

## LA MUSICA EN LOS ROMANCES

*Billabona, 26-V-1989*

*Joaquín Díaz*

El Romance, acerca del cual se ha escrito tanto y que tantas colecciones ha generado, constituye un género cuyos ejemplos, integrados habitualmente por un texto y una melodía ensamblados, basan precisamente en la mayor o menor perfección de esa simbiosis su calidad y su perpetuación; no de otro modo se explica que algunos ejemplos hayan superado la barrera del tiempo para llegar a nuestros días como paradigma de un perfeccionado “sistema de sistemas”, en el que cada parte de las que componen el todo se comporta de acuerdo a unos esquemas que el paso de generación en generación y un cierto “estilo” han ido conformando. En el proceso, tanto de producción como de divulgación, intervienen un creador del tema (tanto musical como literario, aunque a veces pueden ser la misma persona), un difusor y, por supuesto, un receptor o receptores del mismo; conozcamos algunos aspectos de la actuación de cada uno, advirtiendo que, si bien llegan a existir unas normas sobre las que se basa su comportamiento, hay una buena dosis de capricho humano en dicho procedimiento.

*El creador.* Suele ser costumbre común la de dar a los Romances (y en general a todo el repertorio tradicional) la categoría de anónimos, haciéndose en muchos casos difícil demostrar su paternidad; y sin embargo, existe ese tipo especial de músico o de poeta capaz de componer dentro de un “estilo” o forma cuyos límites han ido acotando y dando forma otras personas similares a él que le precedieron. Su composición, una vez creada, se incorpora así fácilmente a la corriente de temas musicales o literarios que constituye el repertorio tradicional, no desentonando por lo general del resto de los ejemplos ya integrados. El creador musical sabe que debe construir varias frases melódicas cortas y combinarlas correctamente, sea con un verso de dieciséis sílabas, sea con los dos hemistiquios de ocho sílabas que dan forma al texto (no es normal que una frase abarque tres o cuatro versos de ocho sílabas, por ejemplo). Esas frases tendrán un perfil característico —con un comienzo, un ascenso y un final, o con un descenso hasta el final— acoplándose

unas a otras para constituir la melodía completa; ascenderán y descenderán por intervalos formando grupos de notas que, dentro de un ámbito no mayor de una octava por lo general, se identifiquen con formas estéticas conocidas o familiares para el propio artista, ajustándose de esa manera a aquel modelo cuyos componentes rítmicos y melódicos se correspondan con los de la comunidad o grupo étnico en que tienen su génesis. El hecho de que esas frases formen un bloque que se va repitiendo a lo largo de toda la composición, facilitará su aprendizaje. Finalmente, el tipo de música creado suele proceder de tres fuentes: La del músico local, la del músico ambulante y la del músico culto; en todos los casos cada composición estará condicionada por la idiosincrasia musical del creador.

*El difusor.* Suele ser también un especialista (es decir una persona cuyas características —memoria, interés, capacidad gestual, facilidad para la interpretación— le hacen especialmente apto para esa función); como tal especialista puede estar en ocasiones formado en una tradición musical de carácter local (lo que supondría un aprendizaje progresivo de años), o ser simplemente un cantor ambulante que recorre los caminos de mercado en mercado, buscando público para sus coplas impresas que vende a módico precio; tanto en el primero como en el segundo caso, se suele acompañar con algún instrumento que facilita la ejecución del tema sirviendo de apoyatura para la interpretación. Este difusor selecciona su repertorio entre las fuentes de que hablábamos hace un instante, acudiendo al tema localista, a algún tema de los creados por músicos ambulantes o a algún fragmento de una obra mayor compuesta por un músico culto. Sus interpretaciones van formando variantes de cada versión, pues cada puesta en escena es única e irrepetible y suele responder a estímulos distintos. A esa selección, previa a la interpretación, incorpora una serie de características que van quedando después como definitorias para el mismo género; nos referimos, por ejemplo, a la eliminación de pasajes textuales que no sean absolutamente necesarios para la comprensión del argumento, dejando así versiones sintéticas de una gran intensidad; o a la utilización de los estilos silábico o melismático (una o varias notas, respectivamente, para cada sílaba) con los que introduce en la interpretación del romance su propia predilección por el adorno; o a la utilización del recurso de repetir la última o las dos últimas frases musicales cuando el sentido completo de una oración (hasta el punto o punto y coma) no acaba en los cuatro primeros versos y continúa hasta el sexto; en este caso, se busca una acomodación de la melodía al sentido de la frase literaria que no haya terminado en el cuarto octosílabo. Por ejemplo, en la siguiente versión del romance del “Conde Claros”, los ocho primeros octosílabos están dentro de un estilo que podríamos llamar regular (que empareja cada una de las cuatro frases musicales de que está compuesta la melodía, que se van repitiendo hasta el fin,

con un octosílabo); pero al llegar a los octosílabos noveno a duodécimo nos encontramos con que el sentido de la frase no acaba en ellos, sino que hay que continuar leyendo dos más:

A = Se ha cogido su caballo	B = para el palacio se va
C = por la calle de las damas	D = el caballo va a bailar
C = y por la de doña Clara	D = el caballo relinchar.

Otro recurso consiste en utilizar fórmulas ya acuñadas cuando su memoria o su atención se disipan y no recuerda la continuación; en este sentido la habilidad de los buenos especialistas es proverbial, pues saben aplicar perfectamente los parches correspondientes a cada situación, bien sea invención o recreación de textos, bien repetición de alguna frase musical hasta que recupera la memoria ida.

Otro recurso, privilegio tanto del creador como del difusor, es la aplicación de estribillos a las melodías de determinados romances. Recordemos algunos:

Melodía 1  
Melodía 2  
Melodía 3

o aquel estribillo tan largo de las “Tres comadres”: Perejil con cola y eran las tres; la Juana Latana, La Trini y la Inés.

Al respecto cabe señalar que la tradición infantil presenta gran propensión a transformar en estrófica la forma de los romances que se popularizan dentro de ella; tal proceso es llevado a cabo de distintas maneras, pues aquí el romance no tiene el sentido que podría esperarse de otros casos en que el hilo narrativo es lo fundamental, y así, aparte de no ser interpretado por un especialista sino por niños, sólo sirve como pretexto para acompañar o escenificar un juego, con lo que se altera la funcionalidad. De este modo no importa demasiado que se rompa el asonante seguido, o que se caiga en el consonantismo, o que, como hemos dicho, se introduzcan estribillos o reiteraciones que interrumpen la estructura narrativa. Una costumbre muy frecuente es la de repetir una frase o frases musicales y la secuencia literaria correspondiente, dos veces; puede ser un recurso memorístico para acordarse de la letra que viene a continuación de la que están cantando, sirviendo ese tiempo de repetición para facilitar la repentización del siguiente verso; también puede tratarse de un recurso estilístico puesto en práctica para embellecer o favorecer estéticamente una melodía excesivamente corta, comp puede suceder en el caso de “Monja contra su gusto” o “Las hijas de Merino”.

Melodía 4  
Melodía 5

Sucede a veces que el especialista difusor transgrede las normas del metro octosilábico, hilvanando la primera secuencia con la segunda gracias a una conjunción que rompe la cesura central; parece que, de este modo, el intérprete añade cierta “expresividad” al texto, haciéndolo con gran “oficio” y libertad, puesto que no deja de ser fruto de su propia intuición o de la costumbre. En otras ocasiones, y sin ningún tipo de dificultad, introduce una sílaba o dos más en el verso ajustando la melodía con el simple método de repetir una nota de la frase musical: “No me pesa haber venido”, por ejemplo, se transforma en “no me pesa el haber venido”. O “de noche duermen con ella” pasa a ser “Y de noche duermen con ella”.

Resultado de todas estas aportaciones son versiones y variantes sin número en cuya diferencia está el gusto y multiplicidad de las producciones. Gracias a esa heterogeneidad se puede, incluso, aventurar una tipología basada en las distintas formas de combinarse texto y melodía. Así, atendiendo a esa morfología, habría romances de una sola frase musical:

Melodía 6      $A = a + b$

De dos frases:

Melodía 7      $A = a + b$   
                    $B = c + d$

De tres frases:

Melodía 8      $A = a$   
                    $B = b + c$   
                    $C = d$

De cuatro, que suelen ser los más frecuentes:

Melodía 9      $A = a$   
                    $B = b$   
                    $C = c$   
                    $D = d$

Y hasta de ocho:

Melodía 10

Los difusores, por otra parte, no son ajenos ellos mismos a la recepción de influencias, sea por su carácter de creadores o recreadores, sea por su exposición constante a novedades. Estas pueden provenir de los campos más diversos; una versión del romance conocido como “El rondador desesperado” comienza:

Melodía 11

Quienes estén familiarizados con la música popular difundida a través de los medios de comunicación durante los años veinte, reconocerán la similitud entre esta melodía y aquellas “Colombianas” que con tanta profusión difundieron artistas de las características de Angelillo, por ejemplo. ¿Casualidad? Creemos que no; es muy probable que el comienzo de este romance se haya contaminado —por ofrecer una primera frase musical semejante— con el inicio de esas colombianas. Pero no acaba ahí la cosa, pues a cualquier persona que conozca la música litúrgica le resultará asimismo familiar el incipit de la Antífona “Omnis Spiritus”, que tantos puntos de contacto tiene con los dos ejemplos anteriores.

¿Y qué decir de esas versiones-tipo que aparecen repartidas por casi toda la Península y que se aplican indistintamente a unos y otros romances? Es probable que su difusión se deba, en buena parte, a los cantores ambulantes que recorrían sendas estudiadas de antemano y que les llevaban a las ferias y mercados correspondientes donde tenían más o menos asegurada la venta de sus pliegos; pero también pueden tener su origen en papeles, pliegos o libros recibidos por maestros o párrocos de sus correspondientes fuentes de información (boletines diocesanos, revistas profesionales, pliegos de librerías religiosas, etc.). Lo cierto es que este tipo de versiones, cuyas variantes no son excesivas, suelen responder a modelos relativamente recientes (quiero decir con ello, de poco más de siglo y medio) cuyos rasgos comunes son todavía, pese a su amplia difusión, más abundantes que los diferenciadores. En cualquier caso hay que reconocer a aquellos copleros su extraordinaria actividad y su colaboración a la hora de difundir esas melodías que en alguna ocasión he denominado “prototipos compartidos”, es decir estructuras melódicas que por su amplia popularización se llegaron a aplicar a distintas letras, del mismo modo que los denominados “prototipos exclusivos” quedaban adscritos a una sola letra.

Además, la labor del especialista difusor (tanto más positiva a nuestro juicio cuanto más haga valer esa especialización) produce determinadas variantes musicales dignas de atención entre las que se pueden destacar éstas:

1. Alteración del modo. La alteración de algún grado, por uso o degeneración, puede llegar a crear melodías aparentemente distintas y sin embargo procedentes de un mismo origen.

Melodía 12

Melodía 13

2. Alteración del compás o de la fórmula rítmica:

Melodía 14

Melodía 15

3. Alteración de una frase musical (generalmente la segunda) en un romance de dos frases, manteniendo la otra idéntica; también se da el caso de contaminación o confusión de la primera frase con otra parecida.

Veamos un ejemplo del primer caso:

Melodía 16

Melodía 17

*Los receptores.* Por último y en lo que respecta a los receptores, en cualquier ámbito en el que estén y reciban el mensaje (fiesta popular, teatro, café cantante, servicio militar, el templo, etc.), puede afirmarse que su actitud es de dos tipos, activa y pasiva. Receptor activo será aquel que reciba y asimile algunas de las versiones interpretadas por el difusor, incorporándolas incluso a su propio repertorio, y pasivo el que sólo muestra su aceptación o rechazo a lo escuchado haciendo uso de esa facultad que siempre tiene la audiencia de modificar el gusto del especialista con su dictamen estético y su elección.

Todo lo precedente nos ayuda a extraer las siguientes conclusiones:

— En el proceso de creación y difusión de los romances intervienen “especialistas” que, con un mayor o menor grado de habilidad, contribuyen decisivamente a la formación o remodelación de un repertorio básico musical y literario en el que, junto a romances de notable antigüedad recibidos de una tradición familiar, se introducen otros, procedentes de otras vías de difusión, que se van incorporando en cada generación de acuerdo a las apetencias musicales de sus correspondientes épocas.

— En aquel proceso, asimismo, se dan las circunstancias necesarias para que se vaya imponiendo un “estilo” que suele responder a concepciones estéticas o artísticas; esas concepciones, aun dentro de una rigidez debido al lento desarrollo de sus elementos, evolucionan paulatinamente.

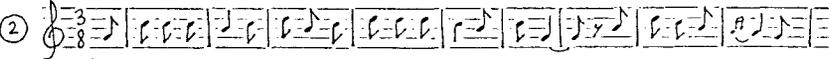
— El hecho de que ese proceso dé como resultado final versiones anónimas se debe, más a la forma de difusión (que multiplica las versiones) y al hecho de que los propios creadores e intérpretes no tienen conciencia clara de su aportación personal, que a una imposibilidad real de conocer su nacimiento. Permítanme que aporte como ejemplo a este epígrafe una canción cuya creación culta y de corte tonadillesco no le ha impedido tradicionalizarse con diferentes funciones. Me refiero a “La panderetera”, tema creado por el pintor y músico gijónés Martínez Abades quien la ofreció a Raquel Meller para que la grabara en aquellos discos de pizarra de 78 r.p.m. a finales de la segunda década de este siglo. Tras la versión discográfica la canción se difundió en pliegos que no sólo alteraron su texto haciéndolo más narrativo sino que permi-

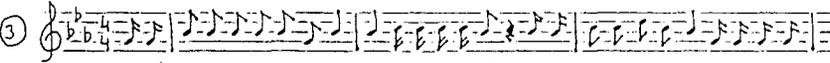
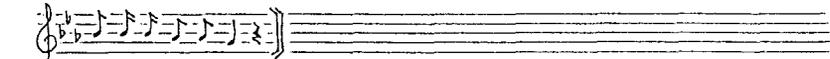
tieron a los copleros ambulantes alterar la melodía; más tarde se convirtió, una vez popularizada bajo esa nueva fisonomía en el medio rural, en tema preferido para un lazo de los que interpretan los danzantes de palos en sus paloteados. Así se incorporó a ese repertorio que utilizan los paleadores como regla mnemotécnica para saber dónde deben golpear o con quién deben cruzar sus palos. Finalmente, y tras estar popularizada en todos los ámbitos, pasó a ser de ese tipo de estructuras melódicas que, por su universal aceptación, reciben letras referentes a cuestiones de moda o de contenido social; y así la vemos unida al problema, que por los años 30 fue conflicto, de si había que aceptar o no el baile agarrado, enemigo del tradicional suelto y, en el caso del pueblo de Brañósera en Palencia, también de la moral.

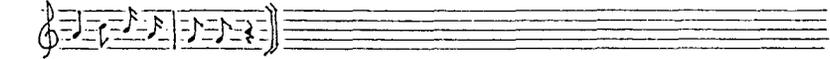
— Esto nos lleva a una nueva conclusión. La popularidad, es decir la aceptación por parte de una comunidad del producto creado, depende del grado de aprobación con que los receptores admitan o acojan tales versiones.

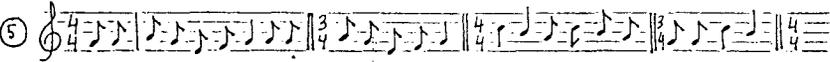
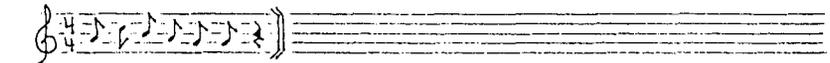
— Habría que concluir además diciendo que el romance es popular no sólo porque el creador o creadores pueden introducir en él elementos musicales o literarios comunes o aceptados por aquella comunidad, sino porque ese mismo grupo étnico o cultural, posteriormente, lo acepta como propio. Tradicional lo es, asimismo, porque los especialistas se lo van comunicando de generación en generación, produciéndose las lógicas variantes, perpetuando de ese modo esquemas musicales y arquetipos literarios cuya sola audición sirve para localizar e identificar a aquel mismo grupo o comunidad.

①  El rey mo-ro tie-ne-ye hi-jo o-le-pán

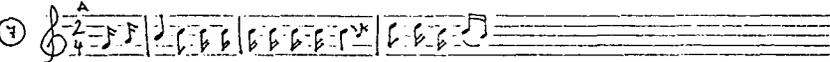
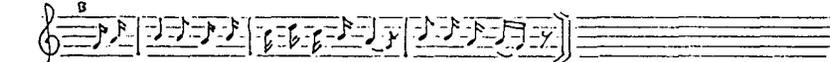
②  Pas-tor ques-tás en la sie-rra co-mieu-do pau de ceu-te-uo — si te ca-sa-ras con  
 mi-go sí, sí, lo co-mie-ras blau-cen bue-uo, a-diós.

③  En Ma-drid hay un pa-la-ío ay ay bo-ro-bo-ro-va' que se Ua-ma deo-ro el bo-ro-bo-ro  
 vá quea la bom-ba va.

④  U-na tar-de de ve-ra no u-na tar-de de ve-ra-uo me sa-ca-ron de pa-se-o me sa-  
 ca-ron de pa-se-o

⑤  Ma-má si me de-pas ir ma-má si me de-pas ir un ra-ti-toa laa-la me-da un ra-  
 ti-toa laa-la-me-da.

⑥  Se pa-se-a Har-bo-li- ta por su ba-rr-i-do por-tal

⑦  ca-mi-na la vir-jeu pu-ra ca-mi-na pa-ra Be-lén —  
 yea el me-dio del ca-mi-no pa-diel ni-ño de be-ber —

8

El rey mo- ro tie-neu na hi- jo —

que Trau-qui- lo se lla- ma- ba y tam- bién tie- neu- na hi- ja —

que se lla- ma- ba: ta- ma- ra —

9

Ae- so de la me- dia no- che

cuau- do los ga- llos cau- tar

don Can- los de ual de- mo- res

no po- dí- a so- se- gar.

10

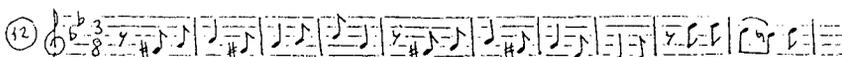
Pa- so por a- lla tá- tin — se e- na- mo- ró de u- na de e- llos :

¿ quié- res- ted que yo me ca- se con su hi- ja Fi- lo- me- na ?

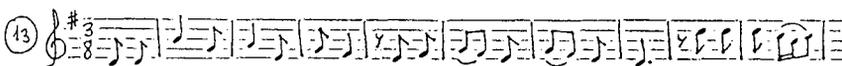
Cá- sa- te con Blu- ca- flor que es ma- yor y te re- pe- ta

Se ca- ró con Blu- ca- flor — ol- vi- dau- dea Fi- lo- me- na.

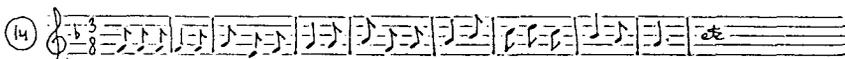
11

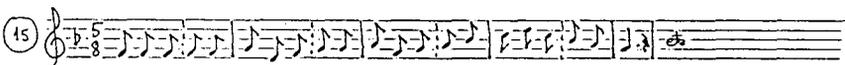
12  Ma-ña ni-ta ma-ña ni-ta ma-ña ni-ta de San Juan- sa-ca Pe-dro

 los ca-ba-llos a la-o-ri-li-ta del mar—

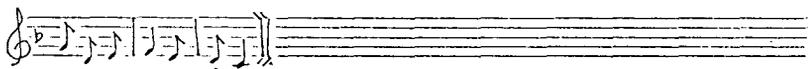
13  Sien el hi-jo del viz-con-de que le den dos pu-ña-lás, yo-tros dos a—

 u ca-ba-llo a las o-ri-llas del mar.

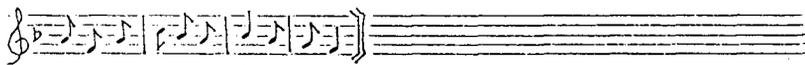
14  Ca-mi-no le san-tia go con gran de-le-la po mi pe-re-gri-na meen-con-tre yo... *etc.*

15  *etc.*

16  Ye me-ven las en-gri-li-las ya vic-ved co-cha de A-llén — en bus-ca-de Me-ren-ci-a-na que

 ma-li-toes-tri-el mar-ques—

17  Pa-ra Me-li-llau-bar-ca-mos muy a-le-fres y con-ten-tos — de to-dos los que-a-quí

 ra-mos sa-be-dos si uel-re-re-mos

