>  
 y la de menos valor | río abajo la echaría.  
 — Y mi honra, caballero, | dónde yo la metería?<sup>29</sup>  
 15 — En la punta de mi espada, | en mi corazón metida.  
 La ha montado en su caballo, | la lleva para la Oliva,<sup>30</sup>  
 y al llegar a aquellos montes | la mora llora y suspira.  
 — ¿Por quién lloras, mora guapa, | por quién lloras, mora linda?<sup>31</sup>  
 — Lloro porque en estos montes | mi padre a cazar venía,  
 20 y mi hermano Bernabé | de compañero traía.<sup>32</sup>  
 — ¡Lo que oigo, Virgen Santa, | lo que oigo, madre mía!,

25. Se repiten estos dos versos.

26 a 34, ídem 25.

pensando traer una novia | trigo una hermana querida.<sup>33</sup>  
 Ábreme la puerta, madre, | ábrela con alegría,  
 que traigo aquí la prenda | por quien lloras noche y día,  
 25 la que te quita el sueño | de noche y también de día.<sup>34</sup>

[Arroyo de la Luz. Melodía 21].

#### D.—INFIDELIDADES

### 22

#### LA ADÚLTERA

Yo me he levantado un lunes | que es principio de semana  
 levanta, marido mío, | que viene rompiendo el alba.  
 Mientras el marido viste | el almuerzo le prepara,  
 mientras el marido almuerza | el borrico le prepara.  
 5 Mientras el marido monta | el varito le prepara,  
 después que se fue el marido, | se ha encerrado en una sala.  
 Se ha lavado, se ha peinado, | y al espejo se miraba.  
 Se ha puesto bastilla negra | com mucha media calada,  
 y ha cogido una vereda | que a San Francisco llevaba.  
 10 Ha salido el *pae* portero: | —¿Qué me le ofrece a *usté*, hermana?  
 — Yo no llamo al *pae* portero, | que yo al guardián llamaba.  
 La ha agarrado de la mano | y para dentro la llevaba.  
 La ha sacado de comer | zanahorias bien guisadas,  
 y para sobrecomida | acitunas sevillanas.  
 15 Al subir las escaleras | la tendió como una rama,  
 le ha dado tres por cuarenta | con una pata de cabra.  
 — Y si no queda conforme | vuelva por aquí mañana.  
 En el medio del camino | al marido se encontraba.  
 — ¿De *onde* vienes, mujer mía, | tan compuesta y tan bizarra?  
 20 Vengo de misa de siete | que se celebra mañana.  
 — ¡Quién te viera, mujer mía, | en una sala cuadrada  
 con el clérigo alrededor | cantando la vaya vaya!

[Arroyo de la Luz. Melodía 57].

### 23

#### LA ESPOSA INFIEL

Estaba la Filomena | sentadita en su balcón.  
 Pasó por allí un soldado | y una seña le dió:  
 — Suba, suba, caballero, | que ahora tiene la ocasión,  
 que está mi marido a caza | a los montes de León.  
 5 *Pa* que no venga esta noche | le echaré una maldición:  
 “Que de la torre más alta | caído lo vea yo”.  
*Pa* que no venga mañana | le echaré otra peor:  
 “Los perros de su ganado | le traigan en procesión”.

- Al decir estas palabras, | a la puerta que llamó:  
 10 Baja a abrirme, Filomena, | baja a abrirme, blanca flor,  
 que te traigo una ciervita | de los montes de León.  
 Al bajar por la escalera | la color se le mudó.  
 — ¿Qué tines, mi Filomena, | qué tienes, mi blanca flor?  
 O te ha dado calentura | o has amado a traición.  
 15 — Ni me ha dado calentura, | ni he amado a traición,  
 se me han perdido las llaves | de mi lindo corredor.  
 — Calla, calla, Filomena, | calla, calla, blanca flor,  
 si de hierro eran las llaves | de plata las haré yo,  
 que el herrero está en la fragüa | y el platero en el mesón.  
 20 Al subir las escaleras | un caballo relinchó.  
 — ¿De quién es ese caballo | que cebada me pidió?  
 — Tuyo, tuyo, maridito, | que te lo he comprado yo  
*pa* que vayas a la boda | de tu hermana la Leonor.  
 — Si mi hermana no se casa, | que vengo de por allí yo...  
 25 — ¿De quién es aquella espada | que reluce más que el sol?  
 — Tuya, tuya, maridito, | que te la he comprado yo,  
*pa* que vayas a la caza | de los montes de León.  
 — ¿De quién es aquella sombra | que pasea por el blacón?  
 — Mía, mía, maridito, | que me la parezco yo.  
 30 Al decir estas palabras | la cabeza le cortó  
 La ha puesto entre los platos | y a su madre la llevó.  
 — Aquí tiene *usté* a su hija | *pa* que la enseñe mejor.  
 Cuando salió de mi casa | bien enseñada salió.

[Descargamaría. Melodía 35].

B Está mi calle regada | con hojitas de trébol. || no la ha regado oficial | ni tampoco labrador, || que la ha regado don Carlos, | hijo del Emperador. || Con la guitarra en la mano | este cantarcito echó: || — Quien durmiera con tí, rosa, | quien durmiera con tí, flor, || quien durmiera con tí, rosa, | una noche de primor. || — Caballero, si usted quiere, | ahora tiene la ocasión, || mi marido está a cazar | a los montes de León, || y para que no viniese | le ehcaré una maldición: || Que de la peña más lata | caído lo vea yo, || y los perros del ganado | le saquen en procesión, || y si no tiene bastante, | yo le echaré otra mayor: || cuervos le saquen los ojos | y águilas el corazón. || Estando en estas razones | el marido a la puerta dió: || Ábreme tú, mi Leonarda, | ábreme, tú, blanca flor, || que te traigo un conejito || de los montes de León. || Más, al abrirle la puerta, | se le ha mudado el color. || — ¿Qué tienes tú, mi Leonarda? | ¿Qué tienes tú, blanca flor? || O te ha dado calentura | o tu has amado a traición. || Se me han perdido las llaves | de mi lindo corredor, || — Si las llaves eran de acero | de plata las haré yo, || el herrero está en la fragüa | y el platero en el mesón. || — ¿De quién es ese sombrero | que en la percha veo yo? || — Tuyo, maridito mío, | mi padre que te lo dió || *pa* cuando vayas de caza | a los montes de León. || — Gracias le doy a tu padre, | que sombrero tengo yo, || que cuando no lo tenía | tu padre no me lo dió. || ¿De quién es ese caballo | que cebada me pidió? || — Tuyo, maridito mío, | mi padre que te lo dió || *pa* cuando vayas de caza | a los montes de León. || — Gracias le doy yo a tu padre, | pues caballo tengo yo, || que cuando no le tenía | tu padre no me lo dió. || La ha cogido de la mano, | a su padre se la llevó. || — Aquí tiene *usté* a su hija, | enséñela *usté* mejor. || — Enséñela tú, mi yerno, | que *enseña* te la dí yo. || [Arroyo de la Luz. Melodía 54].

C Está mi calle regada<sup>35</sup> | con hojitas de trébol. || (*Quedón, que dón, dón, dón*)<sup>36</sup>. [Arroyo de la Luz. Melodía 25].

35. Se repiten los versos impares.

36. Sigue igual que la primera versión intercalando siempre este estribillo.

## 24

## LA VENGANZA DEL MARIDO

¿Quién, a mi puerta a estas horas?

(*larín, larero*)

yo no me levanto a abrir.

(*larán, larín.*)<sup>37</sup>

- El gran francés soy, señora, | a quien le soleis abrir.  
 — Levántate, mi criada, | levántate *vele* a abrir.  
 — Levántese usted, mi ama, | que con *usté* ha de dormir.  
 5 Se levantó en sayas blancas, | justillo de carmesí,  
 y al desatrar la puerta | se le apagado el candil.  
 — Quien ha apagado mi luz | me quiere apagar a mí.  
 — Quien ha apagado tu luz | te quiere más que tú a mí.  
 Lo ha agarrado de la mano, | se lo ha llevado al jardín,  
 10 le ha lavado pies y manos | con agua de toronjil,  
 y después de bien lavado | se lo ha llevado a dormir  
 entre sábanas de Holanda | y colchas de carmesí.  
 A eso de media noche | estas palabras le oí:  
 — ¿Qué tienes mi gran francés, | que nunca te he visto así?  
 15 si temes a la Justicia | mi padre es el alguacil:  
 no temas a mi marido; | que está muy lejos de aquí,  
 — Yo no temo a la Justicia, | ni a tu padre el alguacil,  
 ni tampoco a tu marido, | que está muy cerca de tí.  
 Mariquita, reza un credo, | que pronto vas a morir,  
 20 gargantilla colorada | tengo *pensao* para tí.

[Arroyo de la Luz. Melodía 22].

## 25

## EL RONDADOR AFORTUNADO

- Saliéndome a pasear | con mi gusto y mi guitarra,  
 donde la vine a templar, | a la puerta una casada.  
 — Ábreme aquí, casadita, | casadita de mi alma.  
 — Yo no puedo abrir a nadir, | no está mi marido en casa,  
 5 tengo una perra parida | que en oyendo gente ladra,  
 tengo las puertas de quicio | y en abriendo rechinaban,  
 tengo una criada parlona, | que, tanto ve, tanto parla.  
 — A la perra échale pan, | y a los quicios échale agua,  
 y a esa criada parlona, | le daremos *pa* una enagua.  
 10 Estando en estas razones, | el *marío* a la puerta daba.  
 — ¿Dónde le meteré a usted? | debajo de la mi cama.  
 A eso de la media noche | se ha salido de la sala.

37. Se repiten siempre los versos pares de la estrofa del romance, así como el segundo verso del estribillo.

- ¿Qué es aquello, mujer mía, | que anda por la nuestra casa?  
 — El gato de la vecina | que anda con nuestra gata.  
 15 — En volviéndole yo a ver | le he de tirar con la tranca.  
 — No le mates, *marío* mío, | que nos hace mucha falta,  
 a tus hijos los matiene | y a tu mujer viste y calza.  
 Aquí se ha acabado el corro | del curita y la casada.

[Arroyo de la Luz. Melodía 39].

# E.— CRIMENES NEFANDOS

## 26

### BLANCAFLOR Y FILOMENA

- Estaba la viudita | entre la paz y la guerra,  
 con sus dos hijas queridas | Blancaflor y Filomena.  
 Pasó por allí Tarquino, | se enamora de una de ellas.  
 Le enamoró Blancaflor, | no mirando a Filomena.  
 5 Ya celebraron la boda | y a su tierra se la lleva.  
 Al cabo de los nueve meses | vino el yerno en *ca* la suegra.  
 — Buenos días tengan tíos, | — muy buenos, yerno, los tengas,  
 ¿cómo quedas a mi hijita | preñadita en tierra ajena?  
 — Es que me ha encargado mucho | que me lleve a Filomena.  
 10 — Filomena no te llevas, | porque mi hijita es doncella.  
 — Sea doncella o no lo sea | yo tendré cuidado de ella.  
 Ha montado en su caballo, | la niña se despidiera:  
 — Quedaos con Dios, vecinas | que mi madre me destierra.  
 — Yo no te destierro, hija | que tu cuñado te lleva.  
 15 Siete leguas lleva andadas | sin hablar palabra a ella.  
 La ha metido en un jaral, | y en un jaral la metiera.  
 Hizo de ella lo que quiso, | lo que de ella no quisiera,  
 y para mayor dolor | le ha atarazado la lengua.  
 A los lamentos que daba | un pastorcito que llega:  
 20 — Señora, papel no tengo, | pluma y tintero le lleva,  
 y en la punta de la lanza | una esquela le pusiera.  
 Mucho corría Tarquino, | pero más corría la esquela.  
 Su hermana cuando lo supo, | al punto ella mal pariera.  
 Lo ha recogido en un baño, | y a la candela lo lleva.  
 25 — Vamos a cenar, Tarquino, | que la cena ya está hecha.  
 — Cena tú, mi Blancaflor, | como siempre, la primera.  
 Y a la primera cucharada: | — ¡Qué dulce carne está ésta!  
 — Más dulce estaba el honor | de mi hermana Filomena  
 y se lo has quitado tú | en los montes de Vallecas.  
 30 Madres que tengais hijas | no casarlas en tierra ajena,  
 mi madre tenía dos | y se ha quedado sin ellas,  
 la una murió en Pamplona, | la otra en Sierra Morena.  
 Y aquí se ha acabado el corro | de Tarquino y Filomena.

[Romangordo. Melodía 44].

- B Se paseaba en León | entre la mar y la arena || con sus dos hijas doncellas | Blancaflor y Filomena.<sup>38</sup> [Arroyo de la Luz. Melodía 16].

## F.—BURLESCOS

## 27

## CASTIGO DEL SACRISTÁN

Estaban las tres hermanas | todas tres para acostar.  
Dice la chica a la grande: | “Gente anda en nuestro corral”.

*(Charán del gué, | charán del gaina,  
Charán del gué, | con el Sacristán.)* 5-

- 5 La una ha cogido un cuchillo, | la otra ha cogido un puñal,  
la otra ha cogido la tranca | con que se atranca el corral.  
Al desatancar la puerta | se encuentran al Sacristán.  
— Sacristán, ¿que hace a esta hora?, | ¿Qué hace en nuestro corral?  
— Vengo de casa, señoras, | se me ha perdido el gavilán,  
10 y por noticia me han dado | que estaba en vuestro corral.<sup>39</sup>  
Palos van y palos vienen | al pobre del Sacristán.  
Y le sonaban los huesos | como nueces en costal.  
Arrastrando y como pudo | se ha ido para San Blas.  
Y llegó a la portería | y un golpe pequeño da.  
15 — ¡Abre la puerta, el portero, | por Dios o por caridad,  
de mujeres vengo herido, | de hombres no digo *na*!  
Al otro día siguiente | doblan por el Sacristán.  
La chica es la que lo llora, | la que no debe llorar,  
la chica es la que lo reza, | la novia del Sacristán.

[Arroyo de la luz. Melodía 38].

## 28

EL JUDIO HONRADO<sup>40</sup>

- Este era un judío,<sup>41</sup> | un judío honrado,  
*(Ande el amor, y dame la mano,  
ande el amor, que ya se la he dado.)*  
era jugador, | jugaba a los dados,  
5 cada vez que juega, | jugaba un ducado,  
cada vez que gana, | ganaba un octavo.

38. Sigue igual que la versión primera.

39. A partir de este verso el estribillo es siempre el siguiente: (*Y a la sierra* | se va a cazar, || y luego pasan | de saloraya).

40. Romancillo.

41. Repite siempre los versos impares.

- Con estas ganancias | fue y compró un caballo  
 de tres patas cojo, | de la otra manco,  
 con tres *matauras* | de enclín al rabo,  
 10 la más chica *d'ellas* | no la tapa un plato.  
 Lo sacan un día | a comer al prado,  
 tropezó en un barro, | fue a caer a un charco.  
 Fueron los judíos | a *saca* el caballo,  
 unos llevan sogas, | y otros sogas y *garcios*,  
 15 unos sacan tripa, | otros tripa y cuajo.  
 Estas son ganancias | del judío honrado.

[Arroyo de la Luz. Melodía 24].

## 29

### EL ABUELO DE LOS NABOS

- Quien quiera saber quien soy | y saber como me llamo,<sup>42</sup>  
 me llaman Juan de la huerta, | mi oficio es arrancar nabos.  
 Las mozas que van por coles | todas me piden un nabo.  
 A las que son medianitas | se le doy de los medianos,  
 5 y a las que son de mi gusto | se lo doy de los más largos.  
 Aparejé mi borrico | y me fui para el mercado,  
 en el medio del camino | me robaron los gitanos,  
 me robaron el borrico, | tan solo el nabo quedaron.  
*Allegué* a la portería | y un golpe pequeño he dado,  
 10 bajó la madre abadesa | con Teresa por la mano.  
 Empiezan a luchar | cual encima, cual debajo.  
 Teresa cayó de espaldas | con el nabo entre las manos,  
 diciéndole: nabo mío, | bendito y quien te ha criado,  
 ¡Quién te cogiera en mi olla | tan solo y con dos garbanzos,  
 15 un tutanillo de vaca, | qué sabrosito está el caldo!

[Arroyo de la Luz. Melodía 51].

## 30

### EL SEDUCTOR BURLADO

- Siéntate bien sentadita,<sup>43</sup> | te contaré el entremés,  
 lo que le pasó a un casado, | casado con su mujer.  
 A la vecina de enfrente | la quiso pisar el pie.  
 — Déjatelo de pisar, | te convidaré a comer,  
 5 una perdiz bien guisada | con mucha azúcar y miel.  
 A la primera cucharada | a la puerta pegó Andrés,  
 — Padre, que ese es mi marido, | ¿Dónde lo metería a usted?  
 Mételo en ese costal | y arrímalo a la pared.

42. Repite dos veces cada verso intercalando entre los pares y su repetición la muletilla (*¡ay!*, *¡ay!*).

43. Se repite cada verso.



- .....  
 10 Con tres fanegas de trigo | que ha traído de moler.  
 — Sea trigo o no lo sea | mis ojos lo quieren ver.  
 Y al desatar el costal, | lo primero que vió Andrés  
 fue la corona del cura | y el sombrero calañés.

[Arroyo de la Luz. Melodía 40].

#### G.— BÍBLICOS

### 31

#### TAMAR

- El rey moro tenía un hijo | más hermoso que la plata,  
 a la edad de quince años | se enamoró de su hermana.<sup>44</sup>  
 En ver que no pudo ser | cayó malito en cama  
 con dolores de cabeza | y calenturilla mala.  
 5 Ha subido el padre a verlo: | — ¿Qué tienes, hijo del alma?  
 ¿Quieres que te mate un ave | de esas que vuelan por casa?  
 — Quiero una taza de caldo, | que me la suba mi hermana,  
 si sube, que suba sola, | que no suba acompañada,  
 que si acompañada sube | soy capaz de rechazarla.  
 10 Como era tiempo de verano | ha subido en sayas blancas.  
 Al ver la taza de caldo | el muerto resucitaba.  
 La ha cogido de la mano, | para su cama la entraba,  
 y tapándola la boca | y besándole la cara...  
 — Por Dios te lo pido, hermano, | y la reina soberana,  
 15 que una reunión de amigos | no digas que soy tu hermana.  
 Al bajar las escaleras | con su padre se encontraba:  
 — ¿De *onde* vienes, hija mía, | tan triste y desconsolada?  
 — El granuja de mi hermano, | ese pillo sinvergüenza,  
 por darle gusto a su cuerpo, | atropelló con mi hacienda,  
 20 — Sube y dile a tu hermano | que se vista y se levante.  
 — No quiera que suba yo | y la muerte le amenace.

[Arroyo de la Luz. Melodía 42].

#### H.— ASUNTOS VARIOS

### 32

#### LA BELLA EN MISA

Mañanita, mañanita, | mañana de San Simón,  
 cuando damas y doncellas | van a oír misa y sermón.<sup>45</sup>

[Arroyo de la Luz. Melodía 48].

44. Se repiten los versos tercero y cuarto de cada cuarteta.

45. No hay más texto.

## 33

## LA MUERTE DEL NOVIO

Una moza enamorada | tres días a la semana.  
 — Madre, Francisco no viene | — Madre, Francisco ya tarda.  
 — Cállate, doña Isabel, | no seas disparatada,  
 que Francisco, si no viene, | señal es que no le vaga,  
 5 que de noche anda a la reja | y de día a la labrada.  
 Ellas, que estaban con eso, | asomó a yegua lozana,  
 ..... | — Madre, ved aquí la yegua.  
 Nuevas te traigo, Isabel, | pero mira que son malas,  
 que ayer tarde en el *ejío* | el toro le dió una cornada,  
 10 echó las tripas a un lado | y él dijo que no era nada,  
 y si lo quieres ver vivo, | que vayas a las voladas,  
 y si lo quieres ver muerto, | que aguardes a la mañana.  
 — Dame la llave del cofre, | dame la llave del arca,  
 que saque mi manto negro, | mandil de cinta encarnada,  
 15 para que de luto fuese, | para que de luto vaya.  
 Al subir las escaleras... | Sabelita de mi alma,  
 de veinte reses que tengo | las diez te quedo mandadas,  
 las otras diez me las quedo | para encomendar mi alma.

[Caminomorisco-Hurdes. Melodía 17].

## 34

## LAS DOS MOZUELAS

Entre por una calleja,  
 (*Oritintin, oritón,*)  
 salí por un callejón,

(*qué, qué,  
 con el oritín,  
 qué qué,  
 con el oritón*).

salí por un callejón.<sup>46</sup>

Me encontré con dos mozuelas, | las dos más rubias que el sol.  
 Las cogí por una mano, | las llevé para el mesón.  
 Pregunté si había posada, | me dijeron: “sí, señor”.  
 5 ¿qué posada quiere usted? | — Dos salitas y un salón.  
 Las salas para las damas, | el salón para el señor.  
 Pregunté si había cama, | me dijeron: “sí, señor”,  
 ¿Qué cama es la que usted quiere? | — Dos sábanas y un colchón,  
 Las sábanas para ellas | y el colchón para el señor.

46. Todo el romance sigue con la misma disposición de estrofa y estribillo.

- 10 Pregunté si había lumbre, | me dijeron: “sí, señor”,  
 ¿Qué lumbre es la que usted quiere? | — Dos brasitas y un tizón  
 las brasitas para ellas, | el tizón para el señor.  
 Pregunté si había cena, | me dijeron: “sí, señor”.  
 ¿Qué cena es la que usted quiere? | — Dos palomas y un pichón,  
 15 las palomas para ellas, | el pichón para el señor.

[Arroyo de la Luz. Melodía 55].

### 35

#### EL PRISIONERO

- Mes de Mayo, mes de Mayo, | cuando lo fuertes calores,<sup>47</sup>  
 cuando la *cebá* se siega | y los trigos dan colores,  
 cuando los enamorados | regalan a sus amores,  
 unos les regalan lirios, | otros ramos de flores.  
 5 Pero yo..., triste de mí, | metido en estas prisiones  
 sin saber cuando es de día, | ni, aun menos, cuando es de noche.  
 si no es por tres pajaritos | que me cantan los albores:  
 La una es la golondrina, | el otro es el ruiseñor,  
 la otra es la tortolita, | viudita y sin amor.

[Valdeobispo. Melodía 19].

### 36

#### MONJA CONTRA SU GUSTO

- Estando yo enamorada | por un pulido mancebo,<sup>48</sup>  
 me quiso meter mi padre | monjita de un monasterio.  
 Una tarde de verano | me sacaron de paseo  
 mis padres y mis padrinos, | los principales del pueblo.  
 5 Al revolver de una esquina | estaba el convento abierto.  
 Salieron todas las monjas, | todas vestidas de negro,  
 con las velas encendidas | como si fuera un entierro.  
 Me cogieron de la mano, | me metieron para dentro,  
 me sientan en una silla | y allí me cortan el pelo,  
 10 me empezaron a quitar | anillitos de los dedos,  
 pendientes de las orejas, | gargantilla de mi cuello,  
 me empiezan a desnudar | mis sayas y mis aseos.

[Arroyo de la Luz. Melodía 53].

47. Repite siempre los versos pares.

48. Se repite cada verso.

## 37

EL MAL PARTO<sup>49</sup>

- Esta doncellita | del mandil de seda,  
 con el pelo barre, | con los ojos riega,  
 con la boca dice: | — ¿Quién fuera soltera!  
 Sola se va a misa, | sola se confiesa,  
 5 si no es su marido | que se va con ella.<sup>50</sup>  
 A los nueve meses | un dolor le dió:  
 — Marido, marido, | si bien me quisieras,  
 a la madre tuya | a llamarla fueras.  
 — Levántate, madre, | del dulce dormir,  
 10 que la luz del día | ya quiere venir,  
 la blanca paloma | quiere ya parir.  
 — Si pare, que para, | que para un varón,  
 que reviente sangre | por el corazón.<sup>51</sup>  
 Triste y afligido | se ha ido para casa.  
 15 — Pare, mujer mía, | por la Virgen Santa,  
 que la madre mía | no la encuentro en casa.  
 — Marido, marido, | si bien me quisieras,  
 a la hermana tuya | a llamarla fueras.<sup>52</sup>  
 — Levántate, hermana | del dulce dormir,  
 20 que la luz del día | ya quiere venir,  
 la blanca paloma | quiere ya parir.  
 — Si pare, que para, | que para una niña  
 que reviente sangre | por una costilla.<sup>53</sup>  
 Triste y afligido | se ha ido para casa,  
 25 — Pare, mujer mía, | por la Virgen Santa,  
 que la hermana mía | no la encuentro en casa.  
 Marido, marido, | si bien me quisieras,  
 a la madre mía | a llamarla fueras.<sup>54</sup>  
 — Levántate, suegra | del dulce dormir,  
 30 que la luz del día | quiere ya venir,  
 la blanca paloma | quiere ya parir.  
 — Espérate, yerno, | un rato a la puerta,  
 que estoy envolviendo | las ricas envueltas,  
 las ollas de miel | y las de manteca  
 35 entra en el pavero | y coge el mejor pavo;  
 y en el gallinero, | coge en mejor gallo,  
 y entra en la cuadra | y el mejor caballo.  
 Contento y gozoso | se van para casa,  
 y en el camino | doblan las campanas,  
 40 preguntan a un hombre | que por quién doblaban.

49. Romancillo.

50. Se repiten estos dos versos con los dos miembros finales de la melodía.

51. Se repiten estos dos versos con los dos miembros finales de la melodía.

52, 53 y 54, ídem 51

— Por una señora | de muy lejanas tierras,  
por malas cuñadas | y peores suegras,  
y malos maridos | que se van y las dejan.

[Arroyo de la Luz. Melodía 36].

B<sup>55</sup> Estaba la niña | en tierras ajenas, || con la escoba barre | con los ojos riega. || A solas decía: | — Quién fuera soltera || y no casadita | en tierras ajenas. || Levantad, marido | si bien me quisieras, || a la madre tuya | a llamarla fueras. || — Levantad vos, madre | del dulce dormir, || que la luz del día | ya quiere venir, || y mi blanca flor, | que quiere parir.<sup>56</sup> || — Si pare, que para | y fuera una niña, || y ella reventara | por una vejiga. || — Pare tu, mujer, | Por la Virgen Santa, || que la madre mía | no parece en casa. || — Levantad, marido, | si bien me quisieras || a la hermana tuya | a llamarla fueras. || — Levanta, mi hermana | del dulce dormir || que la luz del día | ya quiere venir, || y mi blanca flor || ya quiere parir.<sup>57</sup> || — Si pare, que para, | y fuera un varón || y ella reventara | por el corazón. || Pare tu, mujer, | por la Virgen Santa, || que la hermana mía, | no parece en casa. || — Levantad, marido, | si bien me quereis, || a la madre mía | vos me la llameis, || que aunque está lejitos | venir la vereis.<sup>58</sup> || — Levantad vos, suegra, | del dulce dormir, || que la luz del día | ya quiere venir, || y mi blanca flor | ya quiere parir.<sup>59</sup> || — Espérate, yerno, | de quicio en la puerta || mientras que yo busco | las ricas envueltas. || Criados, Criadas, | los de la cocina, || id al gallinero, | matad seis gallinas. || Matad seis gallinas | dadlas a mi yerno.<sup>60</sup> || Criados, criadas | los del *cernidero*, || bajad al pавero, | coged el mejor pavo, || coged el mejor pavo || dádsele a mi yerno.<sup>61</sup> || Ya cantan los gallos, | ya rondan los quintos, || mientras suegra y yerno, | pasaban los ríos. || — Dime, pastorcito | que guardas ovejas || dime por quién doblan | las campanas viejas. || — Por una mocita | de tierras ajenas || que murió de parto | por la mala suegra. || — Dime, pastorcito | que guardais cabras || dime por quién doblan | las nuevas campanas. || — Por una mocita | de tierras extrañas, || que murió de parto | por malas cuñadas. || [Arroyo de la Luz. Melodía 28].

### 38

#### LAS TRES COMADRES BORRACHAS

Estaban las tres borrachas | en un barrio todas las tres.

*(Perejil y concordia  
¡y ay de las tres!,  
tu truena, yo trueno,  
¡Dale, Andrés!)*

Ofrecen la comilona | al bendito San Andrés.  
La una puso un cochinillo | de dos arrobas a tres.  
La otra puso treinta huevos, | para cada una diez.  
5 Otra lleva un boticuero | de vino para beber.  
A la orillita del río | se pusieron a comer.  
Y después de bien comidas, | borrachitas todas tres.  
Una miraba *pa* el cielo: | — Mira que paño francés,  
Otra miraba *pa* el río, | dice que corre al revés.  
10 Otra coge el boticuero, | dice que es niño sin pies.

[Casas del Castañar. Melodía 50].

B Estaban las tres borrachas | sentadas en *ca* la Inés || que toma las tres borrachas, | que tómalas todas tres. [Casar de Cáceres. Melodía 49].

55. Romancillo.

56. Se repiten los dos últimos versos con la misma melodía que los dos anteriores.

57, 58, 59, 60 y 61, ídem 56.

SECCIÓN II  
CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA

A. INFANCIA

1. CANCIONES DE CUNA

39

El padre del niño | vino esta mañana,  
cogió una morcilla | y se la echó al alma

(Arro, ro, ro, ro, ro, ro,)

Si el padre del niño | no hubiera venido,  
aquella morcilla | no hubiera comido.

(Arro, ro, ro, ro, ro, ro,).

[Torre de Don Miguel. Melodía 60].

B El padre del niño | marchose *pa* Oviedo || vieno el aire en popa | y volvióse luego || (*Ro, Ro, que lo arrullo*) || Si el padre del niño | no hubiese venido, || fuese *pa* la cama | durmiera contigo. || || El padre del niño | pues, está en la cama, || perdone vuesencia | y vuelva mañana || . || El diablo del faile | no me ha entendido, || pues está en la cama | el padre del niño || . [Robledillo de Gata. Melodía 68].

C Si el padre del niño | no estuviera en casa, || cogiera y te abriera | por la puerta falsa. || (*Alimón* || *Alimón, mi vida*, | *alimón, mi bien*, || *alimón, mi viva*, | *¡Cuándo volveré!* || y *Alimón*). [Guijo de Coria. Melodía 61].

40

El ratón anda buscando | la cueva donde meterse  
y la niña está malita | y en la casa no parece.

(*¡Ay! que viene, que viene, | que viene el ratón.*  
*¡Ay!, que viene, que viene, | que no viene, no.*

[Villanueva de la Vera. Melodía 62].

41

Calentura le ha dado | madre, a la rueca, (bis)  
y al huso tabardillo | y a mi jaqueca.

[Pinofranqueado-Huerdes. Melodía 63].

## 42

El mi niño es *mu* bonito | bendígale San Antón,  
que tiene más picardías | que plumas tiene un colchón.

5                   (*Que ro, ro, ro, ro,*  
                      *que te arrullo yo,*  
                      *que ya se durmió.*)

[Valdeobispo. Melodía 64].

B El mi niño es *mu* bonito | por eso lo quiero yo, || que parece que ha venido | de la mano del Señor. || (*Ro, ro, el*  
*mi niño | que te arrullo yo.*) [Granadilla. Melodía 66].

## 43

Duérmete mi niño | que viene la loba,  
y viene diciendo | quién es el que llora.

(*¡Hala!, ro, ro, ro,*  
*que ya se durmió.*)

[Portaje. Melodía 65].

## 44

El mi niño lindo, | el mi niño guapo,  
el mi niño lindo | es un buen muchacho.

5                   (*Alo, ro, alo, ro,*  
                      *alo, ro, alo, ro,*  
                      *alo, ro, alo, ro,*  
                      *que ya se durmió.*)

[Villa del Campo. Melodía 67].

B. MOCEDAD

2. CANCIONES DE QUINTOS

45

Morenas he visto yo | pero como tu ninguna.  
quitas los rayos del sol | y el resplandor a la luna.  
Sordadito quiero ser, | pero no de infantería,  
que quiero ser de a caballo | para llevar la prenda mía.

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 69].

46

Dame la escarapelilla  
que tengo el número bajo  
y si no tiene cintilla  
(Si, si)  
5 dámela de tu refajo.  
(y adiós.)  
  
(Porque soy quinto | llora mi agüela,  
no quiere darme | la escarapella.  
La escarapella | ya me la ha dado,  
10 la mi morena | que soy soldado.)

[Villanueva de la Vera. Melodía 70].

47

La quinta está decretada | los quintos somos nosotros,<sup>62</sup>  
por eso la mi morena | tiene los ojos llorosos.<sup>63</sup>

(Quita coño que me pisas,)<sup>64</sup>

Vamos al Ayuntamiento | el Ayuntamiento es este,<sup>65</sup>  
5 venimos a averiguar | nuestra pijonera suerte.<sup>66</sup>

[Montehermoso. Melodía 71].

48

Los quintos cuando se van | se dicen unos a otros,  
mi novia me espera a mi | hasta que le salga otro,  
hasta que le salga otro | que lo quiera más que a mí.

62. Repite las cuatro primeras sílabas de este verso.

63. Ídem nota 62.

64. Se repite el cuarto verso de la copla después del estribillo.

65. Ídem 62 y 63.

66. Ídem 62, 63 y 65.



5           *(Soldado, quinto nuevo, | la suerte te tocó,  
si sales por soldado | contigo me voy yo.)  
Yo no me quedo sola, | yo no me quedo, no,  
montada en tu caballo | nos iremos los dos.)*

[Portaje. Melodía 72].

B Los quintos cuando se van | se dicen unos a otros; || mi novia me esperará | hasta que la salga otro. || *(Se van los quintos, | se van, se van, || lorad mocitas, | llorad, llorad. || Se van, los quintos, | se van a ir, || llorad mocitas | llorad por mí.)* [(Ahigal. Melodía 73)].

C Ya se van los quintos, madre,<sup>67</sup> | ya se van los escogidos || y queda la plaza llena | de los que el rey no ha querido.<sup>68</sup> [Casar del Palomero. Melodía 75].

49<sup>69</sup>

A ser soldado me voy | con intención de volver,  
si te encuentro casadita | la sangre te he de beber.  
*(Yo soy quinto y no lo pinto | y no me meto con nadie,  
el que se meta conmigo | luego verá como sale.)*

[Guijo de Coria. Melodía 74].

50

Primero que yo te olvide | han de dar los pinos peras  
y las encinas tomates, | bellotas las tomateras.

*(Te tengo, te tengo | te tengo que hacer,  
un vestido nuevo | que te vaya bien.)*

[Romangordo. Melodía 76].

51

Esta noche me quintan,  
me voy mañana,  
que desconsoladita  
queda mi dama.

*(Adiós, morena ¡ay!  
que no te vuelvo a ver,  
que soy soldado nuevo,  
no sé si volveré.)*

[El Cabrero. Melodía 77].

67. Se repite este verso.

68. Se repiten los dos últimos versos.

69. Se repite este verso.

### 3. CANCIONES DE RONDA<sup>70</sup>

#### A. PIROPOS

52

Por unos hojos azules, | diera yo todo el amor,  
por unos ojitos negros, | alma, vida y corazón.

(Viene "lluviendu" | ¡Válgame Dios!,  
que se te moja | el polletón.  
5 El polletón | la rica enagua,  
viene "lluviendu", | abre el paragua.)

[Descargamaría. Melodía 78].

53

Tienes el pelo rubio, | rubito encaracolado,  
de cada caracolito | tienes a tu amor atado.

(Que no la llames, | que ya no viene,  
que se ha quedado dormida,  
5 debajo de los laureles.)<sup>71</sup>

[Robledillo de Gata. Melodía 82].

54

Es mi amante tan alto | como un castaño,  
tiene buena madera | para un escaño.

(¡Ay!, que polvarera, | ¡Ay!, que el aire lleva.)  
Una teja me llevo | de tu tejado,  
5 para no irme del todo | desesperado.

[Guijo de Granadilla. Melodía 87].

70. Los textos literarios que motivan las coplas de las Rondas de enamorados se han ordenado según sus diversas temáticas. Así, en el primer apartado A, se encontrarán aquellos cuyo arquetipo general es el del piropro, en el segundo, B, las que encierran condiciones y preguntas, en el tercer grupo, C, se reúnen las temáticas que aluden al amor, sea de manera totalmente romántica, sea haciéndose eco de los sinsabores proporcionados por Cupido, llegando estos, en algunos de los casos al desencanto y al dolor. El grupo cuarto, D, lo integran aquellas coplas indicativas de las situación y del lugar en donde se suelen ejecutar este tipo de repertorio; la puerta, el balcón o la ventana, en el quinto apartado, E, tienen cabida los temas inspirados en la ideología religiosa o adaptación de esta, en tipos de canciones seriadas o enumerativas, en el sexto y último se verán las de fisonomía varia. Dentro del tercer apartado C, corresponden al subgrupo 1) los asuntos de *Amor correspondido*, al 2) los *Secretos de Amor*, al 3) el *Amor tratado románticamente*, al 4) los *Deseos del Amor*, al 5) *Penas, dolores y desasosiegos* y al 6) las *Riñas, desengaños y desamores*. El cuarto apartado, D, se subdivide en 1), aludiendo a las *Puertas* y 2), a las *Ventanas y a los Balcones*, si bien en estos últimos están siempre implícitos los factores antes expuestos.

71. Se repiten los dos primeros versos de este estribillo.

## 55

A la luz de la luna, | te ví la cara  
no he visto clavellina, | más encarnada..  
Canta la pájara pinta | a la sobra del verde limón,  
con el pico defiende las alas | con el pico picaba la flor.

5

*(¡Madre,!  
¡Cuándo veré yo a mi amor!  
¡Madre!,  
¡Cuándo le veré yo!)*

[Arroyomolinos de la Vera. Melodía 156].

B A la luz de la luna | te ví la cara, || no he visto clavelina | más encarnada.<sup>72</sup> [Garganta la Olla. Melodía 91].

## 56

Toda la noche me llevo | atravesando pinares,  
pa darle las güenas noches | al divino sol que sale.

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 94].

## 57

Todos los anocheceres | paso por ver si te veo,  
porque tu solita eres | el jardín de mi recreo.

*(Tírale el justillo | tírale del cordón,  
dile a la cordonera: | "Prenda de mi corazón".)*

[Calzadilla de Coria. Melodía 98].

## 58

Los ojos de mi morena | ni son chicos ni son grandes,  
son como las aceitunas | que están en los olivares.

*(Que me voy, que me llama mi alférez,  
que yo no te olvido,  
por otras mujeres.)*

[Cadalso de Gata. Melodía 99].

## 59

Las estrellitas del cielo | las está adorando Dios,<sup>73</sup>  
y tú, como eres lucero, | te estoy adorando yo.

72. Antes del primer y tercer verso repite el segundo, (Y te vi la cara.)

73. Se repite este verso.

5                   *(Mi morena ya no viene,  
que se ha quedado dormida  
debajo de los laureles.)*<sup>74</sup>

[Guijo de Galisteo. Melodía 101].

60

Señor alcalde mayor, | no prenda *usté* a los ladrones,  
porque tiene *usté* una hija | que roba los corazones.

*(Olé y olé, resalada.)*<sup>75</sup>

[Villa del Campo. Melodía 122].

61

Eres como yo te quiero, | ramito de hierba buena,  
ni eres alta, ni eres baja, | ni eres blanca ni morena.

5                   *(En lo alto de la madroñera  
yo escribí una carta | a la Baldomera,  
y la dije: ¡Por Dios, Baldomera!,  
yo me muero y no sé de qué mal.)  
(El cirujano que asiste mi mal,  
no ha estudiado | la Filosofía,  
en el libro de la cirugía,  
10               no ha encontrado mi dificultad.)*<sup>76</sup>

[Villanueva de la Vera. Melodía 127].

62

Dime palomita blanca, | donde tienes tu retiro,  
en una sierra nevada | en el almendro florido.<sup>77</sup>

5                   *(Aquella palomita blanca | que pica en el "arciprés"  
que por donde la cogería, | que por donde la cogeré.  
Si la cojo por el pico | se me escapa por los pies,  
si yo lo hubiera sabido, | la hubiera cogido bien.)*

[Villanueva de la Vera. Melodía 137].

63

A la luna de enero,  
*si, Kikirikí,*

74. Después del tercer verso del estribillo repite el primero.

75. Repite el cuarto verso de la copla después del verso de estribillo.

76. Se repiten los dos últimos versos de la segunda copla que forma el estribillo.

77. Repiten siempre los dos últimos versos.

5                   te he comparado,  
                   que es la luna más clara  
                   *si, Kikirikí,*  
                   de todo el año.  
  
                   *¡Mi penita!, | ¡mi consuelo!,*  
                   *¡Mi regalo!,*  
 10                   *¿Dónde tienes el Kikirikí,*  
                   *que anoche no te lo ví,*  
                   *y ahora no lo hallo?*  
  
                   El día que te fuiste,  
                   *si, Kikirikí,*  
                   o te llevaron,  
 15                   aquel día mis ojos  
                   *si, kikirikí,*  
                   no descansaron.

[Torre de don Miguel. Melodía 143].

#### 64

Eres rosa del rosal, | clavel de la clavelera,  
 y a tí te lo digo yo | que eres la pura canela.

[Guijo de Coria. Melodía 146].

#### 65

Los sentidos del amor, | niña te vengo a cantar,  
 si los quieres aprender | bien los puedes escuchar.<sup>78</sup>  
 El primero que es el ver | la prenda que más estimo,  
 durmiendo estoy en la cama, | soñando estoy que te miro.  
 5   El segundo, que es oír | suspiros del corazoón,  
       pues si sé de que manera | te tomé tal afición.  
 El tercero, que es oler, | entre rosas y jazmines,  
 asimismo te suplico | que de mi nunca te olvides.  
 El cuarto, que es el gustar | ¿qué gusto podré tener,  
 10   estar ausente de tí? | ¿que haré, si no puede ser?  
 El quinto, que es el tocar, | yo nunca lo ejecuté,  
 asimismo te venero, | hermosísimo clavel.

[Calzadilla de Coria. Melodía 154].

78. Repite siempre los versos pares.

66

Enfrente del sol que sale | tiene mi dama el balcón,  
sale el sol, sale mi dama, | sale la luna y el sol.

*(Y a tu ventana | ha nacido un limonero  
que da los limones | en el mes de enero.)*

Otro estribillo:

*(Y a tu ventana | ha crecido un "arciprés"  
que llegan las ramas | hasta los tus pies.)*

[Torrecilla de los Angeles. Melodía 157].

67

María, paloma mía, | las palomas son del rey,  
y tu *tamién* eres mía | porque lo manda la ley.<sup>79</sup>

*(Niña, si vas a los toros | no vayas a la comedia  
que debajo de los bancos | anda la marimorena.<sup>80</sup>*  
5 *Anda la marimorena, | anda la marisalada,  
la de la mantilla verde, | la de la verde retama.<sup>81</sup>*

[Guijo de Granadilla. Melodía 160].

68

Tienes unas colores | que no son tuyas,  
que son de las raíces | de la argamula.

*(Y la,  
la "verdi" retamita,  
y la,  
la "verdi" retama.)*

[Guijo de Granadilla. Melodía 158].

B Valen más los tus ojos, | las tus colores || que cuantas tierras tienen | los labradores. || *(El cuarto donde duermes,  
| ¡Ay! amor, | que "redendi" me tienes.)* [Caminomorisco-Huerdes. Melodía 165].

69

Creo que todas las flores | que trae la primavera,  
con sus fragancias y olores | eres purísima estrella.  
Eres purísima estrella | me robaste las colores.

*(Ya viene el tren, | morena mía ¡qué bien!,  
5 ¡y olé!, que va | a Zaragoza a pasar.*

79. Repite los dos últimos versos.

80. Ídem 79.

81. Ídem notas 79 y 80.

*Mi corazón  
que por momentos  
se muere de amor.)*

[Garganta la Olla. Melodía 166].

## 70

Petra, quiero, Petra adoro, | Petra tengo en la memoria,  
cada vez que digo Petra | parece que digo gloria.<sup>82</sup>

[Tejeda del Tiétar. Melodía 168].

## B. PREGUNTAS Y CONDICIONES

## 71

¿Cómo quieres castillo | que te levante?  
si te hallo caído | por todas partes.

*(María  
llevan mi amor preso,  
a la cárcel  
siendo yo carcelera | no hay que asustarse.)*

Ya viene la cuaresma, | ¿qué comeremos?,  
patatas y romazas | ajos y puerros.  
*(¡Ay, amor!  
¡Ay amor de mi vida!  
si te vas,  
de mi no te despidas, | de mi no te despidas.)*

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 80].

- B ¿Cómo quieres que ronde | tu calle larga, || si me pones cordeles | para que caiga. || *La retamita "verdi", | la "verdi" retama.*) [Granadilla. Melodía 107].
- C ¿Cómo quieres que ronde | tu calle larga, || si me pones cordeles | para que caiga? || *(Salada, morena, | tu eres el olor | de la hierba "güena". || Tu eres el olor, | tu eres el olor, | salada, morena.)* [Guijo de Coria. Melodía 140].
- D ¿Cómo quieres que vaya | de noche a *velte*, || si hay un río en el medio | y no tiene puente. || *(Trón, contrón, que se casó mi dama. | Trón, contrón, con uno de polaina. || Y al enemigo, | resalada del alma | vente conmigo. || Por andar de noches a deshora | me cautivan los moros, traidora, | por tí, traidora.)* [Granadilla. Melodía 113].
- E ¿Cómo quieres que vaya | de noche a *verte*, || si tienes la cocina | llena de gente. || *(Que resalada eres, | dame la mano || que la reina me lleva, | a ser soldado. || A coger los galones | para ser cabo.)* [Villa del Campo. Melodía 114].
- F ¿Cómo quieres que tenga | contigo enojos, || si eres la clavelina | de Los mis ojos.<sup>83</sup> || *(Con una guitarra, | con un*

82. repite el último verso.

83. Se repiten los dos últimos versos.

*almirez, || con una pandereta, | que retumbe bien.*<sup>84</sup>) [Villa del Campo. Melodía 85].

G ¿Cómo quieres que tenga | firme esperanza, || si el cordón que me *daste* | ya no me alcanza. || (*La, lere, lere, lé,*  
| *con el vele, vele, vele,* | *con el vele, vele, va,* | *con el tente que me caigo | y aparta que va.*) [Montehermoso.  
Melodía 150].

H Dicen que el agua divierte, | quita penas y fatigas, || yo me fui tras la corriente | por ver si me divertía. || Ella se  
lava la cara, | se peina el pelo *tamién*, || ¿siendo tu tan buena moza, | cómo no te he de querer?. || ¿Cómo no te  
he de querer? | ¿cómo no te he de adorar? || siendo tu tan buena moza | contigo me he de casar. [Cadalso de Ga-  
ta. Melodía 90].

I ¿Para qué quieres, majo, | la espada nueva?, || si luego te la quitan, | te dan con ella. || (*Que vengo, que vengo,*  
| *de regar el romero de mi dama.* || *Que se le van,* | *que se le van secando las ramas.*) [Ahigal. Melodía 83].

72

Si me quieres te quiero | si me amas te amo,  
si me olvidas te olvido, | yo a todo hago.

[Cadalso de Gata. Melodía 95].

B Si quieres que te quiera | yo a tí primero, || deja que venga el uso, | ceclavinero. || (*Ay, ay, ay,* | *lloraba un canti-*  
| *nero, | morena, viva el amor.* || *¡Viva la resalada | que adoro yo!* || *con su garbo y talle | que de mí se enamoró.*)  
[Guijo de Coria. Melodía 115].

73

Si supiera o entendiera

(*¡olé ya!, mi niña,*)

que me estabas escuchando,  
los rayos del sol salieran,

5

(*¡ole ya!, mi niña,*)

dama, a tu puerta cantando.

(*¡Ay!, Dolores, Dolores, Dolores,*  
*me tienen muerto | los tus amores.*)

10

(*¡Ay!, Dolores, Dolores, María,*  
*me tienen muerto | toda la vida.*)

[Guijo de Coria. Melodía 121]

74

Esta noche voy a ver, | la *voluntá* que me tienes,  
si no te vienes conmigo | es *verdã* que no me quieres.

[Tejeda del Tiétar. Melodía 139].

84. ídem nota 83.



## 75

Si vinieras a verme | ata el caballo,  
a la reja dorada | del boticario.

(*Entra labrador | si vinieras a verme.*)

5 Si vinieras a verme | no traigas mula,  
que se rompen en balde | las herraduras.

No quiero que me quieras, | ni yo quererte,  
quiero que me aborrezcas | y aborrecerte.

[Villanueva de la Vera. Melodía 174].

## 76

Si supiera que estabas | en casa sola,  
entrara por la reja | de tu memoria.

5 (La,  
la retamita "verdi",  
la,  
la "verdi" retama).

Dicen que no me quieres, | ya me has querido,  
váyase lo ganado | por lo perdido.

10 Morenita la quiero | luego que supe,  
que morena es la Virgen | de Guadalupe.

[Granadilla. Melodía 109].

B Si supiera que estabas | en casa sola || diera un vuelo y volora, | blanca paloma.<sup>85</sup> || (*Jardín, jardinero, jardine-  
rillo, jardín, | la flor del romero, esta mañana la vi. || Sentadita en la puerta, | los buenos días la di. | y ella me  
dijo así: || ¡Cuándo te volveré a ver! | hasta la Pasqua de Abril.*) || Si supiera que estabas | en el molino || moli-  
nera del alma | fuera contigo. || (*Jardín...*) || Enfrente de tu frente | la mia estaba || la tuya, como hermosa, | la  
cautivaba. || (*Jardín...*). [Descargamaría. Melodía 112].

## C. TEMÁTICAS AMOROSAS

## 1. AMOR CORRESPONDIDO

## 77

Bien sé que estás acostada.

(*chavalita, mía,*)

pero dormidita no,  
bien sé que estás diciendo,

85. Repite los versos pentasílabos de la cuarteta de seguidilla.

5                   (*chavalita mía,*)

ese que canta es mi amor.

(¡Ay!, *chavala, chavala, chavala,*  
*regando las flores | te vi esta mañana,*)

10                   (*Yo que te las dí,*  
*tu que las cortaste,*  
*yo te las cogí.*)

[Malpartida de Plasencia. Melodía 120].

B Bien sé que estás acostada | pero dormidita no, || bien sé que estarás diciendo, | ese que canta es mi amor. || (*Sí, la zarzamora, | que en el campo se regaba || se regaba sola || se regaba sola || cuando llovía y nevaba.*) [Malpartida de Plasencia. Melodía 135].

## 78

Esta noche rondo yo, | mañana ronde quien quiera,  
esta noche rondo yo | la calle de mi morena.

(*Salga usted madre | por las esquinas,*  
*que van vendiendo | carbón de encina.*)

[Guijo de Galisteo. Melodía 141].

## 79

Esta noche la ronda | ya viene tarde,<sup>86</sup>  
que me estoy desnudando | para acostarme.

Si te estás desnudando | vuélvete a vestir,  
que muchos malos ratos | paso por tí.

5 Si pasas malos ratos | me los perdonas,  
que tu eres el dueñito | de mi persona.

[Descargamaría. Melodía 138].

## 2. SECRETOS DE AMORES

## 80

En anillo de tu dedo | tiene un *candao* con dos llaves,  
los secretos de tu pecho | sólo tu amante los sabe.

(*Olé, resalero y olé!*)<sup>87</sup>

[Calzadilla de Coria. Melodía 110].

86. Se repite cada dos versos. Primero y segundo, tercero y cuarto.

87. Se repite el último verso de la copla después del de estribillo.

## 81

A la una te rondo | porque a las doce,  
tienes unas vecinas | que me conocen.

(Trébole,  
trébole en seco, | trébole en rama,  
5 trébole en los piquitos | de tus enaguas.  
Trébole.)

[Guijo de Granadilla. Melodía 96].

## 3. AMOR ROMÁNTICO

## 82

Por esta calle va el agua, | por la otra el agua viene,  
cuando las aguas se juntan | ¡Qué será los que se quieran!

(Anda remonada, | dime la "verdã",  
no me hagas sufrir, | tampoco penar.  
5 Tampoco penar, | tampoco sufrir,  
me muero por ti | anda remonada.  
Me muero por tí | hermoso clavel,  
anda, remonada, | que te quiero ver.  
Que te quiero ver, | que te quiero hablar,  
10 al anochecer, | a la "madrugã".)

[Romangordo. Melodía 97].

## 83

Ya se va a *ponel* el sol, | ya no es hora de *segal*,  
para los enamorados | que tanto tienen que *hablal*.

(Dime, espigadora alegre, | las espigas que cogí,  
te he de "compral" con el grano | un pañuelo para tí.)

[Guijo de Granadilla. Melodía 103].

## 84

Las dos hermanitas duermen | en una cama de alambre,  
si mucho quiero a la chica | tanto o más quiero la grande.

(Que dame la mano, | paloma real.)

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 163].

85

Esta noche con la luna | y mañana con el sol,  
iremos a la laguna | a coger peces de amor.

*(Por subir a la enramada | a coger el habichuelo,  
por subir a la enramada | tres calenturas me dieron.*

- 5 *Y para volver en sí | de la botica "trajieron"  
agua de amor para mí, | para yo ponerme "güeno".)*

[Guijo de Coria. Melodía 171].

4. DESEOS DE AMOR

86

Esta noche y la pasada | como no has venido, amor,  
estando la noche clara | y el caminito andador.

*(Vamos a León, niña,  
vamos a León*

- 5 *que allí verás la luna | y "tamién" el sol.  
Vamos a León, niña.)*

[Ahigal. Melodía 93].

87

Yo quisiera y no quisiera | que son dos cosas contrarias  
quisiera *pedílte* un beso | y que no me lo negaras.

*(Tachuelero, que venga "usté" acá,  
que tengo el zapato roto,  
y lo quiero remendar.)*<sup>88</sup>

5

[Guijo de Coria. Melodía 119].

88

Vengo de lejos tierras, | de buscar novia,  
y ahora sí que la traigo | bien fanfarrona.<sup>89</sup>

*(Picos en las enaguas | cintilla en el pelo,  
ahora sí que la quiere | mi compañero.)*<sup>90</sup>

[Descargamaría. Melodía 131].

88. Se repite el primer verso del estribillo.

89. Se repite cada verso.

90. ídem nota 89.

## 89

¡Oh!, quién fuera repulguito,  
 (*¡y olé!*)  
 de tus salados manteos,  
 para andar todos los días,  
 5 (*¡y olé!*)  
 en tus salados manceos.  
 (*Arriba la lima, | y arriba el li-*  
*món,*  
*ya viene la pera | y el*  
*melocotón.*)  
 Lo que tapa tu pañuelo,  
 10 (*¡y olé!*)  
 no son limas ni limones,  
 que son dos peñitas blancas,  
 (*¡y olé!*)  
 que roban los corazones.

[Guijo de Galisteo. Melodía 136].

## 90

La luna que es mi contraria | siempre me encuentro con ella,  
 y contigo no me encuentro | amada y querida prenda.  
 (*Que soy del inglés, | del inglés, del inglés,*  
*que ni como ni bebo | no fumo de anís.*)  
 5 (*Quién pudiera, morena salada,*  
*contigo en la cama*  
*un sueño dormir!)*

[Cadalso de Gata. Melodía 172].

## 5. PENAS, DOLORS Y DESASOSIEGOS

## 91

Las estrellitas del cielo | las cuento y no están cabales,  
 faltan la tuya y la mía | que son las más principales.  
 (*¡Ay!, Dios mío,*  
 5 *¡Ay!, que pena,*  
*paso yo por una cara morena.*)

[Guijo de Coria. Melodía 84].

92

Pajarito que volando | llevas el viento ligero,  
aquí te estoy aguardando | que has de ser el mensajero.<sup>91</sup>  
de una alma que está penanso.

[Guijo de Granadilla. Melodía 89].

93

De noche todo son sombras | de las sombras me da miedo,  
bien podías morenita | sacarme de estos desvelos.

*(La requisa de caballos viene | a mi amante lo van a llevar,  
las mocitas se quedan diciendo: | ¿volverán o no volverán?.)*

[Guijo de Coria. Melodía 100].

94

Si de mi amor desconfías | una escritura te haré,  
con papel blanco sellado | con mi sangre firmaré.

*(El herrero que va con la herrera, | y el molinero con la molinera.)*

Entre pinos y acipreses | entre rosales y almendros,  
5 se está peinando mi dama, | sus regalados cabellos.

[Guijo de Coria. Melodía 125].

95

Jugando empecé a quererte | y hoy olvidarte no puedo,  
una chispa y otra chispa | suelen alcanzar incendio.

*(Lo que sería  
que el bailador, bailando,  
5 la pisaría.)<sup>93</sup>*

[Cadalso de Gata. Melodía 126].

96

Gracias a Dios que llegamos | donde no pensé llegar,  
a darte las buenas noches, | paloma del palomar.

*(Mira como vengo, | llenito de sangre,  
por una quimera | que tuve ayer tarde.)*

91. Se repite este verso.

92. Se repite este verso.

93. Se repiten los dos últimos versos.

- 5 La cama donde tu duermes | merecía ser de plata,  
las almohadas de oro, | de terciopelo las mantas.

[Guijo de Galisteo. Melodía 130].

- B ¡Gracias a Dios que llegamos | a este pollito de lancha || a darle las buenas noches | a esta palomita blanca. || (*¡Y olé!, vida mía, ¡y olé!*)<sup>94</sup> || A tu puerta sembré esparto | a tu ventana un olivo, || a los pies de la tu cama | un sermiento ha florecido. || (*¡y olé!...*) || El esparto es que me aparto, | el olvido es que te olvido. || El sarmiento es escarmiento | del tiempo que te he querido. || (*¡y olé!...*). [Guijo de Galisteo. Melodía 151].

97

Adiós, que me voy sin verte | mi corazón sin hablarte,  
mi boca sin darte un beso | mis brazos son abrazarte.

(*Soy marinero | soy de la mar,  
soy pajarito | y no puedo volar.*)

[Guijo de Galisteo. Melodía 134].

98

5 Cuatro limones  
y cinco flores,  
seis naranjitas  
¡Cómo te va de amores,  
resaladita?

10 Muy malamente,  
mi amor ausente,  
la ausencia mía  
a mi amante lo llevan  
a Andalucía.

15 A ver a la reina  
gobernadora,  
napolitana.  
¡Viva! Isabel segunda  
reina de España!

[Guijo de Coria. Melodía 145].

99

Eres como la hoja | del verde olivo,  
ya que tu no me quieres, | yo no te olvido.

(*¿Quién te ha dado esta cinta | bordada de amor?  
que da vuelta a tu pelo | y arriba una flor.*)

94. Repite el cuarto verso de la copla después del de estribillo.

5 Agustina, Agustina, | que viene Agustín,  
ojalá los mis ojos | lo vieran venir.

[Guijo de Granadilla. Melodía 152].

B Eres como la hoja | de la higuera,<sup>95</sup> | no tienes amor formal | cascabelera. | (*¡Ay!, madre, madre, | ¿dónde está el barquero | que a mí me sangre! | Que yo me muero | a mi amante la quedo | por heredera | de mis caudales.*) [Guijo de Granadilla. Melodía 169].

100

Esta noche la ronda | para mi ha sido,  
mi amante prisionero, | mi primo herido.

(*Saca el jarro, | vuélvele a meter,  
que esta noche la ronda | se ha de emborrachar.*)  
5 (*Saca el peine, | el escapulario,  
pañuelo de seda | vamos de "junción" sandunguera.*)

[Ahigal. Melodía 159].

101

De tu casa a la mía | va un río claro,  
todas las envidiosas | van a enturbiarlo.

(*Al verde laurel,  
¡Ay!, que está mi dama mala!,  
¡Ay!, que no me la dejan ver.*)  
5

[Portezuelo. Melodía 167].

102

Te tienes por más que yo | serás más o serás menos,  
en dinero lo serás | en lo demás lo veremos.

(*La cintilla, que cinco me cuesta,  
que seis te prometo | que siete te (he) de dar.*)  
5 (*Anda niña, no la des por ocho,  
que es varata en nueve | las diez te han de dar.*)

[Malpartida de Plasencia. Melodía 102].

103

Dicen que no me quieres, | ya me has queido,  
váyase lo ganado | por lo perdido.

(*Que veo relumbrar,*

95. Se repite este verso.



5            *la hierba en el prado | y el agua en el mar.*  
              *La espada de mi amante | que en la guerra está.)*

[Cadalso de Gata. Melodía 108].

104

Yo sembré en tu pecho tierno | amor firme y voluntad:  
 y se han secado *lluviendu* | ya no *güelvo* a sembrar más.

Amor que pasa de un año | olvidarlo no es razón,  
 que suele criar raíces | en medio del corazón.

[Pinofranqueado-Hurdes. Melodía 111].

105

Aunque vayas y te bañes | en el río de Alagón,  
 no *te se* quita la mancha | que de mi *te se* pegó.

*(Allí arriba hay un pinar | muy hermoso y florido,*  
*que los mozos lo quieren cortar | y se han arrepentido.)*

[Cadalso de Gata. Melodía 118].

106

Una vez que te dije: | Peiname, Juana,<sup>96</sup>  
 me tiraste el peine | por la ventana.

*(El jardín de las azucenas,*  
*el jardín de la hierba buena.)*

5            Una vez que te dije: | Antonio, Antonio,<sup>97</sup>  
              todo el pueblo llenaste | que eras mi novio.

[Villanueva de la Vera. Melodía 128].

107

Si me quieres dímelo | si no dime que me vaya,  
 no me tengas al sereno, | que no soy cántaro de agua.

*(Pasé por tu puerta, | por ver lo que hacías,*  
*y estabas llorando, | lucero del día.)*

A tu puerta estamos cuatro | todos cuatro te queremos,  
 salga la dama y escoja, | que los demás nos iremos.

[Cadalso de Gata. Melodía 132].

96. Se repite siempre el segundo verso.

97. ídem nota 96.

108

Eres una ladrona | que me has robado,  
todos cinco sentidos | que Dios me ha dado.

(Salid soldados, | *a defenderme,*  
*salid, soldados | la ronda viene.*)

[Villanueva de la Vera. Melodía 148].

109

En el medio de la mar | crió Dios un árbol fuerte,  
y a ti te crió tu madre | para darme a mí la muerte.

(*Que no va sola | de noche al baile,*  
*que no va sola, | que va su amante.*)

5 En el medio de la plaza | hay una mesa redonda,  
donde machan el tabaco | los mocitos de la ronda.

En el mar se crían conchas, | a la orilla caracoles,  
las buenas mozas se crían | en casa de los labradores.

[Robledillo de Gata. Melodía 162].

110

Algún día por verte | daba la vuelta,  
y ahora por no verte | doy la revuelta.

(*Y Adiós, adiós,*)

5 Si quieres que te quiera | dame doblones,  
que es moneda que allana | los corazones.

[Torrecilla de los Ángeles. Melodía 149].

B Algún día por verte | daba la vuelta,<sup>98</sup> || y ahora por no verte | doy la revuelta.<sup>99</sup> [Torrecilla de los Ángeles. Melodía 161].

D. REPERTORIO EJECUTADO EN LAS SALIDAS DE LA CASA AL EXTERIOR

1. EN LAS PUERTAS

111

A tu puerta hemos llegado | cansados de preguntar,  
¡Vive aquí la salerosa, | la que derrama la sal?

(*¡Ay!. gallito inglés,*

98. Se repiten los versos pares.

99. Se repiten el tercero y cuarto versos con la reiteración correspondiente del cuarto.

5                   *a mi amor le falta un remo,  
desgraciado, desgraciado de él.)*

[Guijo de Coria. Melodía 79].

# 112

A tu puerta estamos cuatro | todos cuatro te queremos  
salga la dama y escoja | que los demás nos iremos.

5                   *(Yo me voy con mi amor que es torero,  
gasta banderillas de fuego,  
yo me voy con él.  
Porque gasta mucho salero,  
mi amor es torero,  
yo me voy con él.)*

10                  Eres un confite blanco | metido en una redonda,  
solo te faltan las alas | para ser blanca paloma.

[Descargamaría. Melodía 86].

# 113

A tu puerta, bonita, | yo no me paro,  
porque sé que lo siente | tu enamorado.

*(Jueves sí, pero viernes no, | sábado, sábado, morena,  
ya está el pájaro en la "trena".  
Con grillos y con cadenas | y el domingo sale fuera.)*

[Guijo de Coria. Melodía 106].

# 114

5                   Abréme la puerta | bella idolatrada,  
y si no la abrieres | sal a la ventana.  
y si no la abrieres | sal a la ventana.  
La ventana te abro | la puerta no puedo,  
que la han echao llave | al cuarto onde duermo,  
que la han echao llave | con cerrojos nuevos.

[Guijo de Granadilla. Melodía 153].

# 115

Anoche estuve a tu puerta | y a tu ventana dí un golpe,  
para niña enamorada | tienes el sueño muy torpe.

*(Sí, la zarzamora, | sola, sola se regaba,  
se regaba sola, | cuando llovía y nevaba.)*

[Casas del Castañar. Melodía 170].

2. VENTANAS Y BALCONES

116

Anoche en la tu ventana | me cogieron prisionero,  
y para mayor dolor | me ataron con un pañuelo.

*(Como dale de la zarzuela, | como de la zarzuela sale,  
como el aire la revolea, | como la revolea el aire.)*

- 5 Anoche a la tu ventana, | otro ventanero ví,  
no le quise dar la muerte | por no darte que sentir.

[Cadalso de Gata. Melodía 88].

117

¡Ay!, que ventana tan alta | que corredor en el aire,  
¡Ay!, que niña tan bonita | si me la diera su padre.

[Pozuelo de Zarcón. Melodía 105].

118

Por cima de tu ventana | tengo de formar un coche,  
con los estribos de oro | para robarte una noche.

*(¡Viva Segovia! | ¡Viva Segovia!,  
en Villa del Campo | tengo la novia.)*

Otros estribillos:

*Salga usted, madre | con el dinero,  
que va de paso | el carbonero.)  
Y va diciendo | por las esquinas:  
carbón de roble, | carbón de encina.  
Picón de encina, | carbón de roble,  
que la firmeza | no está en los hombres.  
No está en los hombres | ni en las mujeres,  
que está en el tronco | de los laureles.)*

[Villa del Campo. Melodía 116].

119

Cuando sales al balcón | y rechinan las maderas,  
se pone mi corazón | como el panal de la cera.  
*(La trae, la trae, | la carta en la mano,  
escrita con dos renglones, | que me la escribió un soldado.*

- 5 *La trae, la trae, | la carta en la mano.)*

[Casas del Monte. Melodía 155].

120

Ventanas y balcones | cierra tu madre,  
para que no te vea | y no te hable.

5                   *Asómate*  
                     *a esos balcones,*  
                     *que la ronda te llega,*  
                     *ramo de flores.*  
                     *Asómate,*  
 10                   *a esa ventana*  
                     *que la ronda te llega,*  
                     *por tí serrana.*  
                     *Asómate.*

[Portezuelo. Melodía 164].

## 121

Anoche en la tu ventana | me quisieron dar la muerte,  
 y yo me mantuve fuerte | con mi espada valenciana.

*(Pobre "garrapa" | de tía María,*  
*la espantaron los muchachos | se la ha cogido el "trenvía".)*

[Descargamaría. Melodía 177].

## E. TEMÁTICAS INSPIRADAS EN IDEOLOGÍAS RELIGIOSAS

## 1. CANCIONES SERIADAS

## 122

## LOS SACRAMENTOS DE AMOR

Los Sacramentos, señora, | aquí los vengo a cantar,  
 te quiero más que a mi vida | y no te puedo olvidar.  
 El primero es el Bautizo, | tu ya estás bautizada,  
 que te bautizó el padrino | para ser buena cristiana.  
 5 El segundo es Confirmar, | tu ya estarás confirmada,  
 que te confirmó el obispo | para ser mi enamorada.  
 El tercero es Penitencia, | nunca jamás la cumplí,  
 que me dijo el confesor | que me apartara de tí.  
 El cuarto es la Comunión, | que es un manjar verdadero,  
 10 que el que lo recibe en gracia | derechito se va al cielo.  
 El quinto es la Extremaunción, | la que dan a los enfermos,  
 a mí me la pueden dar, | que por tí me estoy muriendo.  
 El sexto Sacerdotar, | sacerdote no he de ser,  
 que el estar contigo a solas | toda mi vida busqué.  
 15 El séptimo Matrimonio, | que es lo que vengo a buscar,  
 si no me lo impiden tus padres, | contigo me he de casar.

[Cadalso de Gata. Melodía 104].

B Aquí me vengo a sentar | en estos campos labrados, || por ver si puedo explicar | los Sacramentos contado. (Sigue igual que la versión anterior.) [Arroyo de la Luz. Melodía 175].

- C Si quieres oír cristiana | los Sacramentos cantar, || ponte de codo en la cama | que los voy a comenzar. (Sigue igual que las dos versiones anteriores.) [El Torno. Melodía 176].

123

LOS MANDAMIENTOS DE AMOR

- Los Mandamientos de amor, | niña, te voy a cantar,  
 ponte de "cóos" en la cama | si lo quieres escuchar.  
 En el primer mandamiento | me mandan de que te ame,  
 yo nunca te olvidaré | porque la vida es amable.  
 5 En el segundo he jurado | y he hecho mi juramiento,  
 de no olvidarte jamás | ni sacarte de mi pecho.  
 En el tercero la Misa, | nunca estoy con devoción,  
 siempre estoy pensando en tí, | prenda de mi corazón.  
 En el cuarto les pedí | a mis padres el respeto,  
 10 solo por verte a ver | en público y en secreto.  
 En el quinto no matar, | a nadie he matado yo,  
 mocita, yo soy el muerto | y tu la que me mató.  
 La mocita del balcón | que sale y se esconde dentro,  
 hace pecar a los hombres | hasta en el sexto mandamiento.  
 15 En el séptimo no hurtar, | no hurto ni robo a nadie,  
 lo que robo es una niña | si no me la dan sus padres.  
 Octavo no levantar | falsos testimonios a nadie,  
 como a mí me lo levanta, | una niña de esta calle.  
 Noveno no desear | ninguna mujer ajena,  
 20 como yo la he deseado | para casarme con ella.  
 Décimo no codiciar, | yo no vivo codiciando,  
 pero lo que sí codicio | es un matrimonio santo.  
 Los diez mandamientos santos | sólo se encierran en dos:  
 nos iremos a la iglesia, | nos casaremos los dos.

[Guijo de Galisteo. Melodía 147].

124

- Padre nuestro | que estás en los cielos,  
 ¡que niña tan guapa, | que cuánto te quiero!<sup>100</sup>  
 Padre nuestro | que de cada día,  
 ¡que niña tan guapa, | que si fuese mía!<sup>101</sup>  
 5 Padre nuestro | que santificado,  
 ¡que niña tan guapa, | cuanto me has gustado!<sup>102</sup>

[Malpartida de Plasencia. Melodía 129].

100. Se repiten los dos últimos versos.

101. ídem nota 100.

102. ídem notas 100 y 101.

## 125

De los árboles frutales | el mejor es el madroño,  
y de los Santos del Cielo | el bendito San Antonio.

*(¡Qué guapa eres | que bien te está,  
la saya verde, | la "colorá".)*

[Santa Cruz de Paniagua. Melodía 124].

## F. ASUNTOS VARIOS

## 126

Ya se van los antruejos, | mocitas guapas,  
a colgar el pandero | de las estacas.

5 *(¡Ay amor!,  
¡ay!, amor lisonjero,  
¡Ay amor!,  
que por tí peno y muero.)*

Si tus padres no me quieren | y tu me tienes amor,  
los campos no tienen llave | vámonos allí los dos.

10 Que te quiero, bien lo sabes, | que te adoro, no lo ignores,  
quien te ha de llevar soy yo | hermoso ramo de flores.

[Valdeobispo. Melodía 81].

## 127

La primera entradita | que el amor tiene,  
santa y "güenas" noches | tengan ustedes.

5 *(Moral, | moralejo, moral,  
Toda la noche "rondal" | "pol dal" gusto a una dama  
y un galancillo "pesal",  
Moralejo, moral.)*

[Guijo de Granadilla. Melodía 92].

## 128

Viva Jarona, pastora, | toda vestida de pieles,  
para descansar se sienta | debajo de los laureles.

*(Que serenita, | que cae la nieve,  
que el aire cierzo | me la detiene.)*

[Calzadilla de Coria. Melodía 117].

129

A la una nací yo, | a las dos me bautizaron,  
a las tres me enamoré | y a las cuatro me casaron.

5                   (*De la muralla, | yo me tiré,  
por verte niña | y no me maté.  
De la muralla, | yo me he tirado,  
por verte niña | y no me he matado.*)

[Guijo de Granadilla. Melodía 123].

130

La Manola se ha marchado | a los toros de Sevilla,  
y el pícaro del torero | le *jinca* la banderilla.

5                   (*Alsa y olé!  
dale un beso a mi Manola  
y un abrazo si está sola.*)

[Villanueva de la Vera. Melodía 133].

131

Si el zapatito te aprieta | llévale en *ca* el zapatero,  
que te ehcen un punto más | aunque te cueste el dinero.

5                   (*Aquellos zapatitos | que te regalé,  
que ya los tienes rotos, | de tanto correr.  
De tanto correr, | de tanto bailar,  
Aquellos zapatitos | que te voy a dar.*)

[Villanueva de la Vera. Melodía 142].

132

A la orilla del río<sup>103</sup> | lo tengo todo,  
tengo suegra y cuñada | y el bien que adoro.

                  (*Marinero,  
"a orilla" del barco  
que me muero.*)

[Guijo de Coria. Melodía 144].

B A la orilla del río, | a la orilla del agua, || tengo suegra y cuñada | y a mi prenda bien amada. || (*Que déjame su-  
bir, | al carro carretero || que déjame subir, | que de pena me muero.*) [Villanueva de la Vera. Melodía 173].

103. Empieza por el segundo verso a modo de repetición de este antes de la cuarteta de seguidilla.



## C. CUARESMA Y SEMANA SANTA

## 4. SEMANA SANTA

133

LAS SIETE PALABRAS<sup>104</sup>

- Viernes Santo, ¡qué dolor!, | espiró crucificado,  
Cristo nuestro redentor | más antes dijo, angustiado,  
siete palabras de amor.
- La primera fue rogar | por sus propios enemigos;  
5 ¡Oh caridad singular!, | de cuantos fueron testigos  
mucho les hizo admirar.
- La segunda, un ladrón hizo | su petición eficaz,  
la que a Cristo satisfizo | diciéndole: — Hoy serás  
conmigo en el Paraíso.
- 10 A su Madre la tercera | palabra le dirigió,  
diciéndola recibiera | por hijo a Juan, y añadió,  
que por madre la tuviera.
- La cuarta a su Padre amado | dice con afecto pío:  
— Todo lo profetizado | dijo al Eterno, Dios mío,  
15 ya está todo consumado.
- La quinta estando sediento | por hallarse desangrado,  
dijo casi sin aliento: | — Sed tengo, y allí fue dado  
hiel y vinagre al momento.

[Calzadilla de Coria. Melodía 179].

134

LA RESURRECCIÓN<sup>105</sup>

- Al señor cura del pueblo | le pedimos un favor,  
para cantar unas complas | a la gran Resurrección.<sup>106</sup>
- Al señor cura del pueblo | venimos a darle un *vito*,  
porque nos ha predicado | la muerte y Pasión de Cristo.
- 5 Levántate, Mayordomo | si te quieres levantar,  
que el que murió en el madero | ha vuelto a resucitar.
- Esta calle es un jardín | toda llena de rosales,  
porque en ella está la Iglesia | y dentro Cristo y su Madre.
- Levántate, sacristán | a poner la Iglesia maja,  
10 que ha resucitado Cristo | a las tres de la mañana.

104. Se cantaba durante toda la Semana Santa, en especial el día de Viernes Santo. Texto incompleto.

105. Alborada en la madrugada del Domingo de Gloria.

106. Repite los versos tercero y cuarto de cada una de las cuartetos.

*Levantaos*, vecinitas, | esas del barrio de la Iglesia,  
que ha resucitado Cristo | y María está contenta.

*Levantaos*, vecinitas | esas del barrio de abajo,  
venimos cortando flores | desde la Iglesia al Calvario.

- 15 *Levantaos*, vecinitas | bajad a barrer la calle,  
que vendrá la procesión | y en ella Cristo y su Madre.

Un ángel alzó la losa | y la ascensión subió al cielo,  
y los guardias, aterrados, | se cayeron en el suelo.

Durante la procesión se cantan estos textos:

*Esta es la Pascua Florida*, | esta es la Pascua de flores,  
cuando Cristo resucita | dando al mundo resplandores.

El Cristo Resucitado | es un hermoso portento,  
y por favor le pedimos | que nos mejore los tiempos.

- 5 La bandera con la Cruz | que Cristo lleva en la mano,  
es la *insinia* e instrumento | con que nos ha rescatado.

La banda que por el pecho | lleva el Señor *destendida*,  
son los lazos con que están | nuestras almas sometidas.

- 10 Jesucristo vino al mundo | para redimir al hombre,  
démole un millón de gracias, | ¡Bendito sea su nombre!

¡Qué dolor recibiría | aquella azucena pura,  
cuando se encontró a su Hijo | en la calle la Amargura!

Al señor cura y pastor | venimos a darle gracias  
por estos buenos sermones | que ha echado en Semana Santa.

- 15 Su Madre va por *alante* | y su Hijo por atrás,  
y al pie de la Cruz del Valle | se vinieron a encontrar.

Jesús estaba parado | al pie de la cruz del Cristo,  
y su Madre que le vió, | tres *revelencias* le hizo.

- 20 Ya suenan las esquilitas, | vuestro Hijo ya está aquí,  
más relumbrante que el sol, | más bello que un serafín.

Echa incienso, señor cura, | que ya puedes incensar,  
que el que murió en el madero | ha vuelto a resucitar.

Acércate, señor cura, | con palabras muy amadas,  
a quitar el manto negro | a la Reina Soberana.

- 25 Y enseguida el señor cura | a María se acercó,  
la ha quitado el manto negro | y en el azul le quedó.

A las tres de la mañana | ha resucitado Cristo,  
Dios da luz a nuestras almas | como se la dió a Longino.

- 30 Ha resucitado Cristo | el de las llagas abiertas,  
¡Oh, que alegría tan grande! | la Resurrección nuestra.

- Se levanta del sepulcro | y allí deja su sudario,  
a consolar a María | va dirigiendo sus pasos.
- Alegraos, Madre mía, | con alegría y fervor,  
que ya tienes a tu Hijo | lleno de gracia y candor.
- 35 Por cima de la corona | del que la misa decía,  
revolea una paloma | y era la Virgen María.
- Por cima de la corona | del que la misa cantaba,  
revolea una paloma | y era la Virgen Sagrada.
- 40 Por las calles y las Plazas | María va preguntando  
a hombres, niños y mujeres | que si han visto a su Amado.
- Todos le dicen que no | pero en aquel mismo instante  
se ha encontrado con su Hijo | como una rosa fragante.
- Levanta, señor Alcalde, | a recoger el bastón,  
que ha salido de la carcel | aquel divino Señor.
- 45 *Levantaos*, vecinitas, | esas del barrio del medio,  
que ha resucitado Cristo | el que murió en el madero.
- ¡Oh, que gozo y alegría! | en el corazón no cabe,  
cuando se encontró su Hijo | con su Santísima Madre.
- La Resurrección de Cristo | es un misterio de gracia,  
50 cada vez que resucita, | resucitan nuestras almas.
- Murió Cristo, ¡qué dolor!, | resucitó, ¡qué alegría!  
y a los cielos no subió | hasta los cuarenta días.
- Estoy loca de contenta | y tengo perdido el juicio,  
he tenido la noticia | que ha resucitado Cristo.
- 55 *Levantaos*, vecinitas, | con alegría y primor,  
a barrer la derechera, | que vendrá la procesión.
- Toquemos la pandereta | con muchísima alegría,  
que ha resucitado Cristo | y está contenta María.
- 60 ¡Qué contenta va María | con su Hijo por delante!,  
lleva el manto de alegría | y el rosario de diamante.
- Quiera Dios, de hoy en un año, | la volvamos a cantar,  
la mañanita de Pacua | a eso de la *madrugá*.
- Buenos días nos de Dios, | al señor cura el primero,  
al alcalde y regidores | que gobiernan este pueblo.

[Navaconcejo. Melodía 180].

B<sup>107</sup>Jesús y su amada prenda | en el valle se encontraron, || y fue tanta su alegría | que las cruces se besaron. || Le

107. Se cantaba asimismo en la Procesión del encuentro que se efectuaba el Domingo de Gloria.

quitan el manto negro | a la Virgen Soberana, || que Cristo ha resucitado | a las tres de la mañana. || Le quitan el manto negro | a la Virgen del Rosario, || le quitan el manto negro | le pongan el encarnado. [Guijo de Galisteo. Melodía 178].



### SECCIÓN III

## CICLO DE MAYO

#### 1. ROGATIVAS

135

Hoy, que habeis salido a misa, | Sagrada Madre del Verbo,  
dadle *salú* al sacerdote | y también a todo el pueblo.<sup>108</sup>

Ese Niño que llevais | en vuestro brazo derecho,  
pedidle, ¡Oh gran Señora!, | que nos remedie los tiempos.<sup>109</sup>

[Robledillo de Gata. Melodía 181].

136

#### CANTO A SANTA CATALINA

Santa Catalina Virgen | venerada por extremo,  
por especial protectora | y abagada de este pueblo.

(¡Ay! *qué alegría,*  
*Catalina está en las andas*  
*cubierta de "alegrandía".*)

5

[Calzadilla de Coria. Melodía 182].

137

#### ROGATIVA AL CRISTO DEL VALLE

Cristo bendito del Valle  
que teneis tanto poder,

108. Repite en cada estrofa los dos últimos versos.

109. La temática literaria que apuntan los versos transcritos parece pertenecer a un posible canto a la Virgen de la Candelaria por alusión del primer verso. Al hallarse, según parece, incompleto el texto no podemos pronunciarnos por esta pertenencia. En todo caso damos como un tanto ambigua la ordenación de este canto dentro de los del ciclo de Mayo y como canción rogativa a la Virgen ya que de tratarse de un canto a la Virgen de la Candelaria debería de cerrar los pertenecientes al ciclo de Navidad.

quitar la llave a la nueve  
para que empiece a llover.<sup>110</sup>

[Navaconcejo. Melodía 183].

## 138

## A SAN GREGORIO

Divino Gregorio, | brillante lucero,  
que el nueve de mayo | saludarte quiero.  
Eres San Gregorio | humilde cordero,  
y los labradores | todos te queremos.  
5 Aquí en esta ermita, | por ser tu morada,  
venimos a honrarte | vestidos de gala.  
Queremos, Gregorio | que nos des buen año,  
danos agua y sol, | danos mucho grano.

[Malpartida de Plasencia. Melodía 184].

## 139

## ROGATIVAS AL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Cristo de la Misericordia | pendiente de ese madero,  
rey supremo de la Gloria, | Dios y hombre verdadero.<sup>111</sup>  
Los niños de cuatro años | vienen a pedir el agua,  
que nosotros pecadores | no podemos alcanzarla.  
5 Un pobre del un labrador | bajó a beber a una fuente,  
y se fue *desconsolado* | por estar seco el corriente.

[Guijo de Granadilla. Melodía 185].

## 140

## ROGATIVAS AL CRISTO DE LOS REMEDIOS

Con un semblante ambulante | huye la vaca a los prados,  
y se llena de tristeza | al verlos tan asolados.  
Teneis, Señor, una fuente | por detrás de vuestra ermita,  
hacedla que se reparta, | que el campo la necesita.  
5 Debajo de vuestras plantas | teneis, Señor, un pilar,  
y nuestras culpas son tantas | que no le dejais manar.  
El centeno ya va seco, | y el trigo se *ensecará*,  
si no nos mandais el agua | las gentes perecerán.  
¿Qué es aquello que relumbra | *por cima* de la custodia?,  
10 el Cristo de los Remedios | que va por agua a la gloria.

110. Repite los dos últimos versos.

Del templo nos despedimos | con amor y confianza,  
que el Cristo de los Remedios | nos ha de mandar el agua.

[Ahigal. Melodía 186].





SECCIÓN IV  
CICLO DE VERANO

1. CANCIONES DE TRABAJO

A. TRABAJOS DEL SECTOR PRIMARIO

1. LABRADORAS

141

Cada vez que voy a arar, | le digo a mi mula *güelva*<sup>112</sup>  
me acuerdo de los amores | que tuve en el barrio verde.  
[¡Tesa, Doráa!<sup>113</sup>]  
[¡Arre, Triguera!]  
[Pinofranqueado-Huerdes. Melodía 187].

B Cada vez que voy a arar,<sup>114</sup> | *estiro* de los ramales, || [*Ven acá, Castaña!*] || me acuerdo de mi morena | que vive  
en calles reales.<sup>115</sup> [¡*Güelve!*] [Guijo de Granadilla. Melodía 190]

142

Para los hombre se hizo | el arado y la carreta,  
para los *güenas* mujeres | el palillo y la calceta.  
[Guijo de Coria. Melodía 188].

143

¡Para qué quieres, majo, | los esquilonos  
si no tienen tus padres | bueyes rumbones?

(¡*Vida mía!*  
*con el Avemaría*  
“*dispierta*” *que viene el día.*)

5

111. Repite siempre los dos últimos versos.

112. Empieza el canto con el segundo verso y repite al final el cuarto y el primero.

113. Tesa significa recula. Es el grito que hace el labrador a la bestia cuando la reja del arado tropieza con una peña.

114. Se repite el verso.

115. ídem 114.

Si te vas a los bueyes | de madrugada,  
dale un golpe a la reja | de mi ventana.  
Quédate con Dios, Rosa | de los rosales,  
que me voy a los bueyes, | tu bien lo sabes.

[Villa del Campo. Melodía 189].

144

El arado cantaré | de piezas lo iré formando  
y de Pasión de Cristo | misterios iré explicando.

[Pinofranquedo-Hurdes. Melodía 191].

2. "TRILLAORA"

145

Cuano el trigo está en la era | se va el polvo y queda el grano,  
a por la chica venimos | que la mayor tiene amo.

[Arroyo de la Luz. Melodía 192].

B. TRABAJOS DEL SECTOR SECUNDARIO

1. ESQUILEO

146

Todo el día estoy al sol | *motilando* las avejas,<sup>116</sup>  
los dedos llenos de callos | de las malas *estijeras*.<sup>117</sup>

[Guijo de Galisteo. Melodía 193].

C. TRABAJOS DEL SECTOR TERCIARIO (DOMÉSTICOS)

1. DE CERNER LA HARINA

147

Cunado mi madre *cielne* | yo me *enjarino*,  
*pa* que digan los mozos | que yo he *celnido*.

(Que yo he "celnido",  
niña  
que yo he "celnido".)

5

[Caminomorisco-Hurdes. Melodía 194].

116. Se repite este verso.

117. *ídem* 116.

148

5 A la orilla del río  
(*chin, chin,*)  
llora un cabrero,<sup>118</sup>  
que se le ha muerto un chivo  
(*chin, chin,*)  
del mal postrero.<sup>119</sup>

(*Mira como "cielne", | mira como "masa",*  
*mira como "cielne" | mi "agüela" Colasa.*)

[Guijo de Granadilla. Melodía 195].

2. APAÑO DE ACEITUNAS

149

De la uva sale el vino, | de la aceituna el aceite  
y de mi corazón sale | cariño para quererte.<sup>120</sup>  
La aceituna en el olivo | si no la cogen se pasa,  
así te has de pasar tu | si tus padres no te casan.<sup>121</sup>

[Guijo de Granadilla. Melodía 197].

B La aceituna en el olivo | si no la cogen se pasa, || así se pasa una niña | si sus padres no la casan.<sup>122</sup>  
[Caminomorisco-Hurdes. Melodía 196].

150

Apañando aceitunas | quien anduviera,  
y las *avareara* | quien yo dijera.

[Calzadilla de Coria. Melodía 108].

151

5 A coger aceitunas | me han convidado,  
mira que anillo de oro | me han regalado.  
(*Al arbolé,*  
*al árbol en seco*  
*se le corta el pie.*  
*Al arbolé.*)

El coger aceitunas | dicen que es vicio,  
pocas habrá cogido | la que lo ha dicho.

[Descargamaría. Melodía 199].

118. Se repite tres veces.

119. ídem 118.

120. Se repiten los dos últimos versos.

121. ídem 120.

122. Se repiten los dos últimos versos.



## SECCIÓN V

### CICLO DE OTOÑO

#### 1. ALBORADAS DE BODA<sup>123</sup>

152

El padrino es un confite, | la madrina es una almendra,  
el novio cadena de oro | que a la novia lleva presa.

(*Buenos días tengas,  
que lo goces con "galú",  
todo aquello que deseas.*)

Una flor con mucho esmero, | que se ha criado en su casa,  
hoy te la entregan a tí, | mira a ver como la tratas.  
Con amor y con cariño | tratarás *aquesta* flor,  
*Pa* que sus padres no tengan | sentimiento ni dolor.  
10 Una rosa te entregamos, | hermosísimo clavel,  
no la deshojes tan pronto, | déjala que esté en su ser.  
Abrenos la puerta, novia, | la puerta de tu jardín,  
que vienen las tus amigas | a despedirse de tí.

[Pozuelo de Zarzón. Melodía 200].

B *Abremos* la puerta novia, | la puerta de tu palacio, || que venimos tus amigas | a *darte* le último abrazo.<sup>124</sup> || Los Sacramentos son siete, | las virtudes más de ciento, || Dios quiera que tengas, niña, | suerte con tu casamiento. || Suerte con tu casamiento, || del estado que has tomado, || que has cogido por esposo | a ese que tienes al lado. || Esta noche te despidas | de tu linda mocedad, || de tu padre y de tu madre, || con tu marido te vas. || A la puerta de la Iglesia | os fuisteis a dar la mano, || con licencia de tus padres, | de tus amigas y hermanos. || Con licencia de tus padres | de tus amigas y hermanos || y también el señor cura, | amigos y convidados. || A los hijos que tuviereis | los mantendréis entre ambos, || le enseñareis la doctrina | como a vos enseñaron. || Cuando subas a las gradas | repara y mira *p'atrás*, || a tus padres y hermanos || no los debes olvidar. || Tomas este ramo de flores | y ponlo en la cantarera, || mañana en misa mayor | te despidas de soltera. [Mohedas. Melodía 211.]

C Abre la puerta, María, | de tu casa y tu palacio,<sup>125</sup> || que vienen las tus amigas | a darte el último abrazo.<sup>126</sup> [Arroyo de la Luz. Melodía 213].

123. Despedidas a la novia que se cantan la noche anterior a la boda o la madrugada del día de bodas.

124. Repite siempre los dos últimos versos.

125. Repite los versos pares.

126. Sigue igual que el texto anterior.

- D Esta noche te despidas | de tu linda *mocedá*, || de tu padre y de tu madre, | con tu marido te vas. || Novio, la novia te entrego | para que vivas con ella, || si la has de dar mala vida | déjala moza soltera. [Portaje. Melodía 202].

## 153

Mañana en Misa Mayor | te despidas de tus padres,  
te echarán la bendición | manojito de corales.

(Al salir de la cuestita, | de este enrollado,  
levanta, morenita, | y dame la mano.

5

¡Mi vida!.)

[Carcaboso. Melodía 201].

- B Mañana recibirás | tres sacramentos que son; || Penitencia y Matrimonio, | y Sagrada Comunión. || (sigue igual que la versión anterior). [Pinofranqueado-Hurdes. Melodía 209].

## 154

¿Para qué madrugas tanto, | madruguerita del alma?  
si sabes que yo te quiero | ni aunque estés en la cama.<sup>127</sup>

5

(*Tiruntín, tiruntín, ventana,*  
*tiruntín, tiruntín, balcon*  
*ya está la dama compuesta,*  
*sólo le falta el amor.*)<sup>128</sup>

[Cadalso de Gata. Melodía 206].

- B ¿Para qué madrugas tanto, | madruguerita del alma. || si sabes que yo te quiero | ni aunque estés en la cama. [Villa del campo. Melodía 205].

## 155

Arriba el limón, | abajo la lima,  
ya te puedes retirar | limonero de mi vida.

y arriba el limón.

5

Limonero de mi vida | ¡prenda de mi corazón!  
Si me muero que me entierren | el día de la Ascensión.

y ¡arriba el limón!

[Villa del Campo. Melodía 212].

## 156

Ponte novia la mantilla | y métete *pa* la sala  
y ponte a considerar | lo que vas a hacer mañana.

127. Se repiten los dos últimos versos.

128. Se repiten los dos últimos versos.

*(A la gala de la rosa bella, | a la gala del galán,  
se la lleva, se la lleva, | se la lleva, se la lleva.)*

- 5 Aunque te vas a casar, | no olvides este enrollado,  
mira que vive en él | los padres que te han criado.
- De largas tierras venimos | descalzos, pisando espinos,  
para dar la enhorabuena | a los señores padrinos.
- Levanta, novia, levanta, | si te quieres levantar,  
10 que vienen las tuas amigas | a cantarte la *alborá*.

[Torrecilla de los Angeles. Melodía 203].

### 157

El día de la Ascensión | vas a Misa con tu madre,  
pareces la flor de lila | cuando la menea el aire.

*(Olé!, dueño mío y ¡olé!)*<sup>129</sup>

[Villa del Campo. Melodía 208].

### 158

Esta novia de mañana | tiene triste el corazón,  
porque no tiene a su padre | que le eche la bendición.

*(A la gala de la rosa bella,  
a la gala del galán,  
que la lleva.)*

[Guijo de Galisteo. Melodía 204].

### 159

#### ENRAMADA<sup>130</sup>

- Para empezar a cantar | licencia, señor, pedimos,<sup>131</sup>  
para cantar a los novios | los cuatro que aquí venimos.  
La despedida te doy | con una cinta en el aire,  
que te vayas despidiendo | de tu padre y de tu madre.
- 5 La despedida te doy | con una cinta encarnada,  
que te vayas despidiendo | de tus hermanos y hermanas.  
La despedida te doy | con una cinta amarilla,  
que te vayas despidiendo | de tu familia y amigas.  
Esta calle está empedrada | con doblones de a trescientos,  
10 que la empedró el caballero | la noche de los conciertos.

129. Repite el último verso de la copla después del de estribillo.

130. Se canta la víspera de la boda por la tarde.

131. Repite siempre los versos pares.



Esta calle está empedrada | don doblones de a tres mil,  
que la empedró el caballero | cuando la vino a pedir

Cógete la mantellina | y métete *pa* ese cuarto,  
y ponte a considerar | lo que vas a hacer, un rato.

- 15 Cógete la mantilla | y métete *pa* esa sala,  
y ponte a considerar | lo que vas a hacer mañana.

[Descargamaría. Melodía 210].

## 160

Estas puertas son de bronce | y los quicios de oro son,  
los señores que están dentro | *güenos* días les de Dios.<sup>132</sup>  
Después de cantar a los novios se canta al señor cura:  
Ni aunque tuviera un ramito | y que fuera de albahaca,  
se lo diera al señor cura | cuando la Hostia levanta.  
y en la puerta de la Iglesia se canta:

Tres puertas tiene la Iglesia, | entremos por la mayor,  
haremos la reverencia | al Altísimo Señor.

Tres puertas tiene la Iglesia, | entremos por la mediana,  
haremos la reverencia | a la Virgen Soberana.

Tres puertas tiene la Iglesia, | entremos por la más chica,  
haremos la reverencia | a las Animas benditas.

[Guijo de Granadilla. Melodía 207].

132. Se repiten siempre los dos últimos versos.

2. CANCIONES DE BODA<sup>133</sup>

161<sup>134</sup>

Hoy es el dichoso día | para algunos allegados,  
hoy te han dado licencia | que hasta hoy no te han dado.<sup>135</sup>

[Gata. Melodía 214].

162<sup>136</sup>

Las arras y los anillos | que te han puesto en la mano,  
son dadenitas de oro | que te están aprisionando.

*(Que canto, que canto, | que vuelvo a cantar,  
este mozo lleva | la mejor flor del lugar.)*

- 5 Una rosa entró en la Iglesia | cortada por el rocío,  
entró libre y salió presa, | casada con su marido.

Mira novio que llevabas | bien vestida y bien calzada,  
bien mirada de sus padres | y de nadie despreciada.

- 10 Mira novio que la llevas | con mucha estima esta rosa,  
mira si miras por ella, | te lo encargamos las mozas.

Mira novio *pa* la mesa, | allí verás una rosa,  
que a la puerta de la Iglesia | te la dieron por esposa.

Mira novia *pa* la mesa | y allí verás un lirio,  
que a la puerta de la mesa | te le dieron por marido.

- 15 El novio le dió a la novia | un anillo de oro fino,  
y ella le dió su palabra, | que vale más que el anillo.

Si tuviera un hilo de oro | que diera vuelta a la mesa,  
que cogiera novio y novia | y toda la parentela.....

- 20 Si tuviera una aceituna | cordobesa o sevillana  
se la diera a la madrina, | la comiera con su ahijada.

Si el padrino tiene flores | en la beca de la capa,  
también tiene la madrina | buena honra y buena fama.

El padrino es un manzano | cargadito de manzanas,  
la novia las *arrecoge* | y el novio baja la rama.

- 25 Aquel pajarito, madre, | que cantaba en el madroño,  
canta y dice en su lenguaje: ¡Vivan los señores novios!

133. En la ordenación de los textos de las canciones de boda se ha observado la sucesión funcional que los mismos cantos tenían. También en la parte musical se ha mantenido este orden, si bien, dentro de cada apartado, las melodías se catalogan según los criterios de ordenación ya expuestos y observados en los demás tipos de repertorio tradicional.

134. Se cantaba al salir los casados de la iglesia.

135. Se repite el último verso.

136. Se cantaba durante el banquete de la boda.

- Aquel pajarito, madre, | que cantaba en el madroño,  
canta y dice en su lenguaje: | ¡Vivan los padres del novio!.
- 30 Aquel pajarito, madre, | que cantaba en el Oriente,  
canta y dice en su lenguaje: | que vivan los asistentes.
- Aquel pajarito, madre, | que cantaba en el olivo,  
canta y dice en su lenguaje: | que vivan estos padrinos
- Aquel pajarito, madre, | que cantaba en la escobera,  
canta y dice en su lenguaje: | que vivan las cocineras.
- 35 Vivan la novia y el novio | y el cura que los casó,  
el padrino y la madrina, | los convidados y yo.
- Mira novia *pál* tejado, | veras coloradas tejas,  
se van vistiendo de luto | porque te vas y nos dejas.
- 40 A los novios les decimos, | les decimos la verdad,  
no porque os hayais casado | ya nos vayais a olvidar.
- Estas puertas son de pino, | por no decir de madera,  
Leoncio se ha de llamar | el que las abre y las cierra.
- Ya las tienes en tu casa, | la que tu tanto querías,  
y ahora todos te pedimos | que no la des mala vida.
- [Robledillo de Gata. Melodía 215].

163<sup>137</sup>

La madrina de esta boda | me parece un serafín,  
y el padrino me parece | garabato de candil.<sup>138</sup>

(*Y andar, andar | tu pälante,*  
*y yo pâtrás | y andar, andar.*)

[Malpartida de Plasencia. Melodía 216].

## 164

LA MANZANA<sup>139</sup>

*N' hora güena* a estos señores, | a la tabla y a la mesa,  
vengo a ver estos amores, | que han venido de la iglesia.  
De la iglesia estos amores, | *N' hora güena* a estos señores.

[Guijo de Granadilla. Melodía 217].

137. Se cantaba durante el banquete de la boda.

138. Se repite el último verso y seguidamente se repiten el primero y el segundo.

139. Petición o colecta que se hacía durante el banquete de la boda.

165<sup>140</sup>

Los padres de aquestos novios | pongan cerco en el cogollo.

(¡Caballero!)

Los padres de aquesta novia | pongan cerco en el cogollo.

(¡Caballero!)

5 Los padrinos de estos novios | pongan cerco en el cogollo

(¡Caballero!)

[Guijo de Granadilla. Melodía 218].

166<sup>141</sup>

Toda tierra traigo andada | toda tierra de Alicante,  
no he visto más linda cara | que la de Lorenzo Sánchez.<sup>142</sup>

(Si escogiese yo | bien se a quién escogería,  
a ese caballero | su dama se lo quería.

5 La bella flor, | cargadita iba de amor,  
la bella rama, | de amores iba cargada.)

Toda tierra traigo andada, | toda tierra de alegría,  
no he visto más linda cara | que la de Julián García.<sup>143</sup>

[Granadilla. Melodía 219].

167<sup>144</sup>

Verdeguea y grana | el tomillo en la ribera,  
verdeguea y grana | y verdeguea y verdeguea.  
Novio, la novia te entrego | para que vivas con ella  
si la has de dar mala vida | déjala moza soltera.<sup>145</sup>

[Portaje. Melodía 220].

168<sup>146</sup>

A recoger los manteles | y los cubiertos de plata  
que *venimo* a ver la novia | que es un ramo de *albahaca*.

[Galisteo. Melodía 221].

140. "La Manzana". Se cantaba en la recolecta cuando se pedía a los padres y padrinos de los desposados.

141. "LA MANZANA". Se cantaba cuando se pedía a los invitados.

142. Nombre del invitado a quién se pide.

143. ídem nota 142.

144. Se cantaba después del "TÁLAMO" (baile de los novios).

145. Esta copla se cantaba también como alborada. Véase texto 152 D.

146. Se cantaba acabado el banquete de la boda.

- B Ya recogen los cuchillos | ya redoblan los manteles, || ya baja un ángel del cielo | bien provecho le haga a ustedes. || Eso se reduce | decirles a los novios, || que sean felices | en su matrimonio. || Y si no lo hacen | pecan mortalmente || por no darle gusto | a toda la gente. [Descargamaría. Melodía 222].

169<sup>147</sup>

Las vecinas de tu calle | todas las tienes aquí,  
menos la tía Martina | que no ha querido venir.

*(Qué lirio morado!*  
*Qué rosa encarnada!)*

[Malpartida de Plasencia. Melodía 223].

147. Se cantaba cuando acabado el banquete de la boda, por la noche, los novios iban a retirarse a su casa.

## 3. CANCIONES DE ÁNIMAS

170<sup>148</sup>

Mañana es Pascua de Reyes | la mayor Pascua del año,  
entre damas y doncellas | al rey le piden *guinaldo*.<sup>149</sup>

Ya relumbra el cuchillito | la mujer del hombre honrado,  
ya relumbra el cuchillito | *pa* darnos el aguinaldo.

Ánimas del Purgatorio, | que siempre estais aguardando  
la primera Pascua de Reyes | *pa* darnos el aguinaldo.

Estas puertas son de hierro | y los quicios de oro son,  
los señores que están dentro | buenas Pascuas les de Dios.

[Mohedas. Melodía 224].

171<sup>150</sup>

Por el alma de tu esposo | soy un criado y me envia,  
que me des una limosna | por lo bien que te quería.<sup>151</sup>

[Valdeobispo. Melodía 225].

172<sup>152</sup>

Si pasares por la Iglesia | y oyeres llorar a gritos  
será tu padre o tu madre | o tu mujer o tus hijos.

[Guijo de Galisteo. Melodía 226].

148. Aguinaldo de Ánimas.

149. Se repiten siempre los dos últimos versos.

150. "Las ánimas" (Peticinos).

151. Repite los dos últimos versos.

152. "Las Ánimas".

4. CANCIONES RELIGIOSAS VARIAS<sup>153</sup>

173

"BAUTINÃ"<sup>154</sup>

Para empezar a cantar | Cristo de Desamparados  
para empezar a cantar | las golondrinas guiamos,  
con los rayos del sol | por ese templo volando.

- 5 Cristo de Desamparados | hermoso y divino lirio,  
Cristo de Desamparados | que después de mil martirios  
te hallas crucificado | te hallas crucificado.

Ya venimos, mayordomo, | de cumplirte la promesa,  
que ofreciste cuando estaba | la mujer casi muerta.  
que ofreciste cuando estaba | la tu mujer casi muerta.

[Villa del Campo. Melodía 227].

174

RAMO DEL CRISTO DE LOS REMEDIOS

Entremos en el portal | con amor y reverencia  
a *rendílnos* a tus plantas | con humildad y licencia<sup>155</sup>

Tomemos agua bendita | que en la pila está brillando,  
y con eso se nos quita | la reliquia del pecado.

- 5 El señor sura, *retor* | es amado pastor nuestro,  
le pedimos la licencia | y a todo el Ayuntamiento.

Gracias, Señor, gracias, gracias, | gracias mil veces os damos,  
porque nuestras oraciones | a vuestro trono han llegado.

[Ahigal. Melodía 228].

175

AL CRISTO DE LA AGONÍA

De las islas de Israel | el duque de Alba mandó,  
que le hagan un Santo Cristo | con *curiosodã* y primor.<sup>156</sup>

153. Los textos de las canciones religiosas se han ordenado según la destinación y dedicación de los mismos. Se hallan primero los dedicados a Cristo, seguidamente los que aluden a la Cruz, en tercer lugar los que rezan a la Virgen, luego los dedicados a los Santos; San Jorge, San Blas y San Sebastián.

154. Especie de Alorada al Cristo de los Desamparados que se cantaba el 14 de Septiembre.

155. Repite siempre los dos últimos versos.

156. Repite siempre los dos últimos versos.

- Ya que lo tenía hecho, | a este divino Señor,  
le montan en una nave, | nave de marca mayor.
- 5 Nave de marca mayor, | nave de marcaduría,  
en ella va el Redentor | también la Virgen María.
- Pero tuvo tal desgracia, | que la nave cautivó  
una chusma de argelinos | y con ella en Argel dió.
- 10 Le atan una soga al cuello, | y otra a la Cruz no alcanza,  
y lo llevan arrastrando | desde la nave a la plaza.
- Un mercader valenciano | que arrastrado vió al Señor,  
de pesar el Cristo a plata | al moro le prometió.
- Hizón* una grande hoguera | para quemar al Señor,  
cuando más ardía el fuego, | más hermoso el Redentor.
- 15 De que han visto este milagro | de este divino Señor,  
de pasar el Cristo a oro | el moro le prometió.
- Seis arrobas y seis libras | pesó el divino Señor,  
y puesto en una balanza, | en treinta reales quedó.
- 20 El moro se ha atado a engaño, | al rey fue la apelación,  
y la sentencia ha quedado | que le entreguen a su Dios.
- Un Jueves, en la mañana, | entró en Valencia el Señor,  
repicaron las campanas | y hubo misa con sermón.
- Le colocaron en un coche | a este divino Señor,  
hasta llegar a este sitio | hizo el coche suspensión.
- 25 Doce carros se juntaros | para llevar al Señor,  
todos doce se rompieron, | y él de aquí no se movió.
- De que han visto este milagro, | que de aquí no *quié* moverse,  
el duque de Alba mandó | que aquí un templo se le hiciese.
- 30 El pueblo de Calzadilla | tiene mucha devoción  
al Cristo de la Agonía | que el duque de Alba mandó.

[Calzadilla de Coria. Melodía 229].

176

Al entrar en este templo | a Dios pedimos licencia,  
al señor cura y *justicia* | a la Virgen Madre nuestra.

[Granadilla. Melodía 232].

177

RAMO DE LA CRUZ BENDITA

Para *entral* en este templo | amantísimo Jesús,  
devotas nos preparamos | con la señal de la Cruz.



En el nombre de Dios Padre, | que de todo fue creador,  
en el nombre de Dios Hijo, | que a todos nos remedió.

- 5 A vos, Soberana *insinia*, | del cielo llave esmaltada,  
purificad nuestros labios, | Cruz bendita y Soberana.

En tus brazos le tuviste | pendiente de tres escarpías,  
amarrado con los lazos | de la caridad sagrada.

- 10 Eres el precioso baño | pilar de eterna salud,  
copa donde se recoge | la sangre del Buen Jesús.

Descienda tu bendición | y los méritos de Cristo  
sobre las benditas almas | que te están llamando a gritos.

Una piadosa mujer | este Ramo os ofreció,  
pidiendo la remediases | en su pena y aflicción.

- 15 Este Ramo os ofrecemos | a tus plantras, gran Señor,  
os lo ofrece una devota | por un singular favor.

Pedid a Dios la conserve | en una salud cumplida,  
y que salga con victoria | del peligro de esta vida.

- 20 ¡Oh, glorioso y Buen Jesús!, | venimos a vuestras plantas  
pidiendo paz y concordia | para toda nuestra España.

Perdona nuestras ofensas | que todos somos hermanos,  
y quiera Dios que esta fiesta | conozcamos muchos años.

El mozo que lleva el Ramo | es un valiente goloso,  
que se va a comer la rosca | de ese Ramo tan hermoso.

[Carcaboso. Melodía 241].

## 178

“ALBORÁ”<sup>157</sup>

Camina la Virgen pura (*¡ay!*, *pura*) | camina para Belén,  
lleva un niño en brazos (*¡ay!*, *brazos*) | pidiéndole de beber.<sup>158</sup>

(*Dime, niño hermoso | donde está tu madre,*  
*entre “usté” “p’adentro” | San José lo sabe*).

[Granadilla. Melodía 231].

## 179

SALVE

¡Salve, Virgen pura!, | ¡Salve, Virgen Madre!,  
¡Salve, Virgen bella! | no nos desampares!.

[Navaconcejo. Melodía 233].

157. Alborada a la Virgen que se canta el día 8 de Septiembre.

158. Se trata sin duda del romance religioso de la Virgen y el ciego pero no hay más texto.

180

RAMO A LA VIRGEN DE LOS ANTOLINES

Para entrar en vuestro templo | os pedimos la licencia,  
a Vos, Virgen de los Antolines, | al rey del cielo y de la tierra.<sup>159</sup>

Una legua hemos venido | en contento y alegría  
a visitaros, Señora, | y a haceros la romería.

- 5 Virgen de los Antolines | donde fuiste *parecida*,  
en medio de aquellos campos, | en el tronco de una encina.  
Virgen de los Antolines, | el manto tenéis quemado  
por salir a defender | a aquellos pobres soldados.<sup>160</sup>

[Guijo de Galisteo. Melodía 234]

181

"A SAN JORGE"

En Capadocia naciste | de padres esclarecidos,  
y a capitán ascendiste | por ser de Dios escogido.<sup>161</sup>

[Navaconcejo. Melodía 238].

182

"A SAN BLAS"

Nicolás se fue a la *ilesia* | y se hincó de rodillas,  
¡Que no se muera mi padre | que somos mucha familia.<sup>162</sup>

[Cilleros. Melodía 239].

183

PROCESIÓN A SAN BLAS

El día tres de febrero | vamos a conmemorar,  
la fiesta de nuestro santo | mártir por la fe San Blas.<sup>163</sup>

Para empezar a cantar | licencia le pido al pueblo,  
a la señora Justicia | y al señor cura el primero.

- 5 Glorioso Mártir San Blas, | fuiste obispo y pastor,  
rogad por nuestros devotos | a Cristo Nuestro Señor.

159. Repiten los dos últimos versos.

160. Siguen las coplas del "RAMO", que por lo común y como en otros pueblos las improvisan o inventan quienes las cantan.

161. No hay más texto.

162. ídem nota 161.

163. Se repiten siempre los dos últimos versos.

- Glorioso Mártir San Blas, | muy de veras os pedimos:  
dad salud al Mayordomo | para acabar de serviros.
- En la ciudad de Sabasta | gran aflicción se sentía  
10 por no tener un obispo | como la gente quería.
- Nosotros también pedimos | al Santo con devoción  
que nos libre de garganta | de toda pena y dolor.
- Si alguna vez en la vida | os llegamos a implorar,  
no desatiendas los ruegos | de esta humilde mocedad.
- 15 La juventud de este pueblo, | este año, muy unida,  
le ha servido al Santo, obispo, | con muchísima alegría.
- Por eso el Santo, gozoso | viendo tan buena armonía,  
por que se diviertan hoy | les concede un buen día.
- Una madre que tenía | un hijo de corta edad,  
20 lloraba a lágrima viva | sintiendo mucho su mal.
- Una espina atravesada | en su garganta tenía,  
y al Santo obispo imploraba | le aliviase en la agonía.
- El pueblo de Robledillo | muy agradecido está  
por tener de intercesor | al Santo Mártir San Blas.
- 25 ¡Vivan los mozos y mozas, | y los padres de familia!,  
el Santo nos dé salud, | ¡Viva todo el pueblo! ¡Viva!.

[Robledillo de Gata. Melodía 242].

## 184

### "A SAN SEBASTIÁN"

- Dioclecinao le decía | al glorioso Sebastián,  
si sigues nuestra bandera | te haremos capitán.
- San Sebastián le contesta | a Diocleciano atrevido,  
- Yo no sigo más bandera | que la ley de Jesucristo.
- 5 Diocleciano, enfurecido, | mandó formar sus soldados,  
y por las calles de Roma | que le mataran a palos.
- Una mujer muy piadosa | hacia el campo se encamina,  
donde estaba Sebastián | a curarle las heridas.
- 10 Y después de haber curado | las heridas de su cuerpo,  
olvidaste, Sebastián | otra vez a los tormentos.
- De laureles coronado | glorioso San Sebastián  
de laureles coronado | que los habeis ganado ya.

Parece San Sebastián | un trapo deshilachado,  
echando chorros de sangre | de saltas que le han dado.

[Portezuelo. Melodía 236].

- B El día veinte de enero | se celebra vuestra fiesta, || Glorioso San Sebastián | en los cielos y en la tierra. || ¡Glorioso San Sebastián, | donde vas tan desnudito? || toda tu ropa dejaste | en el Calvario de Cristo. || Vuestro padre fue francés, | vuestra madre de Milán, || y vos sois del cielo Empíreo, | glorioso San Sebastián. || Las saetas que os tiraron | fueron de mala intención, || todas las llevais fijadas | en el lado del corazón. || Amarrado a un duro tronco | os tiraron las saetas, || las sufristeis, santo mio, | con humildad y pacencia. || San Sebastián fue enterrado | bajo los pies de San Pedro, || en la propia catacumba | en el santo cementerio. || Nacisteis entre las rosas | de mil espinas cercado, || florecisteis en enero | estando el rosal helado. || Glorioso San Sebastián, | el que dos coronas ciñe, || el Mayordomo se ofrece | por servir a Dios humilde. || Por Robledillo os pedimos, | glorioso San Sebastián, || que nos libres de la peste, | que no venga a este lugar. [Robledillo de Gata. Melodía 240]

185

“PAJARITOS DE SAN SEBASTIÁN”

Amarrado a un duro tronco | y pasado con saetas,  
dió la vida Sebastián | por defender a la Iglesia.<sup>164</sup>

Esa corona de espinas | que tienes sobre la cara,  
no ha podido enflorecer | Jesucristo Omnipotente.

- 5 Esa corona de espinas | que tienes sobre la cara,  
no ha podido enflorecer | por tanta falta de agua.

[Portaje. Melodía 230].

- B Hoy se celebran las memorias | del glorioso San Fabián, || y del martir San Sebastián | se celebran sus victorias.<sup>165</sup>  
[Portezuelo. Melodía 235]

186

RAMO DE SAN SEBASTIÁN

Para empezar a cantar | licencia le pido al pueblo,  
a la señora Justicia | y al señor cura el primero.<sup>166</sup>

Al entrar en vuestro templo | en vuestro santo edificio,  
haremos la reverencia | al señor del cielo Empíreo.

- 5 Vuestro padre fue francés, | vuestra madre de Milán,  
y vos sois del cielo Empíreo, | glorioso San Sebastián.

¿Dónde vais, San Sebastián, | dónde vais tan desnudito?  
toda la ropa quedasteis | en el calvario de Cristo.

- Floreceste entre las flores | de mil espinas cercado,  
10 floreceste en el enero, | estando el rosal helado.

164. Se repiten los dos últimos versos de cada copla.

165. No hay más texto.

166. Se repiten los dos últimos versos de cada copla.

Los piadosos mayordomos | te piden con desconsuelo  
que salves a un su hijo | que está en la línea de fuego.

Las mozas que traen el ramo | te piden con humildad  
que le des salud al pueblo | y a ellas en particular.

[Cadalso de Gata. Melodía 237].

## CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

### SECCIÓN I

## CANCIONES DE BAILE

### 1. BAILES DE PANDERO

“A” LA RAMA<sup>167</sup>

187<sup>168</sup>

Panderito arroyano | ¡Quién te tocara,  
de noche con la luna | aunque nevara.

(A la Rama)

aunque nevara

(resalada)

5

[Arroyo de la Luz. Melodía 243].

B El panderito que toco | de cuatro esquinas, || y en medio un letrero | mi amor lo firma. (*Estribillo*). [Arroyo de la Luz. Melodía 244].

C El panderito que toco | lo tengo de abrir, || porque dicen que tiene | dentro un serafín. (*Estribillo*).

D Dale, niña, al panderito, | dale con brío, || que vengan por el aire | tu amor y el mío. (*Estribillo*).

E Si le doy al panderito, | mi madre riñe, || porque dice que rompo, | muchos mandiles. (*Estribillo*).

188

Báilando bien *bailao* | no te apresures,  
que me gusta tu baile, | quiero que dure.

(A la rama)

quiero que dure.

(resalada).

5

[Arroyo de la Luz. Melodía 245].

167. Se baila los días de Carnaval.

168. Las coplas de seguidillas que a continuación se dan, se aplican indistintamente a las melodías 243, 244 y 245, versiones del Baile de Panderito denominado “LA RAMA” y siguiendo la distribución de Copla/Estribillo que se transcribe en 187. Los estribillos siempre están formados por “A la rama” y “resalada” como versos anterior y posterior a la repetición del último de la copla. Los textos diversos se han ordenado por temas; así en 187 se agrupan todos los relacionados con el *Panderito*, instrumento que da el nombre al baile. En 188 los relacionados con el baile en sí, en 189 los que hacen alusión a la belleza física, a la piel morena y a piropos varios, en 190 los que citan a la luna, en 191 los temas amorosos, sean declaraciones o afirmaciones de aquel, en 192 los temas relacionados con las penas que el amor procura o los que ocasiona la separación del ser querido, en 193 los piropos con referencia a atuendos y prendas del vestir, en 194 las coplas de tono un tanto socarrón y en 195 las que toman como base de su exposición la vida pastoril o mencionan localidades.

- B Esa niña que baila | mírale el moño, || si tiene cinta verde | ya tiene novio. (Estrillo).  
 C Pulido, "cabayero", | apaga "er" cigarro, || que le estrorba a la dama | que está bailando. (Estrillo).

## 189

A la rama, la rama | y al "ramiyete",  
 tus ojos, zagalita, | me dan la muerte.

(A la rama)  
 me dan la muerte.  
 (resalada).

- B "Claveyinas" en marzo, | rosas en Abril, || tu eres la que te peinas | junto al taronjil. (Estrillo).  
 C Tus orejas pendientes | no necesitan || que son de "crístá" claro | por lo bonitas. (Estrillo).  
 D Que linda sargentona, | niña, pareces || dame tu banderilla, | seré tu alférez. (Estrillo).  
 E Eres una rosita | metida en oro, || no es para tí, bonita | el hombre del campo. (Estrillo).  
 F Eres corregida | y te lo *marmuran* || que prendes a los hombres | con tu hermosura. (Estrillo).  
 G Eres bonita, niña, | bonita en todo, || el galán que te lleve | llevará el oro. (Estrillo).  
 H Eres como la oliva, | dulce y amarga, || traidor, que me entretienes, | con tus palabras. (Estrillo).  
 I ¡Quién fuera, zagalita | la tierra *yana*, || para andar en el suelo | de tus enaguas. (Estrillo).  
 J ¡Quién fuera pajarito | sementeriego || *pa* posarse en la ola | de tu sombrero! (Estrillo).  
 K ¡Quién fuera pajarito | de sementera || que se posara, guapo | en tu mancera! (Estrillo).  
 L Amiga de mis ojos, | tente en lo que eres, || apreciate del oro | y a más si puedes. (Estrillo).  
 LL *Afuerya, afuerya*, | que sobresale || la amiga que yo más quiero | por todo el baile. (Estrillo).  
 M Ahora si que ha salido | la reina a bailar, || ¡Viva por lo que viva | su real magestad! (Estrillo).  
 N Más quisiera, bonita, | verte en las andas, || que no verte en el mundo | mal empleada. (Estrillo).  
 Ñ Pequeñita es la dama, | pero garbosa, || que tiene más amores, | que hojas la rosa. (Estrillo).  
 O Como vives en alto | vives airosa || por eso te has criado | tan buena moza. (Estrillo).  
 P Hijo de una viuda, | cara serena, || dichosilla la dama | que por tí pena. (Estrillo).  
 Q Es mi amante buen mozo | y el alegría, || el amor que rebosa | del alma mía. (Estrillo).  
 R Guapo, dile a tu madre | que yo lo he dicho. || *eya* es la *claveyina*, | tu eres *er* lirio. (Estrillo).  
 S Guapo es *er* que se quita, | guapo es *er* que *quea*, || como *todo* son *guapo*, | no hay diferencia. (Estrillo).  
 T En los pies de ese guapo | la luna cayó, || la hizo cuatro partes, | tu eres la *mayó*. (Estrillo).  
 U No tengas pena, guapo, | porque eres chico, || que *er* toronjil que huele | crece poquito. (Estrillo).  
 V Me dice el dueño mio | que soy morena, || vivo en casa de esquina | y el sol me quema. (Estrillo).  
 X Me dice el dueño mio | cuando me mira || "Linda morena tengo, | si no me olvida". (Estrillo).  
 Y Vale más lo moreno | de esa morena || que lo *esclareio* | de la azucena. (Estrillo).  
 Z Entre ceja y pestaña | llevas *un ese*, || como eres morenita | bien te parece. (Estrillo).  
 A' Morena es la cebada, | moreno el trigo, || moreno es el espejo, | donde me miro. (Estrillo).

## 190

La luna se ha parado | niña, en tu puerta,  
 porque no halla otro sitio | más aparente.

(A la rama)  
 más aparente.  
 (resalada)

5

- B La luna cuando sale | no sale sola, || que la sale guiando | Nuestra Señora. (Estrillo).  
 C Dicen que no hay más luna | que la del cielo, || he mirado a tu cara, | dos lunas veo. (Estrillo).

## 191

Esa niña es *er* cofre, | yo soy la *yave*,  
los secretos de *dambos* | *naide* los sabe.

(*A la rama*)

*naide* los sabe.

(*resalada*).

5

- B Esa niña es *er* cofre, | y yo *er cadao*, || donde los mis secretos, | están *guardaos*. (*Estrillo*).  
C Está mi amor en tierra | del enemigo, || mi corazón combate | dando suspiros. (*Estrillo*).  
D De tu casa a la mía | va una cadena, || tendida por el suelo | de amores *yena*. (*Estrillo*).

## 192

Amores he tenido, | los he olvidado,  
ahora estoy sin amores || y sin cuidados.

(*A la rama*)

y sin cuidados

(*resalada*)

- B El corazón me salta | del *coletio* || penas mi amante | o las ha tenido. (*Estrillo*).  
C Si supiera mi amante | que estoy aquí, || diera un volo y volara | viniera por mí. (*Estrillo*).  
D ¿Dónde estará mi amante, | que no ha venido || ni a la voz, ni al reclamo, | ni al retumbido? (*Estrillo*).  
E ¿Cómo estará mi amante | sin mi corazón? || Como yo sin *er* suyo, | bien lo sabe *Dió*. (*Estrillo*).

## 193

Margarita, María | las tus enaguas,  
¿Dónde estará el borrego | que echó la lana?

(*A la rama*)

que echó la lana.

(*resalada*)

5

- B Margarita, María, | tu *coletio* || en la peña Tripera | lo vi *tendio*. (*Estrillo*).  
C Esa tu *chaquetiya* | hace *labore* || bordadita en tu cuerpo, | ramo de *flore*. (*Estrillo*).  
D En la *cortapisiya* | de tus enaguas || *yavas* un galán preso, | súeltalo, dama. (*Estrillo*).  
E Ese mozo que baila | baila al *saltio* || y a las mozas enseña | los *calzoncillos*. (*Estrillo*).

## 194

Como vives enfrente | del confitero,  
tus palabras son dulces | y amargas luego.

(*A la rama*)

y amargas luego.

(*resalada*).

5

- B *Yavas* en tu cabeza, | niña, una mata || que dicen que es de pelo | y es de *albahaca*. (*Estrillo*).



- C Ese *carboyero* | tiene un trabajo, || pues es tan ancho de arriba | como de abajo. (*Estribillo*).  
 D El cielo me confunda | si tiene amores || el cielo de la cama | digo, señores. (*Estribillo*).  
 E Tengo los ojos puestos, | pero bien puestos, || en la botonadura de tu chaleco. (*Estribillo*).  
 F ¿Dónde estarán los mozos, | los picarones, || que bailan las mujeres | por falta de hombres?. (*Estribillo*).

## 195

Un pastor me daba voces, | ¿qué querra *er* tonto?  
 si querrá que me vaya | con él al chozo.

(*A la rama*)

con él al chozo.

(*resalada*).

5

- B Un *pastó* daba voces, | ¿qué querrá *er* bruto? || que se le ha muerto un chivo, | me ponga luto. (*Estribillo*).  
 C Ciento cincuenta leguas | tengo yo una flor, || la bambonea el aire, | me viene el olor. (*Estribillo*).  
 D Arroyito del Puerco, | veo tu torre, || así viera la cera | de mis amores. (*Estribillo*).  
 E Malpartida la *yana*, | Cáceres *er* hoyo, || ¡Viva, viva mi pueblo | que es el Arroyo! (*Estribillo*).

[Arroyo de la Luz. Melodías 243-245]

"B" LA LLANA<sup>169</sup>

## 196

La tonadita llana | ya la sabemos,  
 y el Domingo de Pascua | la cantaremos.

[Arroyo de la Luz. Melodía 246].

"C" EL SANJUANIEGO<sup>170</sup>

## 197

A San Juan he querido | y a San Juan quiero,  
 a San Juan he traído | en el pensamiento.

[Arroyo de la Luz. Melodía 247].

- B Por San Juan hizo un año | por San Pedro dos || que te entregué las *yaves* | de mi corazón.  
 C De San Juan a San Pedro | van cinco días, || cinco mil son las horas | tuyas y mías.

169. Se bailaba el Domingo de Pascua.

170. Se bailaba la víspera de San Juan.

## 2. BAILES DE "P'ARRIBA"

198

Eres alta y dispuesta, | dispuesta y alta,  
 para ser de mi gusto | nada te falta.  
*(Que soy de Borbón | que vengo de Granada,  
 que voy a Badajoz, | que voy a ver la prenda,  
 de mi corazón.)*

5

Eres alta y dispuesta | como tu madre;  
 bien haya el arbolito | que al tronco sale.

[Guijo de Granadilla. Melodía 249].

199

Eres como la espuma | del chocolate,  
 yo me estaba en mi casa | tu me buscaste.<sup>171</sup>

*(Aunque me ves | con el cura a la puerta,  
 quiero aprender | la doctrina francesa.)  
 (Y el iolé).*

5

[Guijo de Granadilla. Melodía 250].

200

Si quieres que te cante | güenos cantares,  
 úntame con tocino | los paladares.<sup>172</sup>

Te has andado alabando | que eres buen mozo,  
 zángano de colmena, | brocal de un pozo.

[Guijo de Granadilla. Melodía 248].

171. Cuarteta que empieza por el segundo de sus versos.

172. Después de cantar la cuarteta en su orden real repite los versos tercero y cuarto y primero y segundo.

## 3. SONES (NO BRINCADOS)

## 201

Agarro la pandereta | con muchísimo desaire,  
que todo lo que bien quiero | lo tengo puesto en el baile.

(y olé, resalada, y olé.)<sup>173</sup>

[Guijo de Granadilla. Melodía 264].

B Idem primera versión. [Guijo de Galisteo. Melodía 266].

C Agarro la pandereta | la que tenía dejada || y ahora te acordarás | de la noticia pasada. || (*Vente conmigo, | beberás agua | de aquella fuente | de amor, salada.*) || Para verdades el tiempo | y para justicia Dios || para desengaños tu, | y para quererte yo. (*Estríbillo*). [Guijo de Galisteo. Melodía 254].

D La pandereta que toco | tiene un cascabel colgado || y más arriba un letrero | del galán que está bailando. || (*Vengo del mar | vengo del río, || vengo de la mar | busco el dueño mío*). [Villa del Campo. Melodía 251].

E Malhaya quién me enseñó | a tocar la pandereta, || que por un triste pellejo | tengo la muñeca abierta. || (*Olé, ¡vida mía! y ¡olé!*). [Guijo de Coria. Melodía 258].

F La pandereta que toco | toca veinticinco sones || veinticinco puñaladas | merecen algunos hombres.<sup>175</sup> [Guijo de Galisteo. Melodía 259].

G La pandereta que toco | toca veinticinco sones, || veinticinco puñaladas | merecen algunos hombres. || (*Me voy a embarcar | a la guerra del moro | que se ha vuelto a levantar*). || (*Me tengo que ir | a la guerra del moro | que se ha vuelto a rebullir.*) [Montehermoso. Melodía 262].

## 202

Porque toco el pandero | de mi suegra riñe,  
que no gana su hijo | para mandiles.

(¡Olé!, y ¡olé!, resalada)<sup>176</sup>

[Guijo de Coria. Melodía 260].

## 203

Anda diciendo tu padre | que yo no te vea a tí,  
que te meta en una sala | y me dé la lleve a mí.

(¡Olé!, resalada, y ¡olé!)<sup>177</sup>

5 Si quieres que yo te quiera, | ha de ser con un ajuste:  
que no has de hablar con ninguno | y yo con la que me guste.

[Pozuelo de Zarcón. Melodía 265].

173. Se repite el último verso después del verso de estribillo.

174. Se repite el último verso de la copla después del de estribillo.

175. Se repite el último verso.

176. Repite el último verso después del verso de estribillo y repite después detodos estos el primero y el segundo de la copla.

177. ídem nota 176.

## 204

Una pata tengo aquí | y otra tengo en tu *tejao*,  
por causa de tí, morena, | estoy *escarracachao*.

(*Por el mirador | te vi de bajar,*  
*y me pareciste | sirena del mar.*)

[Montehermoso. Melodía 267].

## 205

Todos pasan y repasan | y no pasa el que yo quiero,  
el de la chambrita azul, | el de los ojitos negros.

(*Que todo ha "e sel" para tí, | para tí, ¡vida mía!*  
*que todo ha "e sel" para tí, | limones y pavías.*)

[Guijo de Galisteo. Melodía 268].

## 206

Eres blanca paloma | de los jardines,  
tus labios dibujaron | los serafines.

(*Ay!, madre, madre,*  
*a mi amante le han hecho Carabinero*  
*porque lo vale.*)

[Villa del Campo. Melodía 253].

## 207

Te he dicho que no vayas | a la misa que voy yo,  
tu me miras, yo me río, | no estamos con devoción.

(*¡Olé!, ¡olé!, ¡olé!, y ¡olé!*)<sup>178</sup>

[Pozuelo de Zarcó. Melodía 252].

## 208

Un *pajarito* de oro | puesto en una *palancana*,  
mira si será bonito | pero tu cara le gana.

(*Quiéreme, niña, | que soy torero,*  
*primera espada, | bandarillero.*  
*Si soy torero | me da la gana*  
*también me llevo | la sal de España.*

5

178. Se repite el último verso después del de estribillo.

*La sal de España | la sal de Dios,  
la sal del mundo | me llevo yo).*

[Villa del Campo. Melodía 256].

## 209

El olor de la alcendra | me viene dando  
Majo, si no la traes | tu eres el ramo.

*(Con la retamilla "verdi",  
con la "verdi" retama.)*

[Guijo de Galisteo. Melodía 257].

## 210

Anda, vete, pero advierte | que tú la vuelta darás,  
arrepentido y lloroso | a buscarme volverás.

5 *(¡Ay! Gervasio, ¡ay!, Gervasio,  
a la orilla del río te aguardo,  
si no vienes, si no vienes,  
a la orilla del río me tienes.)*

[Guijo de Coria. Melodía 269].

## 211

Esos tus ojos traidores | me han de llevar a un presidio  
porque yo no puedo ver | que hable ninguno contigo.

*(¡olé! y ¡olé!, resalada.)*<sup>179</sup>

[Pozuelo de Zarzón. Melodía 255].

## 212

En el cielo no hay faroles | que todas son estrellitas,  
para alumbrar a los padres | que tengan hijas bonitas.

*(¡Olé!, resalada y ¡olé!)*<sup>180</sup>

[Villa del Campo. Melodía 261].

## 213

El corazón traigo herido | que me lo ha herido una mora  
y vengo a que me lo cures, | me han dicho que eres *dotora*.

179. Se repite el último verso después del de estribillo.

180. Ídem nota 179.

*(Con una madrileña | me tengo que ir  
que no hay más bonitas | que las del puerto "e" madri)*<sup>181</sup>

[Guijo de Coria. Melodía 263].

214

Por cima de tu ventana | por bajo de tu balcón,  
hay una fuente que mana | agua del verde limón.

*(Palomita blanca de mayo,  
dime la "verdã", "resalã",  
yo te la diré, dueño mío,  
a la noche cuando vaya.)*

[Villa del Campo. Melodía 270].

181. Ídem notas 179 y 180.

## 4. JOTAS

215

Veinticinco cascabeles | tiene la mi pandereta,  
con veinticinco sonajas | que parece una retreta.

(¡olé!, con ¡olé!, *salada*)<sup>182</sup>

[Descargamaría. Melodía 289].

- B La pandereta que toco | tiene boca y sabe hablar || solo le faltan los ojos | para ayudarme a llorar. || (*Olé!, resalada, y ¡olé!*)<sup>183</sup> || Veinticinco cascabeles | tiene la mi pandereta || con veinticinco | que parece una retreta. || (*Estríbillo*). [Cadalso de Gata. Melodía 277].
- C La pandereta que toco | y la que tengo en mis manos || me la ha dado mi cuñada, || que es novia de mi hermano. || (*¡Olé!, ¡olé!, ¡olé! y ¡olé!*)<sup>184</sup> [Granadilla. Melodía 287].
- D La pandereta que toco | y la que tengo en mis manos, || es de una cuñada mía | que es la novia de mi hermano. || (*Que no ha venido, | que si viniera || mi amor a verme, | no me durmiera.*) [Torrecilla de los Angeles. Melodía 282].
- E Dá la vuelta, dá la vuelta | que se me cansa la mano || y si no la dás ligera | la pandereta la paro || (*¡Olé!, resalada, y ¡olé!*)<sup>185</sup> [Torre de Don Miguel. Melodía 290].
- F Dá la vuelta, dá la vuelta | que se me cansa la mano, || y si no la dás ligera | la pandereta la paro || (*¡Olé!, serranita y ¡olé!*)<sup>186</sup>. Aunque veas el laurel | chiquito y arrepollado || no lo dejes de querer | que siempre ha sido un buen árbol. || (*Estríbillo*). [Pinofranqueado-Hurdes. Melodía 291].
- G En cogiendo yo en mis manos | una pandereta *güena*, || que retumben las sonajas | y se acabaron mis penas || (*¡Olé! y ¡olé!, resalada*)<sup>187</sup>. || La pandereta que toco | tiene boca y sabe hablar, || solo le faltan los ojos | para ayudarme a llorar || (*Estríbillo*). || Yo cogí la pandereta | con muchísimo donaire || que todo lo de mi gusto | lo tengo puesto en el baile. || (*Estríbillo*). [Mohedas. Melodía 272].
- H Toca, toca, pandereta | que te tengo que *rompel*, || que a la puerta de mi novia | no quisiste tocar bien. || (*¡Olé! con ¡olé!, resalada.*)<sup>188</sup> [Guijo de Granadilla. Melodía 278].
- I Pandereta, pandereta | yo te tengo que romper || que a la puerta de mi novia | no quisiste tocar bien || (*¡Olé! y ¡olé!, resalada*)<sup>189</sup> [El Torno. Melodía 280].

216

A tus pies, bello lucero, | tienes a mi corazón,  
con suficiente razón | dándose por prisionero.

182. Se repite el último verso después del de estribillo.

183. ídem nota 182.

184. ídem nota 182 y 183.

185. ídem 182, 183 y 184.

186. Se repite el último verso después del de estribillo.

187. ídem nota 186.

188. ídem notas 186 y 187.

189. ídem notas 186, 187 y 188.

*(Ven acá, torito, | ven acá, galán,  
que yo soy el torero | que te ha de matar.)*

[Guijo de Granadilla. Melodía 292].

## 217

¡Oh!, qué ventana tan alta, | ¡Oh!, que copetón de nieve,  
¡Oh!, qué dama tan bonita, | dichoso del que la lleve.

*(¡Ole!, con ¡olé!, salada)<sup>190</sup>*

[Caminomoriso-Hurdes. Melodía 295].

## 218

Eres como aquel carbón | que tiene lumbre y no quema,  
dentro de mi corazón | arde la llama serena.<sup>191</sup>

[Granadilla. Melodía 288].

## 219

Suspiritos menuditos | salen de mi pecho triste,  
se meten en el tuyo | como granitos de alpiste.<sup>192</sup>

[Ahigal. Melodía 279].

## 220

Si me quieres ver morir | sin calentura y sin mal,  
no tienes más que decir | que me quieres olvidar.

5 *(Toma el pañuelo | dóblamelo,  
por la mañana | lo cojo yo.  
Toma la liga, | dóblamela,  
por la mañana | me la darás.)*

[Cadalso de Gata. Melodía 273].

## 221

Anda vete parando, | parando vete,  
que con tus paraditas | me das la muerte.

5 *(¡Ay!, madre, madre,  
a mi amante lo han hecho  
carabinero,  
porque lo vale.)*

190. Se repite el último verso después del estribillo.

191. Empieza la copla por el segundo verso repitiendo el último verso y tras este el primero y el segundo.

192. Se repiten el tercero y cuarto versos.



Yo no se qué le he hecho | madre, a la luna,  
que ella se va riendo | de mi fortuna.

[Ahigal. Melodía 271].

## 222

Morenas las hay, morenas, | pero como tú ninguna,  
quitas los rayos al sol | y el resplendor a la luna.

*(Y ¡olé!, con ¡olé!, salada)*<sup>193</sup>

Yo te quiero a tí más veces | que hojitas tiene un manzano,  
5 que peras tiene un peral | y firmas un escribano.

[Ahigal. Melodía 275].

## 223

Sale la luna de Holguera | y el sol de Torrejoncillo,  
las estrellas del Pedroso | y el lucero del Arquillo.

*(¡Olé! y ¡olé!, resalada)*<sup>194</sup>

[Calzadilla de Coria. Melodía 286].

## 224

No se me acuerdan cantares | todos se me han olvidado,  
solo traigo en la memoria | que eres un cielo estrellado.

*(Mocito, bailala bien, | no la rompas el mandil,  
mira que no tiene otro | la palomita infeliz.)*

[Ahigal. Melodía 294].

## 225

Dame un besito, ¡no quiero!, | dame un abrazo, -¡tampoco!,  
dame una puñaladita, | damela poquito a poco.

*(Dame un besito que sí, | dame un abrazo, que no,  
dame un besito, que sí, | prenda de mi corazón.)*

5 Cuando más hondito charco | más clarita sale el agua,  
cuanto más lejos de tí | más firmes són mis palabras.

[Calzadilla de Coria. Melodía 296].

193. Repite el último verso después del de estribillo.

194. Ídem nota 193.

## 226

Cómo quieres que te quiera | y con cariño te trate,  
si tengo mi alma sola | repartida en varias partes.

(¡Olé!, *resalada*. ¡olé!)<sup>195</sup>

[Carcaboso. Melodía 297].

## 227

Anda, dile a tu madre | que busque, busque,  
para tí una duquesa, | para ella un duque.

(*Yo no soy la del cántaro, madre,  
yo no soy, que le quebré ayer tarde.*)

Si le quebré ayer tarde, | ya está pegado,  
que el dinero le cuesta | a mi enamorado.

(*Yo no soy la de la cantarilla,  
yo no soy, que es una amiga mía.*)

[Cadalso de Gata. Melodía 284].

## 228

Dicen que no me quieres, | ya lo voy viendo,  
que me vas olvidando | y aborreciendo.<sup>196</sup>

(*Tienes en tu manteo  
un repicoteo  
y ¡olé!, con ¡olé!  
Que con él vas robando  
los corazones*) (bis)

5

Entre las azucenas | te ando buscando,  
como eres azucena | niña, no te hallo.<sup>197</sup>

[Caminomorisco-Hurdes. Melodía 285].

## 229

Cómo quieres que ahora vaya | al jardín de la alegría,  
si se marchitan las flores | de ver la tristeza mía.

(¡Ea!, *madre mía* | *me quiero "casal"*,  
*pero el capotillo* | *me lo has de "compral"*,

195. Se repite el último verso después del de estribillo.

196. Repite el último verso.

197. ídem nota 196.

- 5      *¡Ea!, madre mía | por amor de Dios  
aunque no lo coma | una semana o dos.)*

[Ahigal. Melodía 283].

230

Serrana, como solía | ya no paseo tu calle<sup>198</sup>  
porque me han puesto tus padres | cañones de artillería.<sup>199</sup>

[Portaje. Melodía 293].

231

¡Cómo quieres que ahora vaya | a los Madriles contigo,  
si estoy recién casadita | y me riñe mi marido.

*(Salga el toro, salga el toro, | salga el toro del toril,  
salga el toro, salga el toro, | que le quiero ver morir)*

[Ahigal. Melodía 276].

232

Todo *Madrí* tengo andado, | Sevilla tienda por tienda,  
y no he podido encontrar | cinta que a tu pelo venga.<sup>200</sup>

[Calzadilla de Coria. Melodía 281].

233

Villanueva, Villanueva, | qué bonita vas a ser,  
con la carretera nueva | y el puente que van a hacer.

*(¡Olé! y ¡olé!, resalada.)<sup>201</sup>*

[Torrecilla de los Angeles. Melodía 274].

198. Repite el primer verso después de este segundo.

199. Repite el tercero y cuarto versos.

200. Repite el último verso.

201. Se repite el último verso después del de estribillo.

## 5. PERANTONES

234

Parece que *usté* me mira | con un poquito de odio,  
mire *usté* que yo no he sido | la que le ha quitado el novio.

5                   (*Mocito arrogante | ya puedes venir,*  
                  *que en esta montaña | vamos a morir*).<sup>202</sup>  
                  (*Por una ventana | que a la mar salía,*  
                  *pusieron cañones | los de artillería.*)  
                  (*Por una ventana | que salía a la mar,*  
                  *puesieron cañones | para disparar.*)

[Ahigal. Melodía 298].

235

Patitas coloradas | tiene la perdiz,  
patitas coloradas | piquitos y naríz.

(*Pinpin, ven acá, | ven acá, Pinpin,*  
*Pinpin, ven acá, | deja la perdiz.*)

[Santa Cruz de Paniaga. Melodía 308].

236

Bartolito, barre, barre, | Madre, no quiero barrer,  
tengo los calzones rotos | y el culillo se me vé.

5                   (*Bartolo, Bartolo,*  
                  *a tí te lo digo todo*  
                  *chiquillo, volando,*  
                  *a Bartolo voy buscando.*)

[Granadilla. Melodía 309].

237

Si los palos se rompieran, | como puede suceder,  
que los llevara el tío Roque | que los sabe componer.

(*Estos son los palos, | esta es la cachera,*  
*estos son los palos | de la tía Manuela.*)

[Montehermoso. Melodía 299].

202. El estribillo de esta canción puede prolongarse con las dos coplillas que siguen.

## 238

Si tu madre quiere rey | la baraja tiene cuatro,  
rey de espadas, rey de copas, | rey de oro, rey de bastos.<sup>203</sup>

[Granadilla. Melodía 300].

## 239

Es mi amante tan moreno | que me parece gitano,  
pero *tiene* más salero | que todo el género humano.

5                   (*"Bertolo", "Bertolo",  
a tí te lo digo solo,  
chiquilla, volando  
a "Bertolo" voy buscando.*)

Cuando mi amante se pone | la gorra de granadero,  
no se pasea en la plaza | muchacho más charranguero.

[Mohedas. Melodía 301].

## 240

Tanto bailar a la puerta del cura,  
tanto bailar que me dió calentura.

(*Tantarantán, que las uvas son verdes,  
Tantarantán, que ellas madurarán.*)

5                   Tanto bailar a la puerta del horno,  
tanto bailar que me dieron un bollo.

[Cadalso de Gata. Melodía 302].

## 241

El día que *juiste*, | o te llevaron,  
aquel día mis ojos | no se enjugaron.

5                   (*Serrana,  
La Virgen del Puerto te llama,  
dile que no voy,  
que se vaya  
la portuguesilla del alma.*)

[Ahigal. Melodía 303].

203. Se repiten los versos primero y segundo, y tercero y cuarto.

## 242

Al segar *p'alli* arriba | me corté un dedo,<sup>204</sup>  
y una zajarrita | me ató un pañuelo.

(*¡Ay! don Antonio, don Juan y don Diego,*  
*¡Ay! don Antonio, don Juan que me muero!.*)

- 5 Y después del pañuelo | me ató una cinta,  
¡Viva la zajarrita | de puerto arriba!.

[Robledillo de Gata. Melodía 304].

## 243

Las palomas por los prados | van *dijindo*, nieve, nieve,  
y yo digo, claro, claro, | dime niña si me quieres.

(*Esta es la zángana, mangana, madre,*  
*esta es la zángana, mangana es.*)

- 5 Eres rosa en el rosal | clavel de la clavelera,  
azucena en el jardín | y en el campo violeta.

[Guijo de Granadilla. Melodía 305].

## 244

Debajo de ese portal, | aunque lo ves mal techado,  
está la sal del *luga*, | mira bien si no has mirado.

(*¡Ay! Pachi, Pachi,*  
*¡Ay!, Pachi, Pachón,*  
*¡Ay!, marinerito,*  
*de mi corazón.*)

5

[Ahigal. Melodía 306].

## 245

Amores tenía yo | que trataran de olvidarme,  
y yo le he comido el pan | antes que viniera al hambre.

(*¡Ay! de las tres,*  
*perejil y concordia*  
*¡Ay! de las tres*  
*Juana y la Trinidad*  
*¡Ay! de la Inés.*)

5

[Pinofranqueado-Hurdes. Melodía 307].

204. Se repiten los dos primeros versos.

## 246

Si quieres que yo te quiera | te has de lavar con romero;  
que se te quite el resabio | de los amores primeros.

5                   *(Cándida, Cándida,  
Cándida flor,  
por una Cándida  
me muero yo.  
Me muero yo,  
me he de morir,  
por una Cándida  
10                   que tengo aquí.)*

[Guijo de Granadilla. Melodía 310].

## 247

Todo aquel que se va y vuelve | no debe ningún delito,  
las nubes también se van | y vuelven al mismo sitio.

5                   *(Cómo se menea,  
como se ha de menear,  
era una guindilla,  
que la ví colorear.)*

Colorada es la manzana | del lado que le da el sol,  
del lado que no le da, | quebradita es de color.

[Mohedas. Melodía 311].

# ÍNDICES





## ÍNDICES ANALÍTICOS



# INDICES ANALITICOS

## CANCIONES

### SECCIÓN I

#### CICLO DE NAVIDAD

##### 1. Aguinaldos y rondas de nochebuena

*Indice de modos, sistemas y escalas.*

MODOS GREGORIANOS: 1<sup>1</sup>

GAMA ESPAÑOLA: 2

TONALIDAD MENOR: 3, 4

TONALIDAD MIXTA: 5

*Indice de ritmos e incipits rítmicos*

*En compases ternarios:*

- a) anacrúsicos: 1, 2 y 5<sup>2</sup>

*En compases binarios:*

- a) anacrúsico: 3

*Heterometría:*

- a) anacrúsico: 4

*Indice de ámbitos melódicos*

De 5.<sup>a</sup>) 3 y 4

De 6.<sup>a</sup>) 1

De 7.<sup>a</sup>) 2 y 5

*Indice de Formas \**

- 1.- *Canciones formadas únicamente de copla (sin estribillo), y que repiten o no alguno de sus elementos.*

1, 2, 3 y 4.

- 2.- *Canciones formadas de copla y estribillo.*

- a) con estribillos formados por elementos nuevos.

5

- b) *intervienen elementos de la copla en el estribillo.*

No las hay.

- c) *con estribillos formados únicamente con elementos de la copla o repetición de ésta a manera de estribillo.*

No las hay.

- 3.- *Coplas que presentan refrán o estribillo interior.*

No las hay.

- 4.- *Canciones constituidas por la reunión de dos coplas.*

No las hay.

##### 2. Villancicos

*Indice de modos, sistemas y escalas*

TONALIDAD MENOR: 6 a 10

TONALIDAD MAYOR: 11 a 14

*Indice de ritmos e incipits rítmicos*

*En compases ternarios:*

- a) anacrúsicos: 7 y 11

- b) téticos: 6

- c) acefálicos: 12

*En compases binarios:*

- a) anacrúsicos: 9, 10, 13 y 14

*Heterometría:*

- a) anacrúsicos: 8<sup>3</sup>

\* En cuanto al índice de formas será éste el único apartado en que se detalla la constitución de las mismas. En lo sucesivo se darán las numeraciones y siglas correspondientes a cada uno de los casos como abreviación de aquellos.

*Índice de ámbitos melódicos*De 6.<sup>a</sup>) 7, 8 y 11.De 7.<sup>a</sup>) 6 y 13.De 8.<sup>a</sup>) 9, 10, 12 y 14.*Índice de Formas*

1.- 6

2.- a) 12

b) 14

4<sup>a</sup>.- 7, 8, 9, 10, 11 y 13.

## 3. Romances

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 15 y 16

MODOS GREGORIANOS: 17

DIATONISMOS EVOLUTIVOS: 18, 19<sup>s</sup> y 20ESCALA ANDALUZA: 21<sup>6</sup>, 22<sup>7</sup> y 23

GAMA ESPAÑOLA: 24 a 28

TONALIDAD MENOR: 29, 30, 31<sup>8</sup>, 32<sup>9</sup>, 33, 34<sup>10</sup>, 35, 36, 37<sup>11</sup> y 38<sup>12</sup>

TONALIDAD MIXTA: 40 a 43

TONALIDAD MAYOR: 44 a 50, 51<sup>13</sup>, 52, 53, 54<sup>14</sup>, 55 a 58, 59<sup>15</sup>*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En ritmo libre:* 18*En ritmo Aksak:* 29<sup>16</sup> y 44<sup>17</sup>*En compases ternarios:*

a) anacrúsicos: 31, 42 y 45

b) téticos: 15, 24, 33, 46 y 48

c) acefálicos: 21 y 30

*En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 26, 27, 34, 35, 39, 47, 49, 50, 51 y 52

b) téticos: 16, 17 y 19

c) acefálicos: no los hay

*Heterometría:*a) anacrúsicos: 20, 22, 23, 32, 36<sup>18</sup>, 37, 38, 43, 53, 54, 55, 56, 57, 58 y 59<sup>19</sup>

b) téticos: 40 y 41

c) acefálicos: 25 y 26

*Índice de ámbitos melódicos*De 5.<sup>a</sup>) 17, 24, 47, 48 y 53De 6.<sup>a</sup>) 36, 40, 49, 50, 54 y 55De 7.<sup>a</sup>) 15, 20, 25, 26, 28, 30, 31, 37, 38, 39, 41 y 51De 8.<sup>a</sup>) 21, 22, 27, 29, 32, 33, 34, 42, 45, 46, 52, 56, 57 y 58De 9.<sup>a</sup>) 16, 18, 19, 23, 35, 43 y 59De 10.<sup>a</sup>) 44*Índice de Formas*

1.- 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 56 y 59

2.- a) 24, 25, 26, 27, 38, 43, 50 y 57

3.- 34, 39, 45, 51, 54, 55 y 58

4.- 21

## SECCIÓN II

## CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA

## A. Infancia

## 1. Canciones de Cuna

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 60 a 62

GAMA ESPAÑOLA: 63

TONALIDAD MENOR: 64 a 68<sup>20</sup>*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En compases binarios:*a) ANACRÚSICOS: 61<sup>21</sup>, 63<sup>22</sup>, 64 y 66b) téticos: 60, 62, 65<sup>23</sup>, 67 y 68*Índice de ámbitos melódicos*De 4.<sup>a</sup>) 60De 5.<sup>a</sup>) 61De 6.<sup>a</sup>) 63, 64 y 65De 7.<sup>a</sup>) 62, 66, 67 y 68*Índice de Formas*

2.- a) 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68

b) 61

## B. Mocedad

### 2. Canciones de Quintos

#### *Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 69<sup>24</sup> y 70<sup>25</sup>

GAMA ESPAÑOLA: 71 y 72

TONALIDAD MIXTA: 73<sup>26</sup>

TONALIDAD MAYOR: 74 a 77

#### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

##### *En ritmo Aksak:*

b) téticos: 74<sup>27</sup>

c) acefálicos: 75<sup>28</sup>

##### *En compases ternarios:*

a) anacrúsicos: 69<sup>29</sup>, 70<sup>30</sup> y 76

b) téticos: 71, 73 y 74

c) acefálicos: 75

##### *En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 77

##### *Heterometría*

a) anacrúsicos: 72<sup>31</sup>

#### *Índice de ámbitos melódicos*

De 5.ª) 69, 73 y 74

De 6.ª) 71 y 76

De 7.ª) 77

De 8.ª) 70 y 75

De 9.ª) 72

#### *Índice de Formas*

1.- 69 y 75

2.- a) 70, 72, 73 y 76

b) 71 y 74

c) 77

3.- 70

### 3. Rondas de enamorados

MODOS GRIEGOS: 78, 79<sup>32</sup> y 80<sup>33</sup>

MODOS GREGORIANOS: 81, 82<sup>34</sup> y 83

ESCALA ANDALUZA: 84 a 88<sup>35</sup>

GAMA ESPAÑOLA: 89 a 93, 94<sup>36</sup>, 95, 96, 97<sup>37</sup>, 98<sup>38</sup>, 99<sup>39</sup>, 100 a 105, 106<sup>40</sup>, 107<sup>41</sup>, 108 y 109

TONALIDAD MENOR: 110<sup>42</sup>, 111, 112, 113<sup>43</sup>, 114 a 116, 117<sup>44</sup>, 118, 119<sup>45</sup>, 120 a 122, 123<sup>46</sup>, 124<sup>47</sup>, 125 a 127, 128<sup>48</sup>, 129<sup>49</sup>, 130<sup>50</sup>, 131 a 140, 141<sup>51</sup>, 142 a 145, 146<sup>52</sup>, 147 a 152

TONALIDAD MIXTA: 153 a 159, 160<sup>53</sup>

TONALIDAD MAYOR: 161 a 168, 169<sup>54</sup>, 170 a 177

#### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

*En ritmo libre:* 78, 89, 90, 91, 92, 93, 153 y 154

##### *En ritmo Aksak:*

a) anacrúsicos: 88<sup>55</sup>, 125<sup>56</sup> y 152

b) téticos<sup>57</sup>: 81, 84, 94, 97, 98, 100, 101, 110, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 122, 126, 127, 155, 162, 163, 165

c) acefálicos: 95<sup>58</sup>

##### *En compases ternarios:*

a) anacrúsicos: 86, 99, 120, 124, 137, 157 y 167

b) téticos: 82, 96, 102, 103, 114, 115, 121, 123, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 156, 164, 166, 168, 169 y 170

c) acefálicos: 85

##### *En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 79, 80, 104, 105, 106, 107, 138, 140, 143, 161, 171 y 173

b) téticos: 83<sup>59</sup>, 87, 139, 141, 142 y 172

c) acefálicos: 108

##### *Heterometría:*

a) anacrúsicos: 109, 129, 130, 136, 145, 149, 150, 159, 175 y 177<sup>60</sup>

b) téticos: 144, 146, 147, 148, 151, 157, 158, 160 y 174<sup>61</sup>

c) acefálicos: 176

#### *Índice de ámbitos melódicos*

De 4.ª) 100, 106

De 5.ª) 78, 89, 96, 109, 116, 119, 141, 158, 169, 171 y 177

De 6.ª) 79, 81, 82, 87, 88, 90, 94, 102, 111, 117, 122, 123, 124, 126, 130, 131, 143, 149, 151, 152, 157, 159, 162, 172 y 175

De 7.ª) 80, 83, 85, 86, 92, 93, 95, 97, 101, 108, 110, 112, 118, 132, 137, 140, 144, 145, 148, 153, 161, 163, 164, 165, 168 y 174

De 8.ª) 84, 91, 98, 99, 103, 107, 113, 114,

115, 121, 125, 127, 128, 133, 134, 135, 136,  
138, 139, 150, 155, 156, 160, 166, 167 y 170  
De 9.<sup>a</sup>) 104, 120, 129, 142, 146, 154, 173 y  
176  
De 10.<sup>a</sup>) 147

#### *Índice de Formas*

1.- 89, 90, 91, 94, 95, 104, 105, 110, 111,  
129, 138, 139, 145, 146, 147, 153, 154, 161,  
168, 175 y 176  
2.- a) 81, 83, 84, 86, 87, 92, 93, 96, 97, 98,  
102, 103, 107, 108, 109, 112, 114, 116, 117,  
120, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 132, 133,  
134, 136, 141, 142, 144, 148, 149, 150, 158,  
162, 163, 165, 166, 167, 172, 173 y 174  
b) 79, 80, 82, 109, 113, 115, 119, 140, 143,  
155, 156, 157, 159, 164 y 177  
c) 78, 85, 88, 100, 101, 106, 118, 122, 125,  
127, 131, 135, 137, 151, 152, 160, 169 y 171  
3.- 120, 121, 136, 143 y 144<sup>62</sup>

#### C. Cuaresma y Semana Santa

##### 4. Semana Santa

#### *Índice de modos, sistemas y escalas*

TONALIDAD MENOR: 178

TONALIDAD MIXTA: 179<sup>63</sup>

TONALIDAD MAYOR: 180

#### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

En ritmo libre: 178 y 180

#### *Heterometría:*

a) anacrúsicos: 179

#### *Índice de ámbitos melódicos*

De 5.<sup>a</sup>) 179

De 6.<sup>a</sup>) 178 y 180

#### *Índice de Formas*

1.- 178, 179 y 192

### SECCIÓN III

#### CICLO DE MAYO

##### 1. Rogativas

#### *Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 181

GAMA ESPAÑOLA: 182

TONALIDAD MENOR: 183 y 184

TONALIDAD MAYOR: 185 y 186

#### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

En ritmo libre: 182<sup>64</sup> y 183<sup>65</sup>

#### *En compases ternarios:*

a) anacrúsicos: 184

#### *En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 185

b) téticos: 186

#### *Heterometría:*

a) anacrúsicos: 181

#### *Índice de ámbitos melódicos*

De 6.<sup>a</sup>) 182, 184, 185

De 8.<sup>a</sup>) 181, 183, 186

#### *Índice de Formas*

1.- 181, 183, 184, 185 y 186

2.-b) 182

### SECCIÓN IV

#### CICLO DE VERANO

##### 1. Canciones de Trabajo

#### *Índice de modos, sistemas y escalas*

MAQÂM ORIENTAL<sup>66</sup>: 187, 188, 189, 192

MODOS GREGORIANOS: 194

GAMA ESPAÑOLA: 193, 195, 196, 197

DIATONISMO EVOLUTIVO: 198<sup>67</sup>

TONALIDAD MENOR: 191<sup>68</sup>

TONALIDAD MIXTA: 190<sup>69</sup>  
 TONALIDAD MAYOR: 199

*Índice de ritmos e incipits rítmicos*

*En ritmo libre:* 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196 y 198

*En compases ternarios:*

- a) anacrúsicos: 199

*En compases binarios:*

- a) anacrúsicos: 197

- b) téticos: 104

*Heterometría:*

- a) anacrúsicos: 195

*Índice de ámbitos melódicos*

De 5.<sup>a</sup>) 187, 188, 190, 193 y 194

De 6.<sup>a</sup>) 192, 195, 196, 197, 198 y 199

De 7.<sup>a</sup>) 191

De 8.<sup>a</sup>) 189

*Índice de Formas*

1.- 187, 188, 190, 191, 193, 196, 197, 198 y 199

2.- a) 189 y 195

b) 194

3.- 195<sup>70</sup>

SECCIÓN V

CICLO DE OTOÑO

1. Albroadas de Boda

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 200

MODOS GREGORIANOS: 202<sup>71</sup>, 201, 203 y 204<sup>72</sup>

ESCALA ANDALUZA: 205, 206<sup>73</sup>

GAMA ESPAÑOLA: 207, 208, 209<sup>74</sup>, 210<sup>75</sup>, 211<sup>76</sup>

TONALIDAD MENOR: 212

TONALIDAD MAYOR: 213

*Índice de ritmos e incipits rítmicos*

*En compases ternarios:*

- a) anacrúsicos: 201 y 206<sup>77</sup>

- b) téticos: 202<sup>78</sup>

- c) acefálicos: 213<sup>79</sup>

*En compases binarios:*

- a) anacrúsicos: 200, 203, 205, 208 y 212

- b) téticos: 204 y 207

*Heterometrías:*

- a) anacrúsicos: 209, 210 y 211

*Índice de ámbitos melódicos*

De 6.<sup>a</sup>) 200, 201, 203, 204, 205 y 207

De 7.<sup>a</sup>) 202, 208 y 209

De 8.<sup>a</sup>) 206, 210, 212 y 213

De 9.<sup>a</sup>) 211

*Índice de Formas*

1.- 202, 205, 207, 209, 210, 211 y 213

2.- a) 200 y 201

c) 203, 204, 206 y 208

3.- 212

2. Canciones de Boda

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 214<sup>80</sup>

GAMA ESPAÑOLA: 217

TONALIDAD MENOR: 215, 218, 220

TONALIDAD MIXTA: 221

TONALIDAD MAYOR: 216, 219<sup>81</sup>, 222, 223

*Índice de ritmos e incipits rítmicos*

*En ritmo libre:* 217

*En compases ternarios:*

- b) téticos: 223

*En compases binarios:*

- a) anacrúsicos: 222

- b) téticos: 221

*Heterometría:*

- a) anacrúsicos: 214, 215, 218 y 219

- b) téticos: 216 y 220



*Índice de ámbitos melódicos*De 6.<sup>a</sup>) 214, 215, 218De 7.<sup>a</sup>) 217 y 219De 8.<sup>a</sup>) 220, 221, 222, 223De 9.<sup>a</sup>) 216*Índice de Formas*

1.- 214, 217, 220, 221 y 222

2.- a) 215, 216, 218, 219 y 223

## 3. Canciones de ánimas

*Índice de modos, sistemas y escalas*MODOS GRIEGOS: 224, 225<sup>82</sup>, 226<sup>83</sup>*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En ritmo libre:* 224*En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 225

*Heterometría*

a) anacrúsicos: 226

*Índice de ámbitos melódicos*De 6.<sup>a</sup>) 224De 7.<sup>a</sup>) 225 y 226*Índice de Formas*

1.- 224, 225 y 226

## 4. Canciones religiosas varias

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MAQÂM ORIENTAL: 227

GAMA ESPAÑOLA: 228 y 229

TONALIDAD MENOR: 230 a 233, 234<sup>84</sup>,  
235 a 237TONALIDAD MIXTA: 238, 239<sup>85</sup> y 240

TONALIDAD MAYOR: 241 y 242

*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En ritmo libre:* 230, 231 y 238*En compases ternarios:*

a) anacrúsicos: 239

*En compases binarios:*

a) anacrúsicos: 228, 232, 241 y 242

*Heterometría:*

a) anacrúsicos: 227, 229, 236, 237 y 240

b) téticos: 234 y 235

*Índice de ámbitos melódicos*De 5.<sup>a</sup>) 227, 234, 235 y 238De 6.<sup>a</sup>) 241De 7.<sup>a</sup>) 228, 229, 230, 231, 240 y 242De 8.<sup>a</sup>) 232 y 239De 9.<sup>a</sup>) 233, 236 y 237*Índice de Formas*1.- 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235,  
236, 237, 238, 239, 240, 241 y 242

2.- a) 231

## CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

## SECCIÓN I

## Canciones de Baile

## 1. Baile de Pandero

*Índice de modos, sistemas y escalas*

MODOS GRIEGOS: 246

MODOS GREGORIANOS: 243 a 245, 247

*Índice de ritmos e incipits rítmicos*Polirrítmicos:<sup>86</sup> 243, 244, 245, 246 y 247*Índice de ámbitos melódicos*De 4.<sup>a</sup>) 243, 244, 245, 246 y 247*Índice de Formas*

1.- 246 y 247

3.- 243, 244 y 245

## 2. Bailes de "P'arriba"

### *Índice de modos, sistemas y escalas*

GAMA ESPAÑOLA: 248 a 250

### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

#### *Heterometrías:*

- a) anacrúsicos: 248, 249 y 250

### *Índice de ámbitos melódicos*

De 5.<sup>a</sup>) 248 y 249

De 8.<sup>a</sup>) 250

### *Índice de Formas*

1.- 248

2.- a) 249 y 250

## 3. Sones (no brincados)

### *Índice de modos, sistemas y escalas*

MAQÂM ORIENTAL: 251

MODOS GREGORIANOS: 252

ESCALA ANDALUZA: 253 a 255

GAMA ESPAÑOLA: 256 a 259

TONALIDAD MENOR: 260 y 261

TONALIDAD MIXTA: 262 y 263

TONALIDAD MAYOR: 264 y 269

BITONALIDAD: 270<sup>87</sup>

### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

#### *En ritmo Aksak<sup>88</sup>:*

- a) anacrúsicos: 256, 263 y 265  
b) téticos: 252, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 268 y 270  
c) acefálicos: 269

#### *En ritmo ternario:*

- a) anacrúsicos: 251 y 253

### *Índice de ámbitos melódicos*

De 5.<sup>a</sup>) 251 y 259

De 6.<sup>a</sup>) 252, 253, 255, 256, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 269

De 7.<sup>a</sup>) 254, 263, 267 y 268

De 9.<sup>a</sup>) 258 y 270

## *Índice de Formas*

1.- 259

2.- a) 251, 253, 254, 257, 262, 263, 267, 268 y 270

b) 252, 255, 256, 258, 260<sup>89</sup>, 261, 264, 265, 266 y 269

## 4. Jotas

### *Índice de modos, sistemas y escalas*

ESCALA ANDALUZA: 271 y 272

GAMA ESPAÑOLA: 273 a 278

TONALIDAD MENOR: 279 a 285

TONALIDAD MIXTA: 286<sup>90</sup> a 288

TONALIDAD MAYOR: 289 a 296

BITONALIDAD: 297<sup>91</sup>

### *Índice de ritmos e incipits rítmicos*

#### *En ritmo Aksak<sup>92</sup>:*

- a) anacrúsicos: 293  
b) téticos: 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296 y 297

#### *En ritmo ternario:*

- b) téticos: 285

### *Índice de ámbitos melódicos*

De 4.<sup>a</sup>) 289

De 5.<sup>a</sup>) 286, 290 y 291

De 6.<sup>a</sup>) 271, 272, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 282, 287, 288, 292, 293 y 294

De 7.<sup>a</sup>) 283, 284, 285, 296 y 297

De 8.<sup>a</sup>) 276 y 277

### *Índice de Formas*

1.- 279, 281, 293

2.- a) 271, 273, 276, 282, 283, 284, 288, 292, 294 y 296

b) 272, 274, 275, 277, 278, 285 y 286

3<sup>93</sup>.- 280, 287, 289, 290, 291, 295 y 297

## 5. Perantones

### *Índice de modos, sistemas y escalas*

TONALIDAD MENOR: 298, 299, 300<sup>94</sup>, 301, 303<sup>95</sup>, 304<sup>96</sup>, 305, 306<sup>97</sup> y 307

## TONALIDAD MAYOR: 308 a 311

*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En ritmo Aksak<sup>98</sup>:*

- a) anacrúsico: 298, 299, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 310 y 311
- b) téticos: 300
- c) acefálicos: 304

*Índice de ámbitos melódicos*

- De 6.<sup>a</sup>) 304 y 306
- De 7.<sup>a</sup>) 299, 305, 310 y 311
- De 8.<sup>a</sup>) 300, 301, 302, 303, 307, 309 y 310
- De 9.<sup>a</sup>) 298

*Índice de Formas*

- 1. 289 y 310
- 2.- a) 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309 y 311

## SECCIÓN II

## MÚSICA INSTRUMENTAL

*Índice de modos, sistemas y escalas*

Todos los ejemplos se desarrollan sobre modos griegos debido al sistema de afinación de la gaita extremeña.

*Índice de ritmos e incipits rítmicos**En ritmo libre: 314<sup>99</sup>**En ritmo Aksak: 348<sup>100</sup>**En compases ternarios:*

- a) anacrúsicos: 320, 327, 330, 333, 337, 338, 340, 341, 344, 345, 346, 347
- b) téticos: 325, 326, 331, 332, 334, 336, 339, 342, 343 y 349
- c) acefálicos: 328 y 329

*En compases binarios:*

- a) anacrúsicos: 312, 315, 316 y 317
- b) téticos: 313, 318 y 324




*Heterometría:*

- a) anacrúsicos, 319, 322 y 323
- b) téticos: 321

## NOTAS A LOS ÍNDICES ANALÍTICOS

1. Algunas de sus cadencias recuerdan el modo dórico griego.
2. Compaseado en 3/8 en la copla siguiendo las combinaciones rítmicas propias de la Petenera.
3. Ternario en la copla y binario en la coplilla.
4. La primera de ellas es, generalmente, una copla, la segunda una coplilla.
5. Cromatiza el segundo y tercer grados a la manera de la Gama española presentando inclusive el sexto grado elevado en la forma típica de ornamentación inferior pero sus apoyos reales no perfilan aquella gama.
6. Melodía del "El Vito".
7. Esta melodía muestra uno de los procesos que sufre la llamada escala andaluza tradicional hacia el tono menor moderno. Obsérvese que el *sol natural* sirve para dar término a las frases descendentes que eluden la cadencia en cambio el *sol sostenido* es usado para afirmar la tonalidad menor. Otras versiones que del mismo romance conozco y que han sido recogidas más recientemente: "*Spanisch Folk Music*", realización de Alan Lomax y Jeanette Ball. Vol. XIV of the Columbia Library of Folk and Primitive Music, el *sol* se presenta con carácter de sensible en todo el decurso de la melodía.
8. Sobre la escala menor armónica.
9. Tonalidad menor que resulta momentáneamente mixta a causa de la alteración del tercer grado.
10. idem nota 9.
11. idem nota 10.
12. Sobre la escala menor armónica.
13. Con el séptimo grado rebajado.
14. Pese a la fisonomía modal de su inicio resuelve inmediatamente a tonalidad Mayor.
15. Con el séptimo grado rebajado.
16. Compaseado en 3/8. Presenta la combinación rítmica característica de la Petenera.
17. idem nota 16
18. A segundo nivel. Compaseado en 6/8 y 9/8.
19. Binario/ternario. Compaseado en 6/8 y 9/8.
20. La canción de cuna n.º 68 presenta una cromatización ascendente del sexto grado.
21. Presencia del Ritmo infantil.
22. idem nota 21.
23. idem nota 22.
24. Pese al *si natural* que exhibe esta melodía la catalogamos dentro del modo dórico. Si se tiene en cuenta la posición melódica en dicho sonido se observará que puede calificarse siempre bordadura.
25. En la copla se observa una evolución dentro del modo Dórico más de tipo estilístico que substancial. En el estribillo se define la Gama Española.
26. La copla se desarrolla sobre la tonalidad mixta, entre *sol Mayor* y *sol menor*. El estribillo se basa en un pantacorde Mayor.
27. Compaseado en 3/8 presentando las combinaciones rítmicas características en la Petenera.
28. idem nota 27.
29. Compás ternario que muestra en sus desinencias finales grupos característicos del ritmo Aksak.
30. En el estribillo se presentan leves puntos de heterometría.
31. Heterometría que se exhibe dentro de un carácter isométrico de los elementos melódicos.
32. Presenta la cromatización esporádica del segundo grado.
33. Cromatización pasajera del tercer grado.
34. Modo Protus en su extensión plagal.
35. En posición plagal.

36. Presenta de manera tangible la característica segunda aumentada secuela indeleble de las gamas orientales.
37. A causa del *re sostenido* parece afirmarse la tonalidad de *mi menor* en un momento dado.
38. Con el sexto grado elevado.
39. En las cadencias presenta un giro armónico de un sabor cromático muy especial.
40. Toma un aspecto de modo dórico en su inicio. El giro cadencial que presenta es característico en las melodías pretonales.
41. Muestra especialmente en el estribillo un inconfundible sabor modal.
42. En la tercera y cuarta frase quedan manifiestos los típicos procesos cadenciales de nuestra música tradicional más genuina.
43. Con finalización melódica sobre el segundo grado. Esta particularidad depasa a la melodía un inconfundible sabor modal. Puede que debiera analizarse como derivada de las formas conjuntas de los modos griegos (dórico conjunto).
44. El contexto general de la melodía se desarrolla en tonalidad de *sol* menor pero se intuye una modulación interna y transitoria a *do* menor.
45. Presenta doble pertinencia tonal.
46. El accidental que afecta al *re* del sexto compás da al discurso melódico cierta semblanza momentánea con las canciones que usan el modo dórico.
47. Véase en el apartado dedicado al estudio sobre la substancia musical, la curiosa dualidad tonal que presenta esta melodía en una de sus frases.
48. La tonalidad menor se afirma en el estribillo. La copla, por sí sola, parece desarrollarse sobre el modo dórico.
49. Esta melodía presenta en las cadencias un original y arcaico procedimiento de ejecución vocal. Sobre la última sílaba de cada verso el cantor efectúa un "*portamento*" superior que suelva en un intervalo melódico a distancia de tercera o de cuarta respecto al primer sonido. Dicho proceder en la interpretación parece más propio de otras regiones españolas, preferentemente de las del norte peninsular.
50. Melodía de aspecto melismático.
51. *idem* nota 50.
52. Diatonismo evolutivo.
53. Amalgama elementos del tono Mayor y del menor secundario.
54. De manera esporádica se presenta el séptimo grado rebajado.
55. Compaseado en 5/4.
56. Compaseado en 3/8 según las combinaciones características del ritmo de Peteneras.
57. Todas las canciones de este apartado de clasificación substancial presentan idénticas características ritmológicas que las apuntadas en la nota 56 a excepción de la melodía 84 que no presenta la combinación típica de las Peteneras.
58. *idem* nota 56.
59. Claro ejemplo de utilización del tercer modo rítmico, dáctilo.
60. Heterometría que corresponde a una simetría isorrítmica de los períodos melódicos primero con tercero y segundo con cuarto de la copla y tercero con cuarto del estribillo.
61. Heterometría en el estribillo.
62. En esta melodía la copla adopta un elemento musical correspondiente al estribillo.
63. Opto por esa clasificación a causa de la presencia del *mi* natural (6.º grado) la mayor parte de la melodía se desarrolla en tonalidad menor.
64. Aspecto melismático.
65. De aspecto silábico presentando pequeños melismas en sus desinencias.
66. Como ya se ha indicado con anterioridad los sistemas de organización melódica influenciados por el orientalismo o pertenencias a él son frecuentes en este género de la cancionística tradicional española. Remitimos al lector al apartado a) del estudio que acompaña el presente volumen.
67. Proceso de diatonismo en evolución desde la Gama Española hasta el tono menor. Obsérvense las cromatizaciones del segundo y tercer grados (modal), al tiempo que los apoyos sobre el quinto grado (dominante tonal).
68. Con cromatización momentánea de tercero y sexto grado.
69. Amalgama modal y tonal. Tonalidad Mayor, menor y Gama Española.
70. Se trata de pequeñas muletillas interiores en la copla.
71. Esta melodía se compone de dos coplas enlazadas. La primera se presenta sobre un Protus. La segunda copla sigue idéntica organización modal, si bien la ingerencia del *re sostenido* en el último compás del tercer elemento melódico denota la presencia de un diatonismo que evoluciona paulatinamente hacia la tonalidad menor.
72. En posición plagal.
73. Presenta una evolución cromática en su discurso melódico. No obstante puede catalogarse dentro de la escala andaluza con el segundo grado elevado y el sexto cromático.
74. La presencia de sexto y séptimo grados elevados pueden confirmar la idea de una evolución hacia la tonalidad menor.
75. Presencia del sexto grado elevado en las cadencias que se desarrollan en los registros inferiores a la nota final.
76. El *sol* sostenido que se presenta en este discurso melódico es indicativo de una certera evolución hacia la cadencia tonal menor.
77. Con presencia momentánea de heterometría.
78. Binario en la primera copla y ternario en la segunda.

79. Ritmo Aksak compaseado en 3/8. En las desinencias del segundo elemento melódico presenta la combinación característica de la Petenera.
80. Organización melódica de aspecto arcaico que puede relacionarse con el sistema del modo hipomixalidio griego.
81. La presencia del tercer grado alterado da cierta ambigüedad tonal al segundo elemento melódico de la copla.
82. Esta melodía presenta una metábola que conduce del modo hipodórico con finalización sobre el segundo grado, al dórico con idéntico proceso de finalización melódica.
83. Presenta algunos giros evolutivos.
84. Finalización sobre la subtonica.
85. Ritmo ternario en la "tamboretilla" y libre silábico en el canto.
87. Usa para su discurso melódico las tonalidades de Fa Mayor y Si bemol Mayor.
88. Compaseado en 3/8.
89. La forma literaria del canto ocasiona un estribillo interior en la copla usando para ello un elemento melódico de aquella.
90. El sentido descendente de la línea melódica dentro del ámbito inicial de cuarta, refleja un proceso de transformación de la Gama Española hacia el tono menor moderno. Atendiendo el conjunto la analizo como mixta.
91. Fa sostenido menor y mi menor.
92. Las curiosas combinaciones internas del ritmo Aksak aplicadas a las jotas cacereñas se presentan compaseadas en 3/8.
93. El refrán interior se presenta a nivel literario, usando un elemento melódico de la copla.
94. Presenta una insistente cromatización del tercer y sexto grados.
95. idem nota 94.
96. Sobre la escala armónica que elude la sensible.
97. Armónica y melódica.
98. Todos los Perantones toman como base rítmica combinaciones del Aksak que aquí se ha compaseado en formaciones de 10/16 y 15/16, según indicaciones explícitas del Prof. M. García-Matos y que pueden tomarse como equivalentes de  y .
99. Polirritmia. Ritmo libre en la flauta y ternario en el tamboril.
100. Compaseado en 10/16. Al igual que la Canción de Ronda 152, puede tomarse este quebrado como equivalente a .



TABLAS DE CORRESPONDENCIA  
ETNOMUSICOLÓGICA





# TABLAS DE CORRESPONDENCIA ETNOMUSICOLÓGICA

## CANCIONES

### SECCIÓN I

#### CICLO DE NAVIDAD

1. AGUINALDOS Y RONDAS DE NOCHEBUENA
2. VILLANCICOS

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GREGORIANOS	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD		
			MENOR	MIXTA	MAYOR
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes			1		
DESCARGAMARIA 897 habitantes	1	1	3		1
GUIJO DE GRANADILLA 1.160 habitantes			1		
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes			1		
PIORNAL 1.958 habitantes					1
CILLEROS 3.847 habitantes			1		
CORIA 4.412 habitantes				1	1
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes					1

### 3. ROMANCES

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	MODOS GREGORIANOS	DIATONISMO EN EVOLUCION	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD		
						MENOR	MIXTA	MAYOR
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes								1
ROMANGORDO 715 habitantes								1
PALOMERO 732 habitantes						1		
TORRECILLA DE LOS ANGELES. 739 habitantes			1					
DESCARGAMARIA 897 habitantes					1	1		1
CASAS DEL CASTAÑAR 1.189 habitantes								1
POZUELO DEL ZARZON 1.284 habitantes			1					
VALDEOBISPO 1.306 habitantes			1					
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes						2		
CALZADILLA DE CORIA 1.448 habitantes	1							
CAMINOMORISCO 1.686 habitantes		1						
CASAR DE CACERES 4.777 habitantes					1	1		1
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes	1			3	3	5	5	11

SECCIÓN II  
CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA  
A. INFANCIA  
1. CANCIONES DE CUNA

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD
			MENOR
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes			1
GUIJO DE CORIA 850 habitantes	1		
GRANADILLA 1.014 habitantes			1
PORTAJE 1.294 habitantes			1
VALDEOBISPO 1.306 habitantes			1
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes			1
TORRE DE DON MIGUEL 1.594 habitantes	1		
PINOFRANQUEADO 1.873 habitantes		1	
VILLANUEVA DE LA VERA. 3.306 habitantes	1		

**B. MOCEDAD**  
**2. CANCIONES DE QUINTOS**

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD	
			MIXTA	MAYOR
CABRERO, El 706 habitantes				1
ROMANGORDO 715 habitantes				1
TORRECILLA DE LOS ANGELES. 739 habit.	1			
GUIJO DE CORIA 850 habitantes				1
PORTAJE 1.249 habitantes		1		
AHIGAL 2.228 habitantes			1	
CASAR del PALOMERO 2.290 habitantes				1
VILLANUEVA DE LA VERA. 3.306 habit.	1			
MONTEHERMOSO 4.390 habitantes		1		

### 3. CANCIONES DE RONDA

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	MODOS GREGOR.	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD		
					Menor	Mixta	Mayor
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes		1					1
ROMANGORDO 715 habitantes				1			
TORRECILLA DE LOS ANGELES. 739 habitantes	1			1	1	1	2
PORTEZUELO 796 habitantes							2
GUIJO DE CORIA 850 habitantes	1		1	2	8		1
GUIJO DE GALISTEO 875 habitantes				1	6		
DESCARGAMARIA 897 habitantes	1		1		2		1
CADALSO DE GATA 951 habitantes			1	5	4		1
SANTA CRUZ DE PANIAGUA. 1.011 habit.					1		
GRANADILLA 1.014 habitantes				3	1		
ARROYOMOLINOS DE LA VERA. 1.143 habitantes						1	
CASAS DEL MONTE 1.157 habitantes						1	
GUIJO DE GRANADILLA 1.160 habitantes			1	3	2	3	1
CASAS DEL CASTAÑAR 1.189 habitantes							1
TEJADA DE TIETAR 1.214 habitantes							1
POZUELO DE ZARZON 1.284 habitantes				1	1		
VALDEOBISPO 1.306 habitantes		1					
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes			1		3		
CALZADILLA DE CORIA 1.448 habitantes				1	2	1	
TORRE DE DON MIGUEL 1.594 habitantes					1		
CAMINOMORISCO 1.686 habitantes							1
TORNO, EL 1.734 habitantes					1		1
PINOFRANQUEADO 1.873 habitantes							
GARGANTA DE OLLA 2.047 habitantes				1			1
AHIGAL 2.228 habitantes		1		1		1	
VILLANUEVA DE LA VERA. 3.306 habitantes					6		2
MONTEHERMOSO 4.390 habitantes					1		
MALAPARTIDA DE PLASENCIA. 6.119 habit.				1	3		
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes							1

**C. CUARESMA Y SEMANA SANTA****4. SEMANA SANTA**

<b>LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES</b>	<b>TONALIDAD</b>		
	<b>MENOR</b>	<b>MIXTA</b>	<b>MAYOR</b>
<b>GUIJO DE GALISTEO</b> 875 habitantes	1		
<b>CALZADILLA DE CORIA</b> 1.448 habitantes		1	
<b>NAVACONCEJO</b> 2.118 habitantes			1

**SECCIÓN III  
CICLO DE MAYO****1. ROGATIVAS**

<b>LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES</b>	<b>MODOS GRIEGOS</b>	<b>GAMA ESPAÑOLA</b>	<b>TONALIDAD</b>	
			<b>MENOR</b>	<b>MAYOR</b>
<b>ROBLEDILLO DE GATA. 531 habitantes</b>	1			
<b>CALZADILLA DE CORIA. 1.448 habitantes</b>		1		
<b>GUIJO DE GRANADILLA. 1.160 h.</b>				1
<b>NAVACONCEJO</b> 2.118 habitantes			1	
<b>AHIGAL</b> 2.228 habitantes				1
<b>MALPARTIDA DE PLASENCIA. 6.119 h.</b>			1	

SECCIÓN IV  
CICLO DE VERANO  
1. CANCIONES DE TRABAJO

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MAQAM ORIENTAL	MODOS GREGORIANOS	GAMA ESPAÑOLA	DIATONISMO en EVOLUCION	TONALIDAD		
					MENOR	MIXTA	MAYOR
GUIJO DE CORIA 850 habitantes	1						
GUIJO DE GALISTEO 875 habitantes			1				
DESCARGAMARIA 897 habitantes							1
GUIJO DE GRANADILLA 1.160 habitantes			2			1	
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes	1						
CALZADILLA DE CORIA 1.448 habitantes				1			
CAMINOMORISCO 1.686 habitantes		1	1				
PINOFRANQUEADO 1.873 habitantes	1				1		
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes	1						



SECCIÓN V  
CICLO DE OTOÑO  
1. ALBORADAS DE BODA  
2. CANCIONES DE BODA

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	MODOS GREGORIANOS	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD		
					MENOR	MIXTA	MAYOR
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes					1		
CARCABOSO 618 habitantes		1					
TORRECILLA DE LOS ANGELES. 739 habitantes		1					
GUIJO DE GALISTEO 875 habitantes		1					
DESCARGAMARIA 897 habitantes				1			1
CADALSO DE GATA 951 habitantes			1				
MOHEDAS 1.038 habitantes				1			
GUIJO DE GRANADILLA 1.160 habitantes				2	1		1
PORTAJE 1.249 habitantes		1			1		
POZUELO DE ZARZON 1.284 habitantes	1						
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes			1	1	1		
PINOFRANQUEADO 1.873 habitantes				1			
GALISTEO 1.342 habitantes						1	
GATA 2.499 habitantes		1					
MALAPARTIDA DE PLASENCIA. 6.119 habit.							2
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes							1

3. CANCIONES DE ÁNIMAS  
4. CANCIONES RELIGIOSAS VARIAS

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	MAQAM ORIENTAL	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD		
				MENOR	MIXTA	MAYOR
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes					1	1
PORTEZUELO 796 habitantes				2		
GUIJO DE GALISTEO 875 habitantes	1			1		
CADALSO DE GATA 951 habitantes				1		
GRANADILLA 1.014 habitantes				2		
MOHEDAS 1.038 habitantes	1					
PORTAJE 1.249 habitantes				1		
VALDEOBISPO 1.306 habitantes	1					
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes		1				
CALZADILLA DE CORIA 1.448 habitantes			1			
NAVACONCEJO 2.118 habitantes				1	1	
AHIGAL 2.228 habitantes			1			
CILLEROS 3.847 habitantes					1	
CARCABOSO 6.184 habitantes						1

# CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

## SECCIÓN I

### CANCIONES DE BAILES

LOCALIDADES Y Nº DE HABITANTES	MODOS GRIEGOS	MAQAM ORIENTAL	MODOS GREGORIANOS	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD			
						MENOR	MIXTA	MAYOR	BITONAL
ROBLEDILLO DE GATA 531 habitantes						1			
TORRECILLA DE LOS ANGELES. 739 habitantes					1	1			
GUIJO DE CORIA 850 habitantes					1	1	1	1	
GUIJO DE GALISTEO 875 habitantes				1	2			2	
DESCARGAMARIA 897 habitantes								1	
CADALSO DE GATA 951 habitantes					2	2			
SANTA CRUZ DE PANIAGUA. 1.011 habit.								1	
GRANADILLA 1.014 habitantes						1	2	1	
MOHEDAS 1.038 habitantes				1		1		1	
GUIJO DE GRANADILLA 1.160 habitantes					4	1		3	
PORTAJE 1.249 habitantes								1	
PORTEZUELO DE ZARZON. 1.284 habit.			1	1				1	
VILLA DEL CAMPO 1.367 habitantes		1		1	1	1			1
CALZADILLA DE CORIA. 1.448 habitantes						1	1	1	
TORRE DE DON MIGUEL 1.594 habitantes								1	
CAMINOMORISCO 1.687 habitantes						1		1	
EL TORNO 1.734 habitantes						1			
PINOFRÁNQUEADO 1.873 habitantes						1		1	
AHIGAL 2.228 habitantes				1	2	5		1	
MONTEHERMOSO 4.390 habitantes						1	1	1	
CARCABOSO 6.184 habitantes									1
ARROYO DE LA LUZ 10.265 habitantes	1		4						

# CORRESPONDENCIA DE LOS GÉNEROS TRADICIONALES CON LOS MODOS, SISTEMAS Y ESCALAS QUE USAN

		TIPOS DE REPERTORIO	MODOS GRIEGOS	MAQAM ORIENTAL	MODOS GREGORIANOS	DIATONISMO EN EVOLUCION	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD			
									MENOR	MIXTA	MAYOR	BITONAL
CANCIONES	SECCION I	AGUINALDOS Y RONDAS DE NOCHEBUENA			1			1	2	1		
		VILLANCICOS							5		4	
		ROMANCES	2		1	3	3	5	10	4	16	
	SECCION II	CANCIONES DE CUNA	3					1	5			
		CANCIONES DE QUINTOS	2					2		1	4	
		RONDAS DE ENAMORADOS	3		3		5	21	43	8	17	
		CANCIONES DE CUARESMA Y SEMANA SANTA							1	1	1	
	SEC. III	ROGATIVAS	1					1	2		2	
	SEC. IV	CANCIONES DE TRABAJO		4	1	1		4	1	1	1	
	SECCION V	ALBORADAS DE BODA	1		4		2	5	1	1		
		CANCIONES DE BODA	1					1	3	1	4	
		CANCIONES DE ANIMAS	3									
		RELIGIOSAS VARIAS		1				2	8	3	2	
CANCIONES DE BAILES Y MUSICA INSTRUMENTAL	SECCION I	BAILES DE PANDERO	1		4							
		BAILES DE P'ARRIBA						3				
		SONES		1	1		3	4	2	2	6	1
		JOTAS					2	6	7	3	8	1
		PERANTONES								10	4	
	SECCION II	TOCATAS VARIAS	13									
		TOCATAS DE BAILES	24									



RELACIÓN DE INFORMANTES  
E ÍNDICE DE LOCALIDADES



## RELACIÓN DE INFORMANTES

ACOSTA CAÑADA, Mercedes. 32 años.  
Calzadilla de Coria.

ALEÓN FERNÁNDEZ, Eusebia. 60 años.  
Galisteo.

ALONSO ELIZO, Carmen. 27 años.  
Casas del Monte.

ALONSO PALOMO, Rosenda. 67 años.  
Pinofranqueado.

ÁLVAREZ GIRALDO, Carmen. 21 años.  
Garganta la Olla.

ANTÓN, María.  
Santa Cruz de Paniagua.

ARIAS HERNÁNDEZ, Damiana. 19 años.  
Portezuelo.

AZABAL PEÑASCO, Alberto. 63 años.  
Pinofranqueado.

BARQUERO GUTIÉRREZ, Aurea. 39 años.  
Guijo de Galisteo.

BATUECAS, Marcial. 58 años.  
Santa Cruz de Paniagua.

BÉJAR, Celedonio. 60 años.  
Casar de Palomero.

BLANCO PALOMERO, Josefa. 66 años.  
Guijo de Granadilla.

BONILLA CORDERO, Paulino. 55 años.  
Villa del Campo.

BUENO MORCILLO, Jerónimo. 83 años.  
Valdeobispo.

CALERO, José Luis. 28 años.  
Villanueva de la Vera.

CALETRIO MARTÍN, Petra. 75 años.  
Mohedas.

CAMPOS, Casáreo.  
Valdeobispo.

CARRASCO GILETE, Juana. 54 años.  
Arroyo de la Luz.

CIUDAD GARCÍA, Prudencia. 18 años.  
Robledillo de Gata.

DOMÍNGUEZ BLASCO, Isabel. 33 años.  
Gata.

DOMÍNGUEZ BATUECAS, Carmen. 67 años.  
Mohedas.

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Celestina. 76 años.  
Mohedas.

DUARTE, Lonjino.  
Torrecilla de los Ángeles.

ELEUTERIO, Domingo.  
Montehermoso.

ELIZO MARTÍN, Elisa. 63 años.  
El Torno.

FELIPE, Felicidad. 22 años.  
Piornal.

FELIPE, Gregorio.  
Palomero.

FELIPE RONCERO, Liberio. 39 años.  
Guijo de Coria.

FEMIA SANGUINO, Jacinta. 65 años.  
Arroyo de la Luz.

FONSECA ALBALAT, Adela. 64 años.  
Cadalso de Gata.

GARCÍA ASENSIO, Francisca. 64 años.  
Ahigal.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Felisa. 46 años.  
Ahigal.

GARCÍA, Vicente. 75 años.  
Ahigal.



- GARRIDO IGLESIA, Antolín. 44 años.  
Montehermoso.
- GINÉS, Santos. 43 años.  
Riolobos.
- GÓMEZ ESTEBAN, Saturnina. 74 años.  
Ahigal.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Catalina. 68 años.  
Caminomorisco.
- GÓMEZ VILLAR, Esperanza. 60 años.  
Pinofranqueado.
- GONZÁLEZ, Sixto.  
Villanueva de la Vera.
- GONZÁLEZ, Baldomero. 57 años.  
Plasencia.
- GONZÁLEZ, Cirila.  
Ribera de Oveja.
- GONZÁLEZ LORENTE, Jesús. 81 años.  
Torre de Don Miguel.
- HERNÁNDEZ PULIDO, Mauricia. 57 años.  
Carcaboso.
- HERRERO, Eusebio.  
Cabrero.
- IGLESIA, Claudia. 59 años.  
Romangordo.
- JIMÉNEZ ESTEBAN, Saturnina. 74 años.  
Ahigal.
- LORENZO HERNÁNDEZ, Modesta. 52 años.  
Guijo de Granadilla.
- MANSO ALBALAT, Leoncio. 68 años.  
Caldalzo de Gata.
- MANZANO, Marcelino.  
Arroyomolinos de la Vera.
- MANZANO MARTÍN, Faustina. 51 años.  
Calzadilla de Coria.
- MARTÍN, Higinio.  
El Torno.
- MARTÍN BARROSO, Ciriaca. 58 años.  
Robledillo de Gata.
- MARTÍN CIUDAD, Cándida. 39 años.  
Robledillo de Gata.
- MARTÍN MARIANO, Camila. 57 años.  
Caminomorisco.
- MATEOS DÍAZ, Felisa. 42 años.  
Portaje.
- MATEOS GÓMEZ, Isabel. 42 años.  
Portaje.
- MUÑOZ SERRADILLA, Antonia. 83 años.  
Torrejuncillo.
- OLIVERO, Antolín.  
Guijo de Coria.
- ORTIGO IGLESIA, Benjamina. 42 años.  
Guijo de Galisteo.
- PARRA GÓMEZ, Angela. 72 años.  
Caminomorisco.
- PÉREZ DOMÍNGUEZ, Juana. 58 años.  
Coria.
- PÉREZ MARTÍN, Severiana. 55 años.  
Calzadilla de Coria.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Consuelo. 43 años.  
Carcaboso.
- PRIETO PROVENZA, Clara. 55 años.  
Descargamaría.
- PUERTAS, Engracia. 54 años.  
Marchagaz.
- RINCÓN SÁNCHEZ, Ciriaco. 78 años.  
Torrejuncillo.
- RODRÍGUEZ, Máximo.  
Montehermoso.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Norberto. 70 años.  
Granadilla.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Modesta. 70 años.  
Granadilla.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María. 54 años.  
Torrecilla de los Ángeles.
- SÁNCHEZ, Telesfora. 74 años.  
Palomero.
- SÁNCHEZ, María Cruz.  
Palomero.
- SÁNCHEZ, Forencio. 42 años.  
Serradilla.
- SÁNCHEZ, Ramona. 26 años.  
Santa Cruz de Paniagua.
- SÁNCHEZ ALONSO, Faustina. 59 años.  
Villa del Campo.
- SÁNCHEZ HIGUERO, Isidra. 62 años.  
Granadilla.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Rosa. 67 años.  
Guijo de Coria.
- SERRANO, Ramona. 51 años.  
Malpartida de Plasencia.
- SIMÓN MARCOS, Serafina. 83 años.  
Pozuelo de Zarzón.

TELLO SÁNCHEZ, Narcisa. 19 años.  
Torrecilla de los Ángeles.  
TORRES MARTÍN, Lucía. 51 años.  
Torreñoncillo.

VENTANA DELGADO, Robustiana. 59 años.  
Descargamaría.  
VENTURA DELGADO, Benita. 52 años.  
Descargamaría.



# ÍNDICE ALFABÉTICO DE LAS DISTINTAS LOCALIDADES CACEREÑAS Y NÚMERO DE LAS NOTACIONES MUSICALES QUE LES CORRESPONDEN.

Los diversos géneros cancionísticos e instrumentales se indican mediante la siglas siguientes:

A. y R.N. = Aguinaldos y Rondas de Noche-buena  
V. = Villancicos  
R. = Romances  
C. C. = Canciones de cuna  
C. Q. = Canciones de quintos  
C. R. = Canciones de ronda  
S. S. = Semana Santa  
R o g. = Rogativas  
T. = Canciones de trabajo  
A. B. = Alboradas de boda  
C. B. = Canciones de boda  
C. A. = Canciones de ánimas  
C. r. v. = Canciones religiosas varias  
B. = Canciones de baile  
M. I. = Música instrumental

AHIGAL (2.228 h.).- C.Q. 73, -C.R. 83, 93, 159.- Rog. 186.- C.r.v. 228.- B. 271, 275, 276, 279, 283, 296, 303, 306.

ARROYO DE LA LUZ (10.265 h.).- V. 12.- R. 16, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59.- C.R. 175.- T. 192.- 213.- B. 243, 244, 245, 246, 247.

ARROYOMOLINOS DE LA VERA (1.143 h.).- C.R. 156.

CABRERO, EL (706 h.).- C.Q. 77.- M.I. 348.

CADALSO DE GATA (951 h.).- C.R. 88, 90,

95, 99, 104, 108, 118, 126, 132, 172.- A.B. 206.- C.r.v. 237.- B. 273, 277, 284, 302.- M.I. 314, 319, 320, 324, 335, 336.

CALZADILLA DE CORIA ( 1.448 h.).- R. 15.- C.R. 98, 110, 117, 154.- S.S. 179.- Rog. 182.-T. 198.- C.r.v. 229.- B. 281, 286, 296.

CAMINOMORISCO-HURDES (1.686 h.).- R. 17.- C.R. 165.- T. 194, 196.- B. 285, 295.

CARCABOSO (618 h.).- A.B. 201.-C.r.v. 241.- B. 29.

CASAR DE CACERES (4.777 h.).- R. 26, 29, 49.

CASAR DE PALOMERO (2.290 h.).- C.Q. 75.

CASAR DEL CASTAÑAR (1.189 h.).- R. 50.- C.R. 170.

CASAS DEL MONTE (1.157 h.).- C.R. 155.

CILLEROS (3.847 h.).- V. 6.- C.r.v. 239.

CORIA (4.412 h.).- A. y R.N. 5.- V. 14.

DESCARGAMARIA (897 h.).- A. y R.N. 1, 2, 4.- V. 7, 9, 13.- R. 28, 35, 58.- C.R. 78, 86, 112, 131, 138, 177, T. 199.-A.B. 210.- C.B. 222.- B. 289.

GALISTEO (1.342 h.).- C.B. 221.

GARGANTA DE OLIA (2.047 h.).- C.R. 91, 166.- M.I. 349.

GATA (2.499 h.).- C.B. 214.

GRANADILLA (1.014 h.).- C.C. 66.- C.R. 107,

- 109, 113.- C.r.v. 231, 232.- B. 287, 288, 300, 307.
- GUIJO DE CORIA (850 h.).- C.C. 61.- C.Q. 74.- C.R. 79, 84, 100, 106, 115, 119, 121, 125, 140, 144, 145, 146, 171.- T. 188.- B. 258, 260, 263, 269.- M.I. 315, 317, 318, 322, 325, 326, 327.
- GUIJO DE GALISTEO (875 h.).- C.R. 101, 130, 134, 136, 141, 147, 151.- S.S. 178.- T. 193.- A.B. 204.- C.A. 226.- C.r.v. 234.- B. 254, 257, 259, 264, 266, 268.- M.I. 328, 329.
- GUIJO DE GRANADILLA (1.160 h.).- V. 8.- C.R.. 87, 89, 92, 96, 103, 123, 152, 153, 158, 160, 169.- Rog. 185.- T. 190, 195, 197.- A.B. 207.- C.B. 217, 218, 219.- B. 248, 249, 250, 278, 292, 305, 310.
- MALPARTIDA DE PLASENCIA (6.119 h.).- C.R. 102.- C.R. 120, 135.- Rog. 184.- C.B. 216, 223.
- MOHEDAS (1.038 h.).- A.B. 211.- C.A. 224.- B. 272, 301, 311.
- MONTEHERMOSO (4.390 h.).- C.Q. 71.- C.R. 150.- B. 262, 267, 299.- M.I. 313, 334.
- NAVACONCEJO (2.118 h.).- S.S. 180.- Rog. 183.- C.r.v. 233, 238.
- PALOMERO (732 h.).- R. 32.- M.I. 337, 338.
- PINOFRANQUEADO-HURDES (1.873 h.).- C.C. 63.- C.R. 111.- T. 187, 191.- A.B. 209.- B. 291, 307.
- PIORNAL (1.958 h.).- V. 11.
- PORTAJE (1.249 h.).- C.C. 65.- C.Q. 72.- A.B. 202.- C.B. 220.- C.r.v. 230.- B. 293.
- PORTEZUELO (796 h.).- C.R. 164, 167.- C.r.v. 235, 236.
- POZUELO DE ZARZON (1.284 h.).- R. 18.- C.R. 105.- A.B. 200.- B. 252, 255, 265.
- ROBLEDILLO DE GATA (531 h.).- A. y R.N. 3.- R. 46.- C.C. 68.- C.R. 82, 162.- Rog. 181.-C.B. 215.- C.r.v. 240, 242.- B. 304.
- ROMANGORDO (715 h.).- R. 44.- C.Q. 76.- C.R. 97, 124.
- SANTA CRUZ DE PANIAGUA (1.011 h.).- B. 306.- M.I. 339, 340, 341.
- TEJEDA DE TIEBAR (1.214 h.).- C.R. 139, 168.
- TORNO, EL (1.734 h.).- C.R. 176.- B. 280.- M.I. 343, 344.
- TORRE DE DON MIGUEL (1.594 h.).- C.C. 60.- C.R. 143.- B. 290.
- TORRECILLA DE LOS ANGELES (739 h.).- R. 20.- C.Q. 69.- C.R. 81, 94, 149, 157, 161, 163.-A.B. 203.- B. 274, 282.
- VALDEOBISPO (1.306 h.).- R. 19.- C.C. 64.- C.R. 81.- C.A. 225.- M.I. 345, 346, 347.
- VILLA DEL CAMPO (1.367 h.).- V. 10.- R. 31, 33.- C.C. 67.- C.R. 85, 114, 116, 122.-T. 189.- A.B. 205, 208, 212.- C.r.v. 227.- B. 251, 253, 256, 261, 270.-C.r.v. 227.- B. 251, 253, 256, 261, 270.- M.I. 312, 316, 321, 323, 330, 331, 332, 333.
- VILLANUEVA DE LA SIERRA (1.510 h.).- M.I. 342.
- VILLANUEVA DE LA VERA (3.306 h.).- C.C. 62.- C.Q. 70.- C.R. 127, 128, 129, 133, 137, 142, 148, 173, 174.

## ÍNDICE GENERAL



## ÍNDICE GENERAL

AL LECTOR .....	IX
PRÓLOGO BIBLIOGRÁFICO .....	XI
PRESENTACIÓN .....	XV
Criterios de ordenación y clasificación .....	XV
Breve bosquejo histórico-etnográfico .....	XX
Substancia musical .....	XXV
Sistemas de organización modal y tonal .....	XXV
Ritmo .....	XXXV
Formas .....	XXXVIII
Organología .....	XLIV
La gaita extremeña .....	XLIV
Otros instrumentos .....	XLVI

## PARTE MUSICAL CANCIONES

Sección I - CICLO DE NAVIDAD .....	1-24
1. Aguinaldos y rondas de nochebuena .....	1
2. Villancicos .....	4
3. Romances .....	8
Sección II - CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA .....	25-87
A. Infancia	
1. Canciones de cuna .....	25
B. Mocedad	
2. Canciones de quintos .....	29
3. Canciones de ronda .....	34
C. Cuaresma y Semana Santa	
4. Semana Santa .....	86
Sección III - CICLO DE MAYO .....	89-91
1. Rogativas .....	89
Sección IV - CICLO DE VERANO .....	93-100
1. Canciones de Trabajo .....	93
A. Trabajos del sector primario	
1. Labradores .....	93
2. Trilladora .....	96
B. Trabajos del sector secundario	
1. Canciones de esquila .....	97



C. Trabajos del sector terciario	
1. De cerner la harina	98
2. Apaño de aceitunas	99
Sección V - CICLO DE OTOÑO	101-124
1. Alboradas de boda	101
2. Canciones de boda	109
3. Canciones de ánimas	116
4. Canciones religiosas varias	118

### CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

Sección I - CANCIONES DE BAILE	127-162
1. Bailes de pandero	127
2. Bailes de "p'arriba"	130
3. Sones	132
4. Jotas	143
5. Perantones	156
Sección II - MÚSICA INSTRUMENTAL	163-201
A. Tocateas varias	
1. Alboradas	163
2. Procesionales	169
3. De bodas	173
4. De toros	175
B. Tocatas de baile	
1. Sones (No brincados)	176
2. Jotas	186

### PARTE LITERARIA

#### CANCIONES

Sección I - CICLO DE NAVIDAD	205-234
1. Aguinaldos y rondas de nochebuena	205
2. Villancicos	208
3. Romances	213
A. Amatorios	213
B. Novetescos	216
C. Cautivos	222
D. Infidelidades	224
E. Crímenes nefandos	227
F. Burlescos	228
G. Bíblicos	230
H. Asuntos varios	230
Sección II - CICLO DE CARNAVAL Y DE CUARESMA	235-265
A. Infancia	
1. Canciones de cuna	235

B. Mocedad	
2. Canciones de quintos	237
3. Canciones de ronda	239
A. Piropos	239
B. Preguntas y condiciones	244
C. Temáticas amorosas	246
1. Amor correspondido	246
2. Secretos de amores	247
3. Amor romántico	248
4. Deseos de amor	249
5. Penas, dolores y desasosiegos	250
D. Repertorio ejecutado en las salidas de la casa al exterior	255
1. En las puertas	255
2. Ventanas y balcones	257
E. Temáticas inspiradas en ideologías religiosas	258
1. Canciones seriadas	258
F. Asuntos varios	260
C. Cuaresma y Semana Santa	
4. Semana Santa	262
Sección III - CICLO DE MAYO	267-269
1. Rogativas	267
Sección IV - CICLO DE VERANO	271-273
1. Canciones de Trabajo	271
A. Trabajos del sector primario	271
1. Labradores	271
2. "Trilladora"	272
B. Trabajos del sector secundario	272
1. Esquileo	272
C. Trabajos del sector terciario	272
1. De cerner la harina	272
2. Apaño de aceitunas	273
Sección V - CICLO DE OTOÑO	275-290
1. Alboradas de boda	275
2. Canciones de boda	279
3. Canciones de ánimas	283
4. Canciones religiosas varias	284

#### CANCIONES DE BAILE Y MÚSICA INSTRUMENTAL

Sección I - CANCIONES DE BAILE	291-308
1. Bailes de pandero	291
2. Bailes de "p'arriba"	295
3. Sones (No brincados)	296
4. Jotas	300
5. Perantones	305

## ÍNDICES

ÍNDICES ANALÍTICOS .....	313
TABLAS DE CORRESPONDENCIA ETNOMUSICOLÓGICA .....	327
RELACIÓN DE INFORMANTES .....	341
ÍNDICE DE LOCALIDADES .....	345
ÍNDICE GENERAL .....	349







