

# Cantos petitorios: filiación tardoantigua de la poesía oral

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ MATELLÁN  
IESO Los Salados

## 1. Práctica poética en un marco festivo peculiar

Hablamos de un repertorio poético singular. Las piezas que lo forman aparecieron colateralmente al rastrear un determinado marco festivo tradicional en pos de los testimonios más antiguos sobre la cultura coreográfica española. Efectivamente, durante la compilación del volumen *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral, II: aspectos festivos y coreográficos* (González Matellán, 2015) se planteaba con fuerza creciente la posibilidad de que la cultura coreo-musical de la tradición española constituyera una vigencia de la correspondiente cultura coreo-musical de la provincia Hispania del Imperio Romano. En otras palabras, se hacía evidente que la idiosincrasia de la cultura coreo-musical española debía proceder del legado patrimonial romano, al modo que el legado del latín se proyecta en las lenguas romances. Precisamente este último legado nos remitía a una misma etapa de formación: la realidad cultural latina de los tiempos finales, que fue concretándose en el periodo tardoimperial ya cristiano (siglo IV) prolongado al interin “administrativo” que supuso la Iglesia Martirial (siglos IV al VI).

Para confirmar estas hipótesis, era preciso seguir un orden en el estudio de las vigencias tradicionales, siendo oportuno comenzar por la cultura festiva tradicional, en tanto contexto etnológico en el que encuadrar históricamente las manifestaciones coreo-musicales. Fue así como aparecieron aleatoriamente los

recitados y cantilenas que aquí se abordan. Respecto a ellas, de su misma presencia se deduce que el valor etnohistórico del contexto festivo tradicional se ha de presuponer para el repertorio poético en él cobijado. Radical historicidad, pues, de la poética de tradición oral. Incluso bajo una doble perspectiva: tanto la que atañe al historiador, como la propuesta por H. Meschonnic sobre el quehacer poético: la historicidad como permanente actualización del discurso.<sup>1</sup> El primer acercamiento es de rigor. El segundo, de lo más oportuno, dada la indiscutible “viveza” que contienen estas obritas. Porque todas y cada una actualizan hoy con éxito el mundo de la oralidad, y porque algunas, incluso, revelan el parentesco de la poesía tradicional con la poética popular latina; un parentesco acaso más de “leyes” generativas que de moldes formalistas.

### Contexto festivo tardoimperial: las calendas de enero

Los datos concretos han de comenzar, pues, por el marco etnológico. El contexto festivo de la tradición oral que aquí interesa se circunscribe mayoritariamente a un conglomerado que transcurre entre inicios de año y carnavales, en el que convergen mascaradas y advocaciones martiriales. Es precisamente esta convergencia la que apunta a un marco cultural y cronológico concreto: el de las calendas de enero bajo su configuración tardoimperial; la gran fiesta universal, oficial y popular, del Imperio ya cristiano. El estudio fundamental de esta celebración sigue siendo el de Michel Meslin (1970), pero es parco en señalar vestigios; apenas el de la *Silvesterklausen* (fiesta de san Silvestre, la víspera de Año Nuevo) en Urnäsch (Cantón de Appenzell, Suiza), o la denominación

---

<sup>1</sup> “L’historicité est un rapport. L’historicisme est un transport: dans les conditions de production du sens, c’est-à-dire une réduction du sens à ses conditions de production. L’historicisme est le fini, le révolu du sens. L’historicité est la rencontré indéfiniment renouvelée de l’historique et de l’a-historique, des passés et des présents du sens” (Meschonnic, 2012: 72).

festiva bereber *Yennar*, para el uno de enero del calendario juliano. Por su parte, Julio Caro Baroja (1965) al tratar el carnaval, atinó en la trayectoria de búsqueda de vestigios, al poner en relación los materiales del carnaval con el de las mascaradas, pero, contrariamente a Meslin, minusvaloró las evidencias de su precedente concreto, la fiesta tardoimperial.<sup>2</sup> Y, sin embargo, los testimonios contemporáneos no pueden ser más clarividentes, como los del rétor Libanio (muerto en 393)<sup>3</sup> (fiesta de todo el Imperio), los del obispo Asterio (m. 410)<sup>4</sup> (el ir casa por casa pidiendo; un cortejo burlesco llevado a cabo por los soldados del Imperio) y los de escritores cristianos como Cesáreo de Arlés (m. 542)<sup>5</sup> (el uso de disfraces monstruosos), entre otros. La panorámica cultural se completa cuando al legado de las calendas tardoimperiales se suman el legado de la Iglesia Martirial y el de la cultura de ofrendas (agrícolas, nupciales), con su convergencia de elementos festivos (cf. González Matellán, 2015). Habiendo identificado un particular contexto festivo tradicional como vigencia del correspondiente contexto tardolatino, se abre el camino para estudiar sus componentes, con la atención puesta en cada validación de esa procedencia.

## Rastreo de elementos en las vigencias de calendas

En la búsqueda de testimonios coreo-musicales para el citado *Mapa hispano...* (González Matellán, 2015) apareció una vigencia excepcional, la celebración de san Esteban en la aldea de Sanzoles (Zamora): contiene personaje mascarado, perseguidor y fustigador (Zangarrón); contiene estruendo de cencerros (acción apotro-

---

<sup>2</sup> “En todo caso, condenas como la de la fiesta de las *Kalendae Ianuariae*, en los siglos IV, V y VI, son más abundantes y ‘generales’ que condenas de fiestas dionisiacas propiamente dichas” (Caro Baroja, 1965: 272).

<sup>3</sup> *Descriptio kalendarum*.

<sup>4</sup> *Adversus kalendarum festum*.

<sup>5</sup> *De Kalendis Ianuariis*.

paica); contiene salutación casa por casa (sin cuestación explícita pero sí con agasajo); contiene un baile de sesgo militar, basado en la realización de venias a la autoridad (salida individual al frente y vuelta a su posición sin dar la espalda al homenajeado). Musicalmente contiene tres aspectos de interés: escala modal, plantilla rítmica e instrumento musical. Ofrece una destacada advocación de la Iglesia Martirial: san Esteban. Y finalmente, conserva un recitado para un peculiar momento de la celebración. Abordemos brevemente estos aspectos para encuadrar fehacientemente el mencionado recitado, de modo que las conclusiones puedan exportarse a los recitados ofrecidos por otras realizaciones de esta vigencia festiva.

### a) Coreografía

La tesis de que *las venias* rememoran un saludo militar romano (genuflexión y brinco) se constata en la vigencia de otro Zangarrón, en Montamarta (Zamora) en el primer día del año y en la fiesta de Reyes, cuando el personaje saluda por dos veces a la autoridad municipal (ante la ermita a la ida, ante la plaza a la vuelta). Una vez identificada esta específica coreografía de *El Baile* en Sanzoles, se revelan numerosas variantes por la Península Ibérica: así, las dos variantes (realizadas, respectivamente, por los *Danzantes* –y *Madama*– y por los *Pecados*) del Corpus Christi de Camuñas (Toledo); la *Endiablada* conquense (Saelices, Almonacid del Marquesado, Hito); la venia intercalada en la “suite” que constituye la danza riojana, en La Rioja Alta;<sup>6</sup> su presencia bajo otras variantes en la tradición onubense (los *Cirochos* de El Almendro

---

<sup>6</sup> Véase, como ejemplo del estilo riojano, la traída de la Virgen de la Junquera a Treviana: “La coreografía que nos ocupa es conocida como *El Saludo*. Es la primera danza con la que se da inicio a la procesión, y la realiza el grupo de ‘danzadores’ y ‘el cachiburrio’ del modo siguiente: colocados en dos filas de cara a la imagen de la Virgen, sujetas las castañuelas en alto con los brazos estirados, y repiqueteándolas sin cesar se inclinan hacia delante a modo de reverencia. Tras regresar a la posición inicial, repiten el ejercicio arrodillándose. La tercera vez, la coreografía concluye con un salto vertical.

y Villanueva de los Castillejos; *Los Lanzaores* de san Sebastián en Villanueva de las Cruces; los *Cascabeleros* en Alosno; etc.); la trascendental versión portuguesa de la *Dança dos Mourisqueiros* en Sobrado (Valongo, distrito de Porto); etcétera.

En resumen, tenemos ya un género coreográfico que no contraría sino confirma una procedencia imperial, y tardía: 1º) la venia a la autoridad es ahora al mártir local, en el más estricto concepto del evergetismo romano; y 2º) acompaña a la coreografía un personaje enmascarado (personajes que surgieron en la fiesta de calendas, en la segunda mitad del siglo IV) (cf. González Matellán, 2015).

## b) Sistema melódico

En la celebración coreográfica de Sanzoles la música es interpretada con flauta y tamboril. Del instrumento se hablará después, ahora baste decir que la escala ofrecida es modal. Toca reflexionar sobre la sonoridad modal en la música vocal. Su sola presencia otorga al canto una notable antigüedad. ¿Cuánta?, algunas de las hipótesis lanzadas sobre la procedencia de la música en el marco de la oralidad deben desestimarse. En primer lugar, la pretendida deuda con el mundo modal gregoriano. Téngase presente que este tiene su propia razón de ser (la de solemnizar la prosodia latina a fin de declamar el texto sagrado) y su propia técnica (basarse en una cuerda de recitación para puntuar los acentos al agudo y los finales al grave), por lo que también ha de tener su propia historia, que se resume en cinco pasos: 1) su genética melódica proviene de la declamación sinagoga; 2) se perpetúa en las comunidades cristianas orientales, antioquenas, alejandrinas, sirio-mesopotámicas, donde parece acontecer una primera aculturación (*Madrashé* de san Efrén de Siria, m. 373); 3) llega a occidente a finales del Imperio, si se tiene en cuenta el testimonio de

---

[...] El salto que culmina este baile da paso a la puesta en movimiento de la procesión” (Quijara, 1994: 60).

san Agustín, obispo de Hipona en 395-430, dando a entender que en su Iglesia Africana no se practicaba;<sup>7</sup> 4) una vez introducida en occidente sigue un camino evolutivo enteramente clerical,<sup>8</sup> con una primera etapa identificada como “modalidad arcaica”;<sup>9</sup> 5) y alcanza su plenitud bajo intereses litúrgico-papales, político-imperiales, y pedagógico-teóricos, dando lugar al repertorio del *octoechos* ya para finales del siglo VIII (*Tonario de Saint-Riquier*, copiado en el noroeste de Francia).

Observando esta trayectoria histórica, la distancia cultural entre el mundo letrado del gregoriano y el mundo ágrafo de la

---

<sup>7</sup> “Esta manera de recitar los textos sagrados está testimoniada ya por san Agustín en sus *Confesiones* (1, X, cap. 33). El santo de Hipona dudaba sobre la emoción que le producían ‘las dulces melodías con las que se suelen acompañar los salmos de David’. Por ello mejor sería ‘seguir la costumbre del obispo de Alejandría Atanasio que hacía recitar los salmos con tan débil inflexión de la voz que más parecía decirlos que cantarlos’. En esa ‘débil inflexión de la voz’ podemos reconocer la cantilación” (Asensio Palacios, 2003: 171).

<sup>8</sup> “La liturgia desde el siglo IV pierde la participación colaboracional de los fieles, por razones diversas” (Díaz y Díaz, 2000). Este estudioso señala más adelante cómo a aquella inicial etapa improvisatoria le sigue un periodo de gran aportación creativa por parte del estamento eclesial: “Más que ninguna otra liturgia, es casi ocioso decirlo, la hispana ha disfrutado del esfuerzo de excelentes escritores, que pusieron su empeño en enriquecer las formas litúrgicas con lo que entendían que era una preciosa colaboración de sus mentes y su fervor al servicio de la oración de la Iglesia [...]. Hay que decir que ha sido precisamente la calidad literaria de los textos litúrgicos hispanos, su unción, su aire a la vez fresco y de resonancias antiguas, lo que ha favorecido su imitación por otras liturgias” (Díaz y Díaz, 2000). Una aportación literaria pero también musical, según los diversos testimonios contemporáneos.

<sup>9</sup> “Los grados que servían para acentuar o para puntuar al grave servían de referencia para conocer las distintas estructuras correspondientes a dichos modos. Así, si por encima de la cuerda el adorno tenía en su estructura un tono y por debajo un semitono y una tercera menor, se producía una sonoridad característica que los musicólogos han llamado C (modo arcaico de Do). Si el adorno era de un tono en ambos sentidos, se encontraba la sonoridad de D (modo arcaico de Re) y si el medio tono adornaba la cuerda al agudo y al grave figuraba un tono, la sonoridad creada era la de E (modo arcaico de Mi). En la escala estructural en la que se ha desarrollado la monodía medieval, estos tres modelos bastaban para justificar todas las sonoridades posibles generadas por los modos arcaicos” (Asensio Palacios, 2003: 302).

oralidad tradicional deviene abismal. Tomemos el caso del modo de *mi* (cuyo atributo es el de ser esta la nota base del modo), y ello porque aparece de forma destacada en el ámbito hispánico, tanto del repertorio eclesiástico como del oral tradicional (y en *El Baile* de Sanzoles). Sin embargo, su diferente planteamiento generador, y en consecuencia su diferente desarrollo melódico, dibujan ámbitos culturales y musicales disímiles. Es precisamente a raíz de tan destacado uso del modo de *mi* en la tradición oral que se ha propuesto otra filiación: la árabe. Sin embargo, la presencia de este modo en los cantos más arcaizantes de la Península no es favorable a una acción fundacional de la música árabe sobre la parte más arcaica romance; aún más cuando un lexicógrafo como el tunecino Al-Tifāši (m. 1253), dibujando un panorama coherente de la música andalusí, enfatiza un proceso vernáculo de mixtura musical culminado por Ibn Bāyyah (Avempace, m. 1139).<sup>10</sup>

En el panorama actual, las escalas modales han despertado el interés de recopiladores y etnomusicólogos, desde José Antonio Donostia (1946) a Miguel Manzano (1988-1991; 2001-2007; 2006) quien ha sostenido pertinentemente la independencia de la modalidad oral *per se*, y, en consecuencia, frente a las propuestas de procedencia gregoriana o griega clásica. Descartados, pues, los entornos gregoriano y andalusí, queda por abordar la hipótesis de los modos griegos. La primera evidencia es determinante: tales modos resultan lejanos, cultural, cronológica y musicalmente. Sencillamente no puede obviarse que ninguna faceta de la cultura romance europea ha escapado del implacable filtro romano. Es más, como bien ejemplifican las lenguas post-latinas, la base cultural romance hubo de gestarse concretamente en el periodo final del Imperio. Este postulado ha de ser igualmente aplicable a la sonoridad musical, solo que, ante el gran descono-

---

<sup>10</sup> "Chapter 11. [...] Ahmad al-Tifāši said: [...] until Ibn Bājja [...] combined the songs of the Christians with of the East, thereby inventing a style found only in Alandalus, toward which the temperament of its people inclined, so that they rejected all others" (Liu y Monroe, 1989: 42).

cimiento de la música de este periodo romano es preciso encontrar un rasgo musical que pueda servir de puente entre dos tiempos históricos. Ese puente es el ritmo.

### c) Plantilla rítmica

En la cultura musical latina el juego rítmico era un componente de primera importancia. Desde el inicio de la comedia latina, los *cantica*, que en ocasiones daban rienda suelta al juego polimétrico, eran subrayados melódicamente por la *tibia*. Después, los géneros del *mimo* y la *pantomima*, cuya preeminencia popular abarca toda la etapa imperial hasta el final, eran ocasión para el despliegue de los instrumentistas que subrayaban melódico-rítmicamente la acción: es el *tibicen* quien da los ritmos, melodías y variadas cadencias al mimo que danza — comenta Aulus Gellius,<sup>11</sup> en oportuna cita de V. Peché (2001: 45) —. Precisamente, esa afición al juego rítmico continúa entre los varios quehaceres de la cultura oral.

A pesar de las reticencias, es de la mayor trascendencia poner en relación los campos de la rítmica musical y de la formulación métrica. Entre los lingüistas, Navarro Tomás (1991) defendió que verso y canto contienen el mismo principio rítmico. Tal relación no es mera cuestión teórica (aunque, sin duda, el planteamiento se resiente si la comprensión de la rítmica musical no sobrepasa la visión solfeística de la cultura musical occidental). Muy al contrario, tal correspondencia puede esclarecer el decurso histórico de la música propia de la oralidad. Entre los metricólogos, West (1994) ha postulado servirse de la métrica en los textos con música para informarse de esta.<sup>12</sup> Entre los músicos, un firme defensor de la relación entre música y métrica (concretamente, entre música vulgar —entiéndase tradicional— y métrica latina) fue Francisco

<sup>11</sup> "Numeros et modos et frequentamenta uaria tibicen incineret" (*Noctes Atticae*, I, 11,12).

<sup>12</sup> "We can claim knowledge of the rhythms of ancient music because there is good reason to believe that they are reflected with reasonable fidelity in the metres of those verse texts which we know to have been sung (and in many cases danced)" (West, 1994: 130).

Salinas.<sup>13</sup> No se trata de un apriorismo teórico entre dos artes siempre paralelas y de origen indiviso, como se constata por dudas de los metricólogos antiguos recogidas por West (1994: 141). Concretamente en torno a la percepción alternante entre el crético (larga-breve-larga, compás quinario) y el trocaico (larga-breve-larga-breve, compás binario compuesto). Percepción alter-nante que (¡oh, fortuna!) no solo se detecta en *El Baile* de Sanzoles, sino que se expresa por conjunción del quinario en la percusión (tamboril, castañuelas) y del binario compuesto en el ritmo co-rético (el de los apoyos del peso corporal en un pie, y adornos en el otro). El enlace entre dos campos artísticos para alcanzar tal sutileza rítmica descarta la creatividad “espontánea” y atemporal postulada en el Romanticismo.

#### d) Instrumentación musical

La parte musical de *El Baile* de Sanzoles corre a cargo de un solo músico que interpreta simultáneamente flauta –gaita– y tam-boril. Varios rasgos merecen atención. El instrumento aerófono es de bisel y solo cuenta con tres orificios, ofreciendo un sistema melódico de notable arcaísmo (conforme al modelo fijado por Miguel Manzano).<sup>14</sup> El término flauta es tardío, entrando como provenzalismo no antes del Arcipreste de Hita (CORDE). Por el contrario, el término ‘gaita’ es definitivamente visigodo, y su ex-tensión semántica como término genérico para aerófonos<sup>15</sup> debió

<sup>13</sup> “No pensemos, pues, que es inútil, sino muy ventajoso para el músico, conocer el acento y la cantidad de las sílabas y saber el arte de medir y versificar, para que, en la medida de lo posible, se guarde al cantar la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras. Y al mismo tiempo, para que gracias a la medida de los versos latinos pueda conocerse su música, y gracias a la música de las canciones vulgares pueda conocerse también a qué verso o metros latinos corresponden” (Salinas, 1983: 417).

<sup>14</sup> Con la serie (de la2 a re5): la - b si ↑ - do - re - la - b si ↑ - do - re - mi - fa ↑ - sol - la - b si ↑ - do - re, indicando las flechas un sonido ambiguo, por intervalos de cuarto-de-tono-en-más que dan lugar a un supersemitono o intervalo de segunda ambigua (Manzano, 2006: 191).

<sup>15</sup> Gaita de fole o de boto = gaita por antonomasia; gaita = flauta de 3 agujeros; gaita (en *Cancionero burgalés* de F. Olmeda, 1903) = dulzaina; gaita de Estella = dulzaina; gaita

acontecer durante el breve periodo temporal en el que la voz estuvo viva, lo que razonablemente apunta a la etapa de la Spania visigótica.

La pieza que se interpreta presenta un tema breve, de ámbito hexacordal, sonoridad del modo de *mi* (con III<sup>o</sup> grado fluctuante), y de un carácter melódico-rítmico que resulta idóneo para dirigir el repetitivo desarrollo coreográfico. Como ya se vio, la simbiosis rítmica de música y coreografía alcanza a entrelazar sus respectivos pies métricos.

Crucial es un último rasgo, de interés para la etnomusicología histórica. El músico que interpreta simultáneamente ambos instrumentos recibe la denominación de *tamboritero*, resultando curioso que se elija para ello al instrumento rítmico, y no al melódico. Es precisamente esta doble característica, la interpretativa y la denominativa, la que entronca con la cultura musical romana. Hablaremos, entonces, de tres fases. En la escena popular de época imperial (*mimo* y *pantomima*), el subrayado sonoro a cargo de los instrumentistas nos ilustra sobre el destacado papel escénico jugado por la música. Las sutilezas rítmicas corrían a cargo del grupo de percusiones (*crotala*, *tintinabula*, *tympana*, *scabelli*). Los músicos escénicos, incluidos los *tibicinii*, eran denominados bajo el término genérico de *symphoniaci*, como expresa san Agustín: “cuando los *symphoniacos* hieren *scabella* y címbalos con los pies” (Aug. *De mus.*, Lib 3, 1). A todos los dirigía un *tibicen*, con la particularidad de que al tocar la *tibia* también percutía con un pedal sonoro (*scabellum*). Como resultado de esta duplicidad, el *tibicen* terminó siendo denominado *scabillarius* (instrumentista de *tibia-scabellum*). Este acople instrumental (aerófono-percusión) y la curiosa denominación del instrumentista por el segundo, es el proceso etnomusicológico que hay que destacar.

La segunda fase da cuenta de este proceso en la etapa del colapso imperial, aunque con dificultad. Partimos de una equívoca

---

de castellote (Bajo Aragón turolense) = dulzaina; gaita zamorana (< zambrana) = dulzaina; gayta marroquí = dulzaina; gaita serrana = albugue; gaita gastoreña = albugue; gaita de Següenco (Cangas de Onís) = aerófono de lengüeta.

clasificación (y redacción) de Isidoro de Sevilla (m. 636) en su nómina de instrumentos percutidos.<sup>16</sup> Propone que *tympanum* (nuestro pandero), con una sola piel, es como *media symphoniae*, con dos pieles, y percutidos ambos por baqueta (por tanto nuestro tambor, solo que era desconocido en Roma; la suya es una primera descripción). En la edición Lorenzana (1798) de Isidoro, el anotador, Faustino Arévalo, se atiene a la opinión del eruditísimo Mazochius (1752, *Spicil. Bibl.* t. 1, part. 2) cuando dice que la *symphonia* isidoriana es un género de *tympanum*, pero que muchos ejemplos antiguos le asignaban el significado de *tuba*, más frecuentemente el de *tibia* y aún *fistula*; que el vocablo es de origen caldeo y que entre los latinos no significaba ningún instrumento peculiar. Isidoro anota la procedencia del nuevo significado al señalar que *symphonia* es denominación del pueblo (*vulgo appellatur*), lo que confirma que carece de antecedente clásico y que en su tiempo era ya uso consolidado. Si se considera que en la música escénica imperial la voz *symphoniaci* englobaba al conjunto de instrumentistas, puede deducirse que el pueblo amplió la voz *symphonia* para cierto instrumento novedoso (hasta el punto que Isidoro precisa identificarlo por equiparación a *tympanum*). Como remate a la descripción de *symphonia* Isidoro añade una confusa frase que, sin embargo, resultará esclarecedora: “y de la concordia de graves y agudos se forma un suavísimo canto”. Evidentemente está hablando de dos instrumentos interpretados simultáneamente. Como el *symphonia* membranófono (y grave, por lo demás) no puede hacer melodía, precisa de la conjunción

---

<sup>16</sup> *Etymologiarum libri XX, Liber III: De quatuor disciplinis mathematicis: De musica, Caput XXII: De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur.*

[10] Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri. Tympanum autem dictum quod medium est, unde et margaritum medium tympanum dicitur; et ipsud, ut symphonia, ad virgulam percutitur.

[14] Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus (*Isidori Hispalensis, 1798*).

con un instrumento melódico (y agudo) que Isidoro no cita. La conjunción ha de cumplir el requisito de que ambos tengan intensidad suave. Es este un nuevo aspecto esclarecedor, por el que hemos de dar por hecho que la antigua y estruendosa pareja: aerófono de lengüeta (*tibia*) + percusión metálica (*scabellum*) ha sido desplazada por una nueva pareja, cuya dulce sonoridad exige ser necesariamente un aerófono de bisel (desafortunadamente innominado) + percusión de membrana (*symphonia*). Tampoco menciona Isidoro al instrumentista dúplice, pero sabiendo que el antiguo *scabillarius* tomaba su nombre del instrumento percusivo y no del aerófono, y que el posterior *tamboritero* también lo hace así, cabe deducir que, en época de Isidoro, tal conjunción instrumental y la denominación del músico por el instrumento percusivo acontecían igualmente.

De la tercera fase, medieval, nos informa Egidius de Zamora (m. ca. 1318), que sigue a Isidoro en su clasificación. Pero al no compartir la rareza de *symphonia* "percusión" da una nueva solución, conforme a su entorno medieval; también aporta nombre y tipología del aerófono que Isidoro olvidó, y finalmente corrobora la práctica del toque conjuntado. Dice, resumido: *tympanum*, instrumento de piel sobre bastidor...; es pues como media *symphonia*... que dijo Isidoro; "y si se junta con la *fistula* produce una dulce melodía".<sup>17</sup> Esta curiosa frase final es paralela a la del obispo en su mención a la suavidad. Isidoro la dictaba al hablar de *symphonia*, Egidio de *tympanum*. En ambos la idea es la misma: hay un instrumentista dúplice. Dada la común mención a la suavidad del canto, con ese *fistula* de Egidio se confirma que Isidoro necesariamente pensaba en un aerófono de bisel. *Fistula* en Egidio es, claro, la *flauta* de su entorno romance. Pero ¿hasta cuándo retrotraer su presencia? Considérese al respecto que la voz tradicional *gaita* remitía al periodo visigodo. Consideramos, pues,

---

<sup>17</sup> "Tympanum est pellis siue corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media *symphoniae* in similitudinem cribri, et unguis percutitur quemadmodum percutitur *symphonia*, ut dicit Isidorus. Cui si iuncta fuerit *fistula* dulciorem reddit melodiam" (Egidius, 1983).

documentada la continuidad del citado proceso etnomusicológico (un músico que interpreta simultáneamente aerófono y percusión, y que recibe su nombre del segundo instrumento) y su cronología: desde la época imperial (*tibia-scabellum*) pasa a la época visigoda (donde hablamos con seguridad del tambor, *symphonia*, y, por los indicios medievales, de una flauta de tres agujeros) y pervive en la tradición oral (flauta o gaita y tamboril). Solo queda una última constatación: la posibilidad nunca aceptada de una práctica interpretativa musical ininterrumpida, ya ha sido defendida razonadamente por K. Tsapakidis (2002),<sup>18</sup> precisamente a partir de la pervivencia constructiva de ciertos instrumentos musicales.

### e) Componente poético

La celebración de San Esteban se cierra, en Sanzoles, con una comida comunitaria en la que participan los que han protagonizado la fiesta. Pero es condición que ha de transcurrir en un silencio absoluto, siendo el músico quien señala el inicio con este recitado: *La bendición del quito pecao: A comer venimos, a comer nos sentamos; que no vengan más, que nosotros bastamos. Mutis*. La parte central parece consistir en dos versos cuyos rasgos (cómputo silábico: 6 | 7+6 | 7; acentuación “insistente”: 2 | 2+2 | 2; paralelismos; rima...) evocan testimonios antiguos de la poesía romance. El texto puede ser de antesdeayer, pero sus rasgos no. Cabe pensar, entonces, que si los anteriores elementos de *El Baile* giraban en torno a un determinado periodo histórico, este jugar de versos o de prosa poética esté apuntando a una cronología equiparable. ¿Se repetirá esta presencia poética en otras vigencias de calendas? Ciertamente, y repartidas por los confines europeos del Imperio. A continuación sigue la copia del epígrafe a ellas dedicado en *Mapa hispano...* (González Matellán, 2015).

---

<sup>18</sup> “Aerófonos dobles: Más que una comparación de instrumentos”. Apartado 8.1 de su tesis doctoral.

## 2. Evidencias de versificación: cantilenas polirrítmicas

Los anteriores acercamientos al marco cultural de *calendas* han mostrado un importante proceso de continuidad, proceso por el que las pautas festivas de las *calendas* tardorromanas se ven prolongadas en el contexto de la tradición oral europea. Que la pervivencia de pautas conlleva pervivencia de prácticas puede parecer una redundancia en relación al marco festivo, pero la posibilidad de aceptar tal hecho en el terreno coreo-musical tiene implicaciones de trascendencia incalculable. Contemplarlo supone un cambio radical en los planteamientos de estudio de las humanidades donde, con gran nostalgia, se plantea como inconcebible una continuidad de la práctica musical antigua. Es el caso de Luque Moreno (2002) quien, incluso en su reivindicación de la cultura musical romana dentro de la historia de la música occidental, se aviene a la indefensión que acompaña al estudioso cuando aborda los diferentes planos musicales (teorías, técnicas, instrumentos y formas). Solo conjuntados “se podrán, por fin, sacar conclusiones sobre sociología de la música romana y llegar en último extremo a poder hablar con cierta seguridad sobre el mayor o menor grado de musicalidad de los romanos” (Luque, 2002: 95). Pero, ante tan loable empeño:

A nadie se le ocultan las dificultades que conlleva un estudio de esta índole. Dificultades ante todo de tipo metodológico; falta, en efecto, en muchos aspectos una documentación suficiente. Pero, aun así, no es lo más grave dicha falta, sino el hecho de que, por mucha documentación que se tenga, un estudio sobre la música romana antigua siempre adolecerá de la imposibilidad de acceso directo a la propia realidad musical (Luque, 2002: 95).

Y sin embargo, la doble constatación de pautas y prácticas festivas mantenidas abre la puerta a la consideración de un posible proceso de continuidad en lo relativo a la práctica poética, musical y coreográfica. Cabe preguntar: ¿cómo es posible que toda práctica viva y tangible referida a estos campos haya podido

pasar inadvertida? Básicamente porque estas prácticas han estado confinadas al contexto de la oralidad. Y este contexto oral, a pesar del vendaval del romanticismo decimonónico y de su epígono, el folclorismo del siglo XX, no ha sido adecuadamente valorado por el entorno intelectual del siglo XX en su conjunto; y en el caso de la tradición europea no lo ha sido sino de rebote, tras el afrontamiento de la tradición oral en otras latitudes. Oralidad y prácticas que, en el contexto europeo, se han desarrollado secularmente en capas iletradas de la población rural. En ese espacio, y desde un punto de vista técnico, se ha de tener en cuenta que la posibilidad de continuidad de modelos y prácticas se corresponde perfectamente con el plan de trabajo de la oralidad, caracterizado por aquel concepto de *vivir en variantes* que Menéndez Pidal fundamentó a propósito del romancero. Parece que la prevención ideológica y el polimorfismo del material de estudio se han sumado para volver opaco un mundo cultural que ha estado vivo aquí mismo y hasta nuestros días.

Esa “imposibilidad de acceso directo” a la realidad musical romana no es tal. El campo de trabajo es patente: la continuidad de prácticas festivas en el contexto de las vigencias de *calendas* conlleva la continuidad de prácticas interpretativas coreo-musicales, que se hallan presentes en algunos vestigios, y en un número de casos suficientemente representativo. Con rotundidad, la vivencia en variantes es para el investigador un “acceso directo”. ¿Cómo documentar que alguna variante sea la originaria tras un milenio y medio? ¿Es verdaderamente inviable una arqueología científica de lo sonoro, o pueden establecerse elementos objetivos de datación? La relación entre música y métrica es aquí sustancial. Tomemos el caso de unas pequeñas piezas de versificación presentes en algunas vigencias de *calendas*. La utilización de un marco rítmico sobre el que poesía y música construyen sus obras constituye un proceso que comparten, y puede fundamentar un análisis comparativo, entre cuyas conclusiones estarían las de orden cronológico. La declamación de unos versos puede alcanzar el grado de prueba fehaciente si converge un mínimo de parámetros objetivos: un contexto específico de realización, una configuración

filológica, una formulación métrico-rítmica. Es precisamente atendiendo al campo de la versificación donde Luque Moreno concibe la búsqueda de documentación sobre el legado del mundo romano; en la estructura musical de cantos e himnos, y abarcando, según él, una cronología que puede alcanzar desde la Roma pagana al contexto musical cristiano: “así lo demuestran, por ejemplo, los versos líricos y, sobre todo, el *uersus quadratus*”. Incluso, cree posible extender esa búsqueda al contexto popular: “Pero también hay una pervivencia similar de formas y elementos de música popular, por vía absolutamente popular, al margen incluso de la Iglesia” (Luque, 2002: 106).

Así pues, la continuidad musical que Luque Moreno vería factible está claramente relacionada con aspectos métricos, apuntando primordialmente al campo del gregoriano. Efectivamente, si bien en el contexto cristiano inicial, pregregoriano, la prioridad litúrgica no era tanto la de una realización musical sino más bien la de una cantilación o declamación solemne de textos sagrados y oraciones, el hecho no impidió un particular interés por el canto de himnos.<sup>19</sup> Y sin duda, esa primitiva himnodia estaba inser-

---

<sup>19</sup> “Los himnos se hicieron presentes en la liturgia occidental en los primeros tiempos. Ya en el siglo IV tenemos constancia de la existencia de un *Liber Hymnorum* atribuido a Hilario de Poitiers (ca. 367). Por las noticias de san Agustín en sus *Confesiones*, sabemos que Ambrosio instó a sus fieles a cantar himnos, a la manera que él había aprendido en la iglesia de Oriente. Aunque nada conocemos de las melodías de los himnos de la época de Ambrosio (s. IV), algunos de los textos a él atribuidos sí que han sobrevivido. La crítica actual admite como propios *Splendor paterne gloriae*, *Agnes beatae virginis*, *Victor*, *Nabor*, *Felix*, *Pii* y *Grates tibi Iesu*. [...]

Las liturgias pregregorianas cultivaron con interés el canto de los himnos. Los ritos gallicano e hispano cuentan con ellos en sus respectivos *Ordines*; con la aparición de las órdenes monásticas, el canto de los mismos se convirtió en una pieza clave de las distintas horas. Isidoro de Sevilla en su descripción del oficio monástico hispano menciona el canto de estas poesías. El repertorio romano no conoce el canto de los himnos hasta muy tardíamente (s. XII), cuando son transmitidos por el antifonario romano. En el siglo VI, las *Reglas* de Cesáreo y de Aureliano de Arlés especifican el canto de los himnos en las reuniones corales monásticas; sin embargo, no se observa rastro de su práctica en las reglas redactadas en Italia hasta la *Regula* de san Benito (ca. 530). Benito de Nursia, además de prescribir el canto de los himnos en todas las horas, especifica los textos de algunos

ta en el contexto cultural contemporáneo. Trabajar con los manuscritos es un horizonte viable que puede ejemplificarse en el trabajo ofrecido por Büttner (2006) sobre las relaciones rítmicas entre verso y melodía en el contexto de los himnos gregorianos. En su resumen introductorio, Fred Büttner justifica el estudio de los himnos como un análisis de las relaciones entre la métrica del texto y la escritura musical:

Como ha demostrado Thrasybulos Georgiades en su libro *Music and Language*, la “cuestión de la constante preocupación de la música por el lenguaje” representa uno de los elementos más importantes en la historia de la Música en Occidente. Para poder abordar adecuadamente el problema, es necesario, por encima de todo, plantearse la cuestión del ritmo en los planos lingüístico y musical. En el Himno latino, el género más antiguo de canción en la historia de la Música Occidental, el ritmo se materializa en el plano lingüístico a través de la estructura de los versos, que se construyen originalmente por yuxtaposición de sílabas largas y cortas en una estructura predefinida. Dado que la distribución de los acentos del texto puede apartarse considerablemente de esta estructura, el ritmo musical —si es que éste existe— debe elegir entre seguir la estructura de los versos o la de los acentos del texto. Si tomamos como ejemplos las melodías españolas de los Himnos, resultan evidentes las consecuencias que para el ritmo de la música suponen estas posibilidades, y las perspectivas que se abren para el desarrollo de la historia de la Música en Occidente (Büttner, 2006: 3).

La cita de autoridad de Th. Georgiades, que publicó su obra en 1954, resulta altamente significativa. En otra obra, Georgiades (1973) justificará un cabal entendimiento de la métrica, la rítmica, la música y la danza griega antiguas a partir de las vigencias en la tradición popular griega actual. ¡Sorpresa!: un musicólogo y metricólogo abriendo la puerta del folklore; o sea, la puerta de

---

de ellos llamándolos ‘ambrosianos’: *Aeterne rerum conditor* para maitines, *Splendor paterne gloriae* para laudes y *Deus creator omnium* para vísperas” (Asensio Palacios, 2003: 288).

la música popular mencionada por Luque Moreno. Hay, por tanto, otro horizonte de trabajo: el de las pervivencias en la tradición oral. Si la pervivencia está correctamente contextualizada conllevará el ansiado “acceso directo”, porque los documentos de la tradición oral son, por definición, *destrezas*, es decir, música práctica (y versificación, y coreografía). El horizonte está ahora en las vigencias europeas de la celebración tardorromana de *calendas*.

El testimonio del obispo Asterio recoge la práctica de una cuestación al vecindario realizada por grupos callejeros en las *Kalendis Ianuarii*. Sobre la acción concreta no da más detalle que la insistencia con que era llevada a cabo. Pero el léxico de la tradición europea (*kalanda*, *colinda*, *carols*) deja patente que el canto está ligado a nuestra petición de aguinaldo, y hace sospechar que cierta práctica musical hubo de estar asociada desde un principio al contexto festivo de *calendas*. La amplitud del repertorio general torna imposible asignar una pieza que se halle expresamente ligada a la acción festiva, salvo casos puntuales. Partir de una grabación sonora permite determinar el ritmo acentual de la pieza con una matización no equiparable en la escritura. Este enfoque, como puede apreciarse sobre un canto asturiano de *aguilandu* en Ronderos, del Concejo de Quirós, permite descubrir una singular característica de la rítmica hispana como es el juego entre la acentuación textual y la musical. Al transcribir el ejemplo sonoro se ha optado por indicar las marcas musicales en negrita y las vocales largas con línea de subrayado, de este modo puede apreciarse el juego sutil entre los valores de intensidad y cantidad. La primera parte lleva cuatro marcas por verso que, exceptuando la primera, son reforzadas en duración. Esa primera parte ofrece una sensación de ritmo dáctilo. La segunda parte arranca con sílaba marcada en intensidad lo que parece proponer un ritmo troqueo, pero su larga duración se retarda hasta dejar la sílaba sola de modo que la sensación rítmica parece ambiguamente yámbica: *El* | *día* | *los Reis*... (**negrita**: sílabas acentuadas; subrayado: sílabas largas).

En cualquier caso, presenta una acentuación que se sobrepone a la prosódica del habla originando una dislocación acentual bien conocida en el repertorio tradicional más arcaico:

Dadame el aguinaldo, señora por Dios,  
por el nacimiento del hijo de Dios;  
angelinos somos, del cielo venimos  
bolsillos traemos, dinero pedimos.

El día los Reis señores, la primer fiesta del año  
todas damas y doncellas, al Rey piden l'aguilando  
qué quiere dama María, qué quiere de mi reinado  
no quiero plata ni oro, ni nada de tu reinado  
sólo pido la cabeza, de nuestro Señor Santiago

*L'aguilandu* (Ambás, 2008: núm. 7).<sup>20</sup>

De la cabecera de este romance también habla Martínez Torner (1986: núm. 11) indicando que está ligada a la fiesta del gallo, y realizada por los niños el primer domingo de enero en Aller (Asturias).

Otro caso de práctica versificatoria, donde la "irregular" versificación hispana refleja el ancestral gusto por el juego rítmico, proviene de la vigencia de *calendas* del Zangarrón (Sanzoles, Zamora). El acto final de la fiesta reúne a los miembros de *El Baile* en una comida que han de llevar en absoluto silencio. El punto de arranque lo constituye un pequeño recitado: el *mutis*, una mínima estrofa con la que el tamborilero que ha dirigido la celebración da paso a este acto final de la fiesta. La breve fórmula muestra una interesante polimetría, marchamo genuino de la lírica

---

<sup>20</sup> "L'aguilandu. Cantar d'aguilandu de los lugares de Ronderos y Rodiles recochía a Celia Álvarez García, vecina de Bueida, el día 22 de febreiru de 2002. En Quirós pídense l'aguilandu pel tiempu la Navidá. Los nenos salían el día Notsebona, el de Navidá o'l día postreiru l'año, y las nenas en el día Reis. Isti cantar ye'l de las nenas. Estrémanse dos partes distintas: la primera, con cantares pa la pidía, y la segunda con un fragmentu del 'Romance de la muerte del maestre de Santiago'" (Ambás, 2008: núm. 7).

popular hispana.<sup>21</sup> El texto concreto de la retahíla puede ser de cualquier época, pero el planteamiento poético de la polimetría apunta hacia tiempos antiguos:

La bendición del quito pecao:  
A comer venimos, a comer nos sentamos;  
que no vengan más, que nosotros bastamos. Mutis.

En Rumanía, y en la mañana del uno de enero, día de san Basilio, los niños recorren el vecindario deseando buen año bajo un modelo festivo denominado *Sorcova* que se corresponde plenamente con el contexto petitorio de *calendas*. Parece que la voz *Sorcova* constituye un préstamo de la cultura búlgara:

*Sorcova* viene del búlgaro *сървакам* [*survákam*], otra super-idiosincrásica palabra que significa, literalmente, “para desear un feliz Año Nuevo tocando la espalda de alguien con una ramita de cornejo decorada”, que es exactamente lo que el verbo rumano *sorcovi* significa (Hanganu-Bresch, 2007).<sup>22</sup>

En cuanto al objeto que materializa la acción festiva: “*sorcova* es un ramo compuesto por ramitas florecidas de varios árboles frutales (manzano, peral, cerezo, ciruelo), que han sido puestas en agua el 30 de noviembre, con el fin de que broten en la víspera de Año Nuevo” (Focsani, 2009). Se trata, por tanto, de un claro vestigio de *calendas*. En ese contexto *sorcova* corresponde también a la pieza poética que se recita al tiempo de la acción festiva. Corresponde a un repertorio específico, cuya temática propiciatoria se aviene a la acción de golpear con la rama florida. También su estructura lingüística resulta específica. Cristina Hanganu-Bresch

---

<sup>21</sup> “En conjunto, la versificación española sorprende por el extraordinario número y diversidad de los metros y estrofas que ha cultivado. Parece que ninguna otra lengua de la misma familia románica ha desarrollado una métrica tan rica y variada” (Navarro Tomás, 1991: 30).

<sup>22</sup> La traducción del inglés es mía.

(2007), en su interés como traductora, señala: “La canción es formulista, con rimas internas y símiles impenetrables (“tare ca piatra”, etc.), reforzada por el empleo de unidades léxicas autónomas que no se abren fácilmente a su traducción o comprensión”.<sup>23</sup>

<i>Sorcova, Vesela,</i>	Sorcova, alegre,
<i>Să trăiți, să-mbătrâniți,</i>	que vivas largo, que puedas envejecer,
<i>Peste vară, primăvară,</i>	tras verano y primavera,
<i>Ca un pâr, ca un măr,</i>	como un peral, como un manzano,
<i>Ca un fir de trandafir</i>	como un tallo del rosal,
<i>Tare ca piatra,</i>	fuerte cual la piedra,
<i>Iute ca săgeata,</i>	raudo cual saeta,
<i>Tare ca fierul,</i>	fuerte como el hierro,
<i>Iute ca oțelul;</i>	veloz como acero.
<i>La anul și la mulți ani!</i>	¡Feliz Año Nuevo!

Más casos de práctica versificatoria ligada al contexto de *calendas* pueden observarse en áreas culturales que abarcan toda la extensión geográfica que alcanzó el Imperio romano. Ya se mencionó el caso de la Isla de Guernsey, en la costa bretona del Canal de La Mancha, donde MacCulloch (1903: 37) recogía la tradición de Año Nuevo en la que los niños visitaban las casas para recibir los regalos (denominados *oguinâne* o *hirvières*), cantando en lo que consideraba un “rudo ritmo”: “Oguinâni! Oguinâno! / Ouvre ta pouque, et pis la recllios”.

Por su parte, Cortet (1867) da noticia en Normandía de una duplicidad de la celebración:

En Normandía, los regalos que se daban el primer día del año se denominaban *érvivères*. El 31 de diciembre, se cantaban estrofas denominadas *hoguignettes*:<sup>24</sup> Deme el *hoc in anno*, también este año.

He aquí una estrofa que se ha conservado de una *hoguignette*:

<sup>23</sup> La traducción del inglés es mía.

<sup>24</sup> Al igual que la acción festiva.

*Si vous veniez à la dépense,  
 À la dépense de chez nous,  
 Vous mangeriez de bons choux,  
 On vous servirait du rost.  
 Hoquinano (hoc in anno).*

De hoquinano vino a darse popularmente *hoguignettes*, que significa: regalos de fin de año. En algunas provincias se canta:

*Donnez-moi mes hoguignettes  
 Dans un panier que voicy.  
 Je l'achetai samedy  
 D'un bon homme de dehors;  
 Mais il est encore à payer.  
 Hoguinoano  
 (Cortet, 1867: 18).<sup>25</sup>*

En la cercana Escocia y en idéntico marco festivo de *calendas*, Chambers (1870: 165) ofrece la copla que los muchachos cantaban en el último día del año:

*Get up, goodwife, and shake your feathers,  
 And dinna think that we are beggars;  
 For we are bairns come out to play,  
 Get up and gie's our hogmanay!*

(Levántate, buena mujer, y sacude las plumas,  
 Y no pienses que somos mendigos;  
 porque somos niños, sal a cantar,  
 levántate, y danos nuestra noche vieja).

En el carnaval tradicional de Samugheo (Cerdeña) recoge Corrias (2007) el dictado con el que los muchachos perseguían la figura del *Ocru* (oso) gritándole:

---

<sup>25</sup> La traducción del francés es mía.

*S'Ocru mannu piludu, non timet a nissunu,  
solo su Deus Mannu, S'Ocru Mannu corrudu.*

(El Oso magno peludo, no teme a ninguno  
solo el dios magno, el Oso magno cornudo).

En la vecina aldea de Gavoi, la comitiva hace referencia al fantoche que representa al carnaval con el siguiente recitado (Man-  
nu, 2007: 70):

*Suni harribande, sos de su harrasehàre,  
itte l'amus a dare, itte l'amus a dare  
a su harrasehàre.  
Lardu sartizza e pane, e binu po imbrigare.*

En la villa portuguesa de Moncorvo salía, en la víspera de Reyes, la *Dança dos Pretos*. Uno de los danzantes, el *preto da caixa*, era perseguido por los rapaces con los siguientes dichos (Mou-  
rinho y Dos Santos, 1980: 24):

*Ó chouriça,  
Mata à mãe  
Com batatas fritas  
(bis)  
Ó esfolá gatos,  
Ó esfolá cães,  
Ó esfolá tudo quanto tens.*

En Almazán (Soria), y en la fiesta de San Pascual Bailón, el 17 de mayo, también era provocado el *Zarrón* (Martínez Laseca, 1985):

Tío zarrón,  
tío barrigón,  
las sopas de leche  
qué buenas que son.

Y en Figueres (Alt Empordà), el *Berruga* de las Fests de la Santa Creu es increpado con esta breve retahíla (Carrera i Escudé, 2007):

*El berrugà del capgròs,  
menja faves amb arròs.*

(El verruga del cabezudo,  
come habas con arroz).

En el cantón suizo del Tesino los cantos infantiles de Navidad aluden a la gaita que antaño fuera instrumento obligado del periodo festivo (Svampa, 1980: 344):

*Piva, piva  
l'oli d'uliva  
l'è 'l Bambin  
che porta i belée,  
l'è la mamma  
che spend i danée.*

Finalmente, en Orio (Guipúzcoa) el martes de carnaval se cantaba al *Zanpanzart* (del gascón *Saint-Pansart* “San Panzudo”), los siguientes versos (Estornés, 2002):

*Gaur dala Maria kale  
biar dala Zanpantzart,  
egin dezagun arte  
tripan narruak zart.*

(Que hoy es María calle  
que mañana es  
hasta que la piel  
estalle en la tripa).

Puede verse, en definitiva, el nexos que estas pautas festivas guardan en relación al espíritu de *calendas*. Ciertamente la temá-

tica se ha diversificado, pero el tono general expresa una interesante coincidencia del tratamiento recitativo: la de mostrar siempre un rasgo de polimetría, de rítmica saltarina, en unos textos característicamente breves.

### 3. Conexiones y ampliación del campo de estudio

No cabe entender que las prácticas festivas, coreomusicales y poéticas hayan llegado al presente transmitiéndose morfológica y antropológicamente inalteradas a través de los siglos. Precisamente, la cultura tradicional vive en variantes. Pero a la vez, bajo el requisito de absoluta fidelidad a unos rasgos esenciales, definitorios. Es por la consideración de estos rasgos que puede hablarse de línea de continuidad, y de precedentes. Para la cultura romance ese precedente es la cultura latina. Por tanto, a ella deberán remitir los rasgos básicos de la tradición oral. Cada rasgo es un enlace, y sumados todos deberían confluir en ese mismo precedente.

#### Del contexto poético de calendas al de tradición oral

Cuando Paul Zumthor (1989) reflexiona sobre los inicios de la oralidad propone retrasar su existencia a los tiempos iniciales de la Edad Media, a tenor de condenas eclesiásticas como las de Cesáreo de Arlés o el Concilio de Roma del 853, referentes a una poesía “salvaje” (*cantica diabolica, luxuriosa, amatoria, obscaena, turbia, de cantationes sive saltationes, de cantilenae rusticorum*).<sup>26</sup> Pero

---

<sup>26</sup> “Lo que retengo de ella principalmente es esta imagen así suscitada; en el comienzo de la sociedad surgida de la disgregación de las culturas grecorromanas y durante los siglos en que se reestableció poco a poco el equilibrio de las formas civilizadoras, se mantuvo y se desarrolló un arte vocal original. Las reacciones indignadas del alto clero no menos que la utilización folklórica que hicieron, a partir del siglo XIII, los poetas de corte, demuestran su irreductibilidad y su larga fecundidad. Las obras de arte se han perdido irremediamente. De ellas, no percibimos sino reflejos. Pero existieron; se

queda por resolver hasta qué punto esa persistente y madura poesía no hundiría sus raíces en época anterior: “Lo que los defensores del orden rechazan es, a sus ojos, una persistencia pagana: es a nosotros a quien corresponde deducir de ello la existencia de tradiciones largas” (Zumthor, 1989: 58). Pues bien, un primer criterio es el de conocer las ocasiones para esas prácticas según tales condenas, y resultan ser dos: en las celebraciones martiriales<sup>27</sup> y en la fiesta de las calendas de enero.<sup>28</sup> De esta última es el corpus aquí presentado. Y cabe decir que sus piezas entrarían de lleno en la oralidad que Zumthor denomina como “*primaria e inmediata, o pura, sin contacto con la ‘escritura’*: entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua” (Zumthor, 1991: 37), aunque él era pesimista de encontrar algún resto.<sup>29</sup> Ciertamente, el corpus entresacado de las vigencias de calendas está ya anquilosado, pero cabe la fortuna de contar con una vigencia de calendas que ha mantenido viva la práctica poética de tradición oral,<sup>30</sup> por lo menos hasta poderla documentar. Es el caso de las freguesías de Marmeleite y Monchique en la comarca lusitana del Algarve (distrito de Faro) que fueron pronto

---

sucedieron, en el seno de una tradición viva, durante toda la etapa merovingia, la época carolingia, la Alta Edad Media feudal” (Zumthor, 1989: 60).

<sup>27</sup> *Sunt et alii, qui pro hoc solo desiderant ad natalicia martyrum convenire, ut inebriando, ballando, verba turpia decantando, choros ducendo et diabolico more saltando...* (Caesarius Arelatensis, Sermo LV, 2)

<sup>28</sup> *Capt. Ut nullus Calendas Ianuarias et bromas ritu paganorum colere praesumat. Si quis Calendas Ianuarias et bromas colere praesumpserit aut mensas cum dapibus in domibus praeparare et per vicos et per plateas cantationes et choros ducere, quod maxima iniquitas est coram Deo, anathemata sit. (Concilium Romanum a. 743, c. VIII).*

<sup>29</sup> “La oralidad pura sólo se ha desarrollado en las comunidades arcaicas, desaparecidas desde hace tiempo; los restos fosilizados que los etnólogos descubren aquí y allá sólo tienen valor como testimonios parciales y problemáticos” (Zumthor, 1991: 38).

<sup>30</sup> Y que además cumple con todas las condiciones que Zumthor (1991: 33-34) observa en el proceso comunicativo de la performance: tanto la *transmisión* oral como la *tradición* oral, que respectivamente conllevan las operaciones 2 y 3 – transmisión, recepción –, y las operaciones 1, 4 y 5 – producción, conservación, repetición –.

documentadas por José António Guerreiro Gascon: en 1917 Monchique, y en 1921 Marmeleite.<sup>31</sup> Hay incluso documentación audiovisual, gracias al trabajo de campo de Michel Giacometti (1970). Tenemos así en Monchique las *janeiras* “canticos que por aqui se ouvem na noite de S. Silvestre (31 de Dezembro) e *janeireiros* os individuos (homens, mulheres e crianças) que compõem os grupos, sempre numerosos, que cantam as *janeiras*” (Guerreiro Gascon, 1917: 175). Y tenemos que al día siguiente, primero del año, “numerosos grupos de rapazinhos (de ambos os sexos) percorrem as casas da villa e campo, quási todos munidos d’uma alcofinha, a pedir as *janeiras*, o que fazem batendo ás portas e dizendo”:

*Janeiras, janeiras,  
Nosso Senhor dará boas sementeiras!*<sup>32</sup>

No cabe pensar que dos aldeas vecinas, Monchique y Marmeleite, no compartan contexto cultural, y por tanto poético. Sobre las *janeiras* de la primera localidad aporta Guerreiro Gascon dos rasgos de interés: su realización responsorial<sup>33</sup> y la posibilidad

---

<sup>31</sup> Es cierto que aquí se trata de la fiesta del Espíritu Santo. Pero esta advocación en Pentecostés, patrocinada por la reina Santa Isabel en la primera mitad del siglo XIV, hace suyas prácticas populares anteriores ligadas a celebraciones de cosechas, como ocurre de forma inequívoca con la versión del Concelho de Tomar: la *Festa dos Tabuleiros*. Que la fiesta de Marmeleite del Santo Espírito sea “también conhecida pero nome de folia” (Guerreiro Gascon, 1955: 349), es significativo. Los folions gallego-portugueses son personajes mascarados cuyo ascendente festivo ya ha sido suficientemente mencionado. Finalmente, el rasgo de la visita casa por casa, novedad absoluta del cortejo de calendas a finales del siglo IV, parece definitivo. Y no deja de ser curioso que en el grupo de músicos se halle la voz ‘gaita’, aludiendo a la moderna armónica, que evidentemente no se ha de leer como anacronismo sino como pervivencia de aquel valor genérico “aerófono” en época visigoda.

<sup>32</sup> Guerreiro Gascon (1917: 180). Interesante piecicita: 3 miembros, 6/7/6 sílabas, ¿2/3/2 o 2/2/2 acentos?

<sup>33</sup> “Em todos os grupos indistinctamente ha um janeiro que desempenha as funcções de tesoureiro e cujo distinctivo é um saco em que guarda as esmolas, e ha tambem um

de improvisación.<sup>34</sup> El primero de los rasgos, además de apuntar a un contexto arcaico —“Llamábanse los refranes en lo antiguo *retraheres*, porque se retraen y repiten como frases hechas que vuelan de boca en boca” (Cejador, 1987: I, 26) — entra en conexión con algo que sorprende a M. Frenk en las cantigas de la segunda localidad:

El estribillo forma la armazón de las estrofas glosadoras; los versos nuevos, una especie de añadido circunstancial. Veintidós de las cantigas “do Santo Espirito” se ajustan al mismo esquema, como si ritualmente hubiera estado conectado con la fiesta portuguesa esa arcaica forma [...] (Frenk, 2006: 152).

Es observando temas y formas que M. Frenk deduce: “Estas ‘cantigas dos foliões’ se remontarían, pues, por lo menos al siglo XIII”. Pero, sin duda, el contexto festivo que las arroja va más atrás, y tira de ellas. Cabe preguntarse, entonces, si las estructuras poéticas podrán rastrearse hasta esos tiempos anteriores que propugnan los datos etnográficos.

### Remonte de la tradición oral hasta la poesía popular latina

En el otro confín de lo que fue el Imperio Romano de Occidente, el músico rumano Constantin Brăiloiu (1893-1958), atento a la riqueza musical del pueblo, realizó un ingente trabajo de campo en el primer tercio del siglo XX.<sup>35</sup> Su trabajo reflexivo sobre el corpus lo convierte en un etnomusicólogo y un estructuralista adelantado a su tiempo. Entre sus varias publicaciones, “The syllabic giusto” (1984), título que ofrece “como el menos malo”,

---

outro que *aponta*, esto é, que canta ‘a solo’ dois versos que o coro repete a seguir” (Guerreiro Gascon, 1917: 176).

<sup>34</sup> “Dos versos que damos a seguir ha muitas variantes, conforme o gôsto dos cantores que muitas vezes tambem improvisam as suas quadras” (Guerreiro Gascon, 1917: 177).

<sup>35</sup> Coincidió en esa labor con los húngaros Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967).

trata sobre un género específico de la tradición popular. El término musical *giusto*, en oposición a *rubato*, pretende resaltar la precisa regularidad en la secuencia de tiempos marcados. Este repertorio interesa aquí porque es mayoritariamente el de las *colinde*, las cantilenas de aguinaldo casa por casa al inicio de año. Estamos, pues, ante el legado etnológico de las calendas tardoimperiales, en un pueblo de fortísima tradición oral (lo recogido entonces por Brăiloiu era a la vez tradicional y popular). Un género poético-musical arcaico al que indaga por sus reglas precisas.

Considerando la importancia de su estudio resumimos los rasgos que ofrece Brăiloiu. Las duraciones se reducen a la relación 2:1. Las sílabas se agrupan de forma binaria, siendo la primera tónica y la segunda átona, y esto independientemente de su duración larga o breve (la falta de correspondencia entre intensidad y cantidad la simboliza con el ejemplo: óo = óo = óo = óo).<sup>36</sup> Las piezas se organizan en dípticos de 8 sílabas, o de 6 con menor frecuencia, así pues en octosílabos y hexasílabos “trocaicos”, de manera que los tiempos marcados caen en la primera, tercera, quinta y, en su caso, séptima sílaba del verso. Ofrece los modelos: *Stábat máter dólórosa*, y *Áve máris stélla*, respectivamente: óo | óo | óo | óo, y óo | óo | óo. Las rimas internas dividen el hexasílabo en 2+2+2, o 4+2 o 2+4 y de manera equivalente lo hace el octosílabo, pero en este la combinación más favorecida es la de 4+4. Los versos pueden presentar ligero aumento o disminución del cómputo silábico a causa de resoluciones de largas (– = UU) o contracciones de breves (UU = –). Los finales de verso juegan a ser catalécticos / acatalécticos pero no en lo musical donde siempre se completa el tiempo melódico (con silencio del valor que corresponda).

---

<sup>36</sup> Utilizamos esta tipografía (o-o, larga-breve) por su disponibilidad. Brăiloiu optó por los signos de la métrica (–U) junto con la tilde ortográfica. Salvo este ejemplo puntual, Brăiloiu utilizó por sistema únicamente el signo de la breve con o sin tilde (aquí reproducidas como óo) para indicar la fórmula silábica fuera del pentagrama, al tiempo que en él sí utilizaba los valores distintivos de negra y corchea.

Interesante es que en los estribillos aparece la posibilidad de trisílabos, alternando con bisílabos. Distingue así tres tipos: “pseudo-estribillos” (hexasílabos u octosílabos continuando el díptico), “regulares” (de 2, 4, 6, 8, 10 o 12 sílabas), e “irregulares” (de 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11 o 12 sílabas) en los que se ve la combinación de bi/trisílabos. Además, los estribillos pueden presentar unas vocalizaciones (*ler, hailer, hoileler*) cuyo interés es múltiple: “los filólogos las derivan de *alleluia*”, y esto en el contexto de las *colinde* (del lat. *kalendae*) es indicio de un uso léxico arcaico;<sup>37</sup> el cantor las utiliza para incidir en la duración /computo silábico del verso; y, por último, cuando la vocalización ocupa la totalidad del verso se hace patente la inseguridad de lectura rítmica (una ambigüedad que evoca muy oportunamente la percepción polirrítmica de la práctica musical romana a cargo de los *symphoniaci*):

Moreover, this uncertain accent prevents us from finding the exact position of tribrachs in irregular series:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ? ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ? Le-rui-a le-rui Doem-ne ?	or even	∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ? ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ? Hoi-le-rui-da le-ru-mi Doem-ne ?
---	---------	--

(Brăiloiu, 1984: 185).

La fundamentación de esta poética se destaca, pues, por un encadenamiento de grupos rítmicos; dicho de otra forma, por la estructuración del verso en torno a unos acentos preeminentes, reiterativos. Es una poética definitivamente acentual, antes que métrico-silábica. Y es por este carácter rítmico que estas *colinde* suscitan el interés por la poética del latín vulgar, y por la posibilidad de una filiación directa.

En la consecución de este empeño contamos con una publicación de Jesús Luque (2009) definitiva para el estudio de la práctica poética popular en la tradición romana, la de las canciones de niños, las coplas satíricas, inscripciones funerarias, cantos de los soldados,

<sup>37</sup> ¿Habrà conexión con la tradición castellana?: “El [villancico] más sencillo es el de dos versos o *pareados* o *aleluyas*” (Cejador, 1987: 1, 30).

etcétera. J. Luque resume, con una oportuna cita de Sedgwick<sup>38</sup> las características del verso popular en casi todas las lenguas: “la primera, que es rítmico antes que métrico [...]; la segunda característica es que, hallándose de ordinario conectado con la danza, la marcha u otro tipo de movimientos rítmicos, tiende a ser fuertemente acentual; la tercera, que en él el número de acentos es más importante que el número de sílabas”, a lo que el propio autor añade otro rasgo no menos importante: “su íntima vinculación con la música, en el más amplio sentido de la antigua *mousiké*, es decir con el canto, el acompañamiento instrumental y la danza” (Luque, 2009: 14-15). Este verso popular romano, rítmico y fuertemente acentual se ofrece a lo largo de la historia bajo una articulación cuatripartista, *versus quadratus*, característica del septenario trocaico:

El septenario por antonomasia, el trocaico, es una de las formas más difundidas en la versificación latina tardía y medieval: lo es en la poesía culta y, sobre todo, como desde siempre, en la popular; lo es, lo era desde tiempo inmemorial, en la métrica cuantitativa.<sup>39</sup>

–U –x | –U –<sup>α</sup> + –U –x | –U<sup>α</sup> ||

y lo es en la nueva métrica silábico-accentual:

Q̄Q̄ Q̄Q̄ | Q̄Q̄ Q̄Q̄ + Q̄Q̄ Q̄Q̄ | Q̄Q̄Q̄ ||

en la que constituye uno de los pilares básicos (Luque, 2009: 17).

Poesía rítmica (que no estructura métrica) acogida en el ámbito culto por los *poetae novelli* del siglo II, y de fuerte uso en el latín

<sup>38</sup> Sedgwick, W. B., 1932: “The trochaic tetrameter and the *versus popularis* in Latin”, *Greece & Rome* 1 (1931-32), 96-106.

<sup>39</sup> Señala el autor: con “x” se representa la triple posibilidad de una sílaba breve o una larga o dos breves; con “Q” la indiferencia cuantitativa, que puede realizarse, por tanto, como sílaba breve o como larga.

familiar de la última etapa, camino ya del protorromance, como acertadamente señala el autor. En la época tardía presenta un “verso largo de quince sílabas, divididas siempre en dos hemistiquios de ocho y siete, con cadencia llana y esdrújula ( $8s_7 + 7s_5$ )” (Luque, 2009: 183). Un género al que citan tratadistas como Beda (m. 735), y es prolíficamente usado en la poesía religiosa, desde el *Psalmus contra partem Donati* de san Agustín, para acercarse al estilo del pueblo (y bajo una forma peculiar: 8+8), en el 393, hasta el *Pange lingua gloriosi* de santo Tomás (para la nueva festividad del Corpus Christi), en 1264.

Finalmente, el septenario como modelo reconocible en lengua romance. Menéndez Pelayo remitía, para los romances, al ritmo trocaico.<sup>40</sup> Y para el género lírico J. Luque anota: “Y no son solo estos octosílabos estíquicos de los romances los que, más o menos indirectamente, apuntan al mundo del septenario; lo hacen asimismo y más abiertamente, si cabe, canciones como esta, cuyos octosílabos llanos y heptasílabos agudos responden a las combinaciones estróficas que hemos venido viendo: *¿Por qué me besó Perico...*” (Luque, 2009: 224). A esta reflexión añade la opinión autorizada de Francisco Salinas (cap. VI): “a propósito del septenario (*tetrametrum catalecticum*, a base de dos dímetros, el segundo cataléctico) escribirá: *quo metri genere plurimae apud Hispanos cantilenae panguntur ut illa: Tango vos yo el mi pandero, tango vos yo y pienso en al*” (Luque, 2009: 228, n. 28).

La lengua latina es, pues, tan ancestro de la poesía como de la propia lengua romance.<sup>41</sup> Hay que entender una filiación

---

<sup>40</sup> “El tipo del romance tiene que ser un ritmo trocaico, es decir, un ritmo en que el acento carga en las sílabas impares, y da por resultado un verso de número par de sílabas. Tales ritmos son muy antiguos en latín, y prescindiendo del verso de los poetas cómicos, que por su especial carácter nada tiene que hacer aquí, basta recordar los cantos de los soldados romanos...” (Menéndez Pelayo, 2009: 109). Ya hemos visto que justamente el clima poético y musical de la escena han de ser tomados muy en cuenta.

<sup>41</sup> Decía Cejador, con razonamiento peculiar pero certera intuición: “El idioma no consta sólo de palabras y maneras de trabarlas entre sí, sino además de frases. Una de las clases de frases es el *villancico*, el cual, por consiguiente, es parte del mismo idioma y germen de la literatura popular. Según esto, la literatura popular no puede apartarse del

patrimonial antes que erudita; sin cobijar la duda que expresa J. Luque: “aun cuando en la lengua española se reconozca como patrón básico de articulación prosódica la secuencia de ocho sílabas con acento en la penúltima, dicho octosílabo tiene, en mi opinión, detrás de sí el septenario trocaico latino, sea como ascendente genético, sea como referente literario o cultural” (Luque, 2009: 222-223). Interesante dicotomía, pero en lo que toca a la tradición oral se impone, según todo lo visto, que la ascendencia genética remonta a la tradición vulgar latina. El género de las cantilaciones festivas lo respalda con fuerza. Por su presencia y su consideración de elemento estructural en el contexto festivo no cabe valorarlas solo como “lirica *de tipo* tradicional”, según la prevención de J. M. Blecua, sino como versos constitutivos de la tradición oral.

### Poesía de naturaleza rítmica: rigor acentual, oscilación silábica

Establecida la filiación, se evidencia que la naturaleza de la poesía de tradición oral deberá ser heredera de la naturaleza que fundamentaba a la poesía popular latina. Dado que también se ha considerado la relación con la música, no se ha de olvidar que la música romana de época imperial era tan rítmica como da a entender la plantilla instrumental de los *symphoniaci*; su tarea consistía en jugar con la sincronía y los matices rítmicos de ritmos, con la ambigüedad de lecturas simultáneas. Es decir, jugar consciente e inteligentemente con la percepción sonora, y sus límites y equívocos. Jugaron, pues, *avant la lettre* con la percepción gestáltica.

Trasvasados estos valores a la cultura poética significa que no solo ha de aceptarse su naturaleza rítmica como en general se propugna,<sup>42</sup> también se ha de considerar ese juego sutil sobre la

---

idioma: es el mismo idioma que se manifiesta en pleno desenvolvimiento artístico” (Cejador, 1987: I, 23).

<sup>42</sup> Recuérdese la defensa de la naturaleza musical de la poesía por T. Navarro Tomás: “El ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás

percepción del ritmo. De entrada, no hay una sucesión cargante de esquemas (digamos) trocaicos, yámbicos, anfíbracos..., sino alternancia, mejor aún: hay modulaciones, y por tanto hay una intencionada ambigüedad de lectura, mediante todos los recursos: tiempos marcados o no, con resoluciones / contracciones, interviniendo la sintaxis, los límites de palabra y sintagma, la reiteración consonántica o vocal..., y la mezcla confrontada de unos y otros. ¿Cómo que irregular? Ni siquiera “fluctuante” la define. Es la ancestral cultura rítmica del área mediterránea. Tiene la virtud de no cansar, y aún más: con una rítmica tal no hay bailarador malo, cada cual se acoge al ritmo que le apetece, a su discernimiento gestáltico de la oferta rítmica que está oyendo.

La sutileza de asociaciones rítmicas precisa de dos constantes: pulsación y acentuación claramente definidas.<sup>43</sup> Se abre así la posibilidad del juego rítmico, la polivalencia de lectura, la riqueza de las indeterminaciones. Los resultados del juego combinatorio dependen de la inteligencia cognitiva y estética del jugador. Sorprendentemente, esa inteligencia no faltó, durante siglos, en el pueblo llano iletrado. A ello contribuye, sin duda, el tratarse de una cultura poética en la que verso y música, pero también lengua, formaban un mismo núcleo. Una cantilena acumulativa, *De dónde vienes ganso* (Manzano, 2010), con abundante número de variantes<sup>44</sup> a un lado y otro del océano, ejemplifica bien esta confluencia entre verso, música y lengua.

---

musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de intensidad” (Navarro Tomás, 1991: 27).

<sup>43</sup> Hay quien lo detectó pragmáticamente por vía popular: “La base de la acentuación rítmica la busca D<sup>a</sup> Carolina Michaelis de Vasconcellos, principalmente en torno a la distribución de cuatro *golpes* que se descubre en la música popular y en metros portugueses y españoles. ... *Cuanto más veo y oigo las danzas y la música peninsulares – donde el ritmo es todo – , tanto más me persuado de que los gallegos, astures, cántabros y lusitanos, de antaño y de hoy, no cuentan las sílabas, contentándose con un número fijo de altas o levas (cuatro en el verso de arte mayor)* (Mme. Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, vol. II, p. 93)”; en Henríquez Ureña (1920: 49).

<sup>44</sup> Cf. Espinosa (1987-1988).

14

¿De dón-de vienes, ganso? De tierra de gar-ban-zo. ¿Quétraes en el pi-co? Un cu-chi-ti-to. ¿Quétraes en el a-lá? U-na cu-chi-lla-da. ¿Quién te la dio? El rey que pa-só. ¿Dón-de está el rey? De-ba-jo del a-gua. ¿El a-gua? La be-bie-ron los bue-os. ¿Los bueyes? A tri-llar la re-ja. ¿La pa-ja? ¿Las caraban las ga-llinas. ¿Las ga-lli-nas? A po-ner el tu-to. ¿El tu-to? Lo co-nie-ron los frai-les. ¿Los frailes? A de-cir mi-sa. ¡Co-me, Ma-ría Lui-ca, que te qui-tan la ca-mi-sa!

(Manzano, 2010).

Puede achacarse que como canción acumulativa no constituya un ejemplo exhaustivo del oficio poético de la lírica tradicional,<sup>45</sup> pero es un género de importante presencia,<sup>46</sup> y los parámetros

<sup>45</sup> M. Frenk (2013: 14) nos respalda con otro acumulativo: “En otros textos infantiles se combina un pasaje que rima en los versos pares con tres versos monorrimos y uno sin rima. Recordemos este otro cantar: —¿Adó las yeguas? / —En el prado están / —¿Quién las guarda? —El mal villán [...]”

<sup>46</sup> Por ejemplo, este soniquete infantil numérico que procedía del juego de la rayuela a la pata coja. El ejemplo interesa además por estar en valón (walon), la más septentrional de las lenguas romances, con importante herencia de un latín conservador. (Versión de Villers-la-Bonne-Eau [B 31], *Enfantines et chansons de jeux*, disque face D, page 3, n° 166, fascicule pp. 38-39), en Lempereur (2003: 199):

Ôk èt deûs	- dj'è vu l' leûp	en fr.:	1-2 j'ai vu le loup
Trwas èt qatè	- dj'è vu sès pates		3-4 j'ai vu ses pattes
Cinq èt chij	- dj'è vu sa tch'mîje		5-6 j'ai vu sa chemise
Sèt èt ût'	- dj'è vu sa flûte		7-8 j'ai vu sa flûte
Noûf èt dij	- 'le astot tote grise		9-10 elle était toute grise

que utiliza resultan característicos de esa poética, y sobre ello incide M. Manzano al comentarla:

Aquí, sin embargo, existe un texto rítmico, con una cierta medida temporal, que casi siempre se estructura en bloques de dos hemistiquios [...]. De ello resulta una especie de balanceo binario que empareja las frases, unidas por el sentido gramatical. Hay que destacar, sin embargo, un detalle importante: no se trata en estos textos de una versificación regular, en la que el número de sílabas juegue un papel determinante, como lo juega en la poesía versificada. Nos encontramos más bien ante un texto ordenado sobre la estructura de dos acentos principales por cada frase, el segundo más fuerte que el primero, con un número variable de sílabas de uno a otro. Esta fórmula permite igualar rítmicamente grupos de palabras con un desigual número de sílabas, que pueden llegar desde tres hasta siete u ocho. Las sílabas van acaparando valores más o menos largos, según lo pide la alternancia binaria que se apoya sobre los acentos secundario y principal. [Esto] parece revelar una especie de esquema o categoría mental transmitido por tradición y por herencia entre los pueblos de habla castellana y de otras lenguas romances. Sería esclarecedor estudiar a fondo, con la amplitud que merece, la tradición oral en este campo tan desconocido (Manzano, 2010: 129).

Ensayemos otra manera de mirar la pieza. La plantilla se atiene a la subdivisión del compás (por corchea, *o*), por tanto: resolución en semicorcheas (*oo*) y contracción en negra (*O*); atendemos a las notas graves (*o*), que están presentes en todos los cierres de verso y abren la mitad de ellos; se diferencia la separación en límite de sílaba (/) o de palabra (|). A la derecha, en columnas, figuran las sílabas por verso (*s*), los tiempos mínimos en el verso

---

Onze èt doze	- il avot la tos'	11-12 il toussait
Trâze èt quatôrze	- il avot la rôse	13-14 il avait l'érysipèle
Quinze èt sâze	- il alot al dicâce	15-16 il allait à la fête
Di-sèt' èt dij-ût'	- il djouwot dol flûte	17-18 il jouait de la flûte
Dij-noúf èt vint'	- il avot mà l' vinte	19-20 il avait mal au ventre
Èt il quèrot one cwade po s' pinde	et il cherchait une corde pour se pendre.	

(k), ídem entre 1º y 2º acento incluidos (kI-II), y entre 2º y 1º acento incluidos del verso siguiente (kII-I). Se observa que las sílabas entre sí fluctúan mucho, de 3 a 8, pero los tiempos entre sí poco, de 6 a 10 (4 semicorcheas, una parte de compás), un salto que ocurre tres veces (en los pasajes de las preguntas):

1	¿De dónde vienes, ganso?	<u>o</u> óo   oo   <u>óo</u>	s 7	k 8	kI-II-I	6 6
	De tierra de garbanzo.	<u>o</u> óo   oo / <u>óo</u>	s 7	k 9		6 7
	¿Qué traes en el pico?	óo   oo   <u>óo</u>	s 6	k 8		6 5
4	Un cuchillito.	ó   oo / <u>óo</u>	s 5	k 8		6 6
	¿Qué traes en el ala?	óo   oo   <u>óo</u>	s 6	k 8		6 5
	Una cuchillada.	óo   oo / <u>óo</u>	s 6	k 8		6 5
	¿Quién te la dio?	ó   oo   <u>ó.</u>	s 4	k 7		7 5
8	El rey que pasó.	<u>o</u> ó   oo / <u>Ó</u>	s 5	k 9		8 7
	¿Dónde está el rey?	ó / oo   <u>ó.</u>	s 4	k 7		7 5
	Debajo del agua.	<u>o</u> ó / oo   <u>óo</u>	s 6	k 9		6 7
	¿El agua?	<u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 6	k 6		5 6
12	La bebieron los bueyes.	<u>oo</u> ó / oo   <u>óo</u>	s 7	k 10		6 8
	¿Los bueyes?	<u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 3	k 6		6 6
	A trillar la paja.	<u>oo</u> ó   o   <u>óo</u>	s 6	k 10		6 8
	¿La paja?	<u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 3	k 6		5 6
16	La escarbaron las gallinas.	<u>oo</u> óo   oo / <u>óo</u>	s 8	k 10		6 6
	¿Las gallinas?	óo / / <u>óo</u>	s 4	k 6		6 4
	A poner el tuto.	<u>oo</u> ó   o   <u>óo</u>	s 6	k 8		6 8
	¿El tuto?	<u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 3	k 6		5 6
20	Lo comieron los frailes.	<u>oo</u> ó / oo   <u>óo</u>	s 7	k 10		6 8
	¿Los frailes?	<u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 3	k 6		6 6
	A decir misa.	<u>oo</u> <u>Ó</u>       <u>óo</u>	s 5	k 8		5 8
	¡Corre, María Luisa,	óo   oo / <u>óo</u>	s 6	k 6		5 3
	que te quitan la camisa!	<u>oo</u> óo   oo / <u>óO..</u>	s 8	k 14		5 —

Lo que se evidencia es la regularidad acentual. Los tiempos mínimos (k) desde el primer acento hasta el segundo excluido son siempre 4 k. Pero la regularidad acentual está lejos de ser un desfile ordenado de tónicas y átonas, de corcheas y semicorcheas. La distribución de los bloques acentuales es variada, evocando

troqueos, yambos, anfíbracos... cuya valoración debería ser la de sutiles matices fruto de un juego rítmico ancestral. Por supuesto que esta variedad de esquemas rítmicos, en el interior de versos y estrofas, o la alternancia de esquemas binarios/ternarios y todo tipo de contrastes rítmicos ha sido objeto de atención continua,<sup>47</sup> pero nunca se han puesto claramente en relación con la cultura rítmica-musical romana.

Procuremos un ejemplo ilustrativo (Lempereur, 2003), en el que, además, se aprecie cómo las sutiles distribuciones del “periodo rítmico” (según la terminología de Navarro Tomás) solo florecen bajo la melodía acompañante. Se trata de un mismo canto bajo dos transcripciones musicales; una con anacrusa inicial, la otra no.<sup>48</sup> Françoise Lempereur expone la transcripción de un músico de formación clásica, Charles Radoux-Rogier, que contempla dos sílabas previas al primer tiempo marcado:

---

<sup>47</sup> Toda la reflexión de M. Frenk en “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” es interesante:

“El fenómeno del ritmo de esa lírica no ha sido aún abordado sistemáticamente, pese al admirable libro de Henríquez Ureña. Aquí quisiera contribuir con un grano de arena al amplio estudio que haría falta y llamar la atención sobre ciertas constantes rítmicas que en gran número de cantares ‘organizan’ formalmente la materia poética. [...]”

“Del mismo modo, las combinaciones de ritmos dentro de la estrofa son también muy variadas e interesantes. En ellas observamos analogías, sin duda no casuales, con las combinaciones de metros. Por una parte, existe un número considerable de estrofas isorítmicas, como las hay isométricas; por otra, hay ‘esquemas’ rítmicos, combinaciones muy frecuentes de un verso de determinado ritmo con uno de otro ritmo, que en cierto modo nos recuerdan, *mutatis mutandis*, las combinaciones de versos de determinada medida con versos de otra. [...]”

“Contrastes rítmicos como los que hemos estudiado aquí son parte importante de lo que Sánchez Romeralo llamaba la ‘intensificación expresiva’ y deberían estudiarse como elementos fundamentales del estilo de la antigua lírica popular, lo mismo que los otros fenómenos rítmicos que he tratado de exponer. Una tarea más para el futuro” (Frenk, 2006: 497, 506 y 515).

<sup>48</sup> No se olvide que el concepto musical de anacrusa fue propuesto por Hugo Riemann (m. 1919).

Malmédy

And <sup>te</sup>

À mo - lin d'Am - blév', on - z-i moùd blanc pan, blanc fru -  
mint èt tric - no - tin. Ca dj'a wa - djî po qwat' pa - târs qu'i n'â - reût vint'  
- qwat', qu'i n'â - reût vint' - qwat'

Y una transcripción conforme a la etnomusicología; con tiempo marcado en la 1ª sílaba:

Malmédy

And <sup>te</sup>

À mo - lin d'Am - blév' on - z-i moùd blanc pan, blanc frumint èt  
tricnotin. Ca dj'a wadjî po qwat' pa - târs qu'i - n'â - reût vint' - qwat',  
qu'i - n'â - reût vint' - qwat'

(Lempereur, 2003: 204-205).

La primera transcripción, como muestra el compás 3º, ofrece dáctilos (–UU); la segunda, en ese mismo compás, anapestos (UU–). Comparados, el ritmo en la primera es pesado, en la segunda saltarín. Pero aún hay más: el acento musical (<) puesto en el compás 1º, pero sobre todo en el 3º, relanzan la fuerza de la primera sílaba (breve) a las siguientes (breve-larga) produciendo un eco de yambo (U–). Cuando uno llega cantando (e igual recitando) al tercer compás reconocemos, *feed back*, lo que ya

sucedía en el 1º, predisponiendo nuestra mente a mantenernos en ese ritmo, que efectivamente volverá, pero no antes de habernos llevado a otro derivado por simple resolución del valor largo del yambo. Ni “irregulares” ni “fluctuantes”, mejor polirrítmicos. Los versos de la tradición oral gustan de las sutilezas rítmicas, esa es su idiosincrasia, y su precedente se encuentra inequívocamente en la cultura rítmica popular de la Antigüedad.

Así pues, el juego perceptivo con el ritmo define por igual la cultura popular antigua y la tradición oral posterior, independientemente de las fórmulas que perviven y las que caen en el olvido. Y juego rítmico en todos los niveles de la pieza poética. Los contrastes rítmicos son, pues, una constante, que Margit Frenk ha sentido la necesidad de etiquetar convenientemente:

En general, en las canciones que hemos venido viendo, y en otras muchas, opera algo que yo llamaría la *ley del contraste*, que, por medio del ritmo, determina el estilo característico de numerosos cantares. Y esta ley es tan poderosa en sí misma, que suele funcionar igualmente en dísticos en que el verso enfático tiene ritmo binario, mientras el otro, de tono más neutral, tiene ritmo ternario; un buen ejemplo:

Aguardan a mí,  
*¡nunca tales guardas vi!*  
 (NC 153).

Creo que es un buen principio de trabajo. Aquí hemos visto que, dentro del hemistiquio, las columnas del edificio (los acentos, los tiempos marcados) permiten la movilidad de los tabiques (los “periodos rítmicos”). Es un juego muy antiguo (el secular del troqueo/yambo, etc.), un juego sobre la percepción; la versión sonora del “fondo-forma” de la *Gestalt*. Y hay otros, como el ofrecido por la música baluche-uzbeco (cf. During, 1997), que juega con la sutil duración de los valores temporales; así pues, nada de la ratio 2:1 (negra, corchea, semicorchea) que hoy utilizamos. Si algo queda claro es la rítmica contrastante de la vieja cultura mediterránea, y que ese legado es el de la tradición oral.

## Bibliografía citada

- AMBÁS, Xosé, 2008. *Música tradicional en concechu Quirós: archiu tradición oral d'Ambás*. [Grabación sonora]. s/l: Conseyería de Cultura / Cajastur / Concechu de Quirós/ Museo Etnográfico de Quirós.
- ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, 2003. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza.
- BÜTTNER, Fred, 2006. "Verse Structure and Musical Rhythm in Latin Hymn Melodies". *Anuario Musical* 61: 3-22. En línea: [http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuario\\_musical/article/view/1/14](http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuario_musical/article/view/1/14)
- BRĂILOIU, Constantin, 1984. "The syllabic giusto", en *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press, 168-205.
- CARO BAROJA, Julio, 1965. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- CARRERA I ESCUDÉ, Manel, 2007. "En Berruga: El capgrós-esparriot més popular de Figueres. Figueres (l'Alt Empordà), Diferents moments de l'any", *festes.org*, 09/05/2007. En línea : <http://www.festes.org/articles.php?id=667>
- CEJADOR, Julio, 1987. *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*. Madrid: Arco/Libros. [Edición facs. de la ed. de Madrid: Revistas de Archivos Biblioteca y Museos; Gráficas Nacional, 1921-1930].
- CHAMBERS, Robert, 1870. *Popular rhymes of Scotland*. 3a ed. London & Edinburgh: W. & R. Chambers. En línea: <http://www.archive.org/details/popularrhymesofs00chamrich>
- CORDE: Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español* (CORDE). En línea: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- CORRIAS, Salvatore, 2007. "Il carnevale tradizionale in Sardegna". Antonio Dessì (foto), s/f. Consulta: 2/jul./2007. En línea: <http://www.sardiniapoint.it/114.html>
- CORTET, Eugène, 1867. *Essai sur la fêtes religieuses : et les traditions populaires qui s'y rattachent*. Ernest Thorin: Paris.

- DÍAZ y DÍAZ, Manuel, 2000. "Otra vez sobre la liturgia hispana", *Analecta malacitana electrónica, AnMal electrónica* 6. (Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina", mayo, 2000). En línea: <http://www.anmal.uma.es/anmal/numero6/Diaz.htm>.
- DONOSTIA, José Antonio, 1946. "El modo de *mi* en la canción popular española", *Anuario Musical* 1: 153-179.
- DURING, Jean, 1997. "Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle". *Cahiers de musiques traditionnelles: Rythmes* 10: 17-35.
- EGIDIUS, 1963. Johannes Aegidius de Zamora. "Ars Musica" [Source: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 2: 370-93.] *Thesaurus Musicarum Latinarum*, School of Music, Indiana University. En línea: [http://www.music.indiana.edu/tml/14th/ZAMLAM\\_TEXT.html](http://www.music.indiana.edu/tml/14th/ZAMLAM_TEXT.html)
- ESPINOSA, Aurelio M., 1987-1988. *Cuentos populares de Castilla y León*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ESTORNÉS LASA, Bernardo, 2002. "Carnaval". En *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. En línea: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/29368>.
- FOCSANI, 2009. "Romanian Winter Customs". Página web de la Escuela de Focsani, Rumanía. Consulta 28/sept./2009. En línea: <http://www.estcomp.ro/~cfg/winterc.html>
- FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , 2013. "Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular", *Ocnos* 9: 7-20. Recuperado de: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/issue/view/125>.
- GEORGIADIS, Thrasybulos, 1973. *Greek music, verse, and dance*. Trad. Erwin Benedikt y Marie Louis Martinez. New York: Da Capo Press. (*Der griechische Rhythmus*, 1949).
- , 1982. *Music and Language, the rise of Western Music*. Oxford: Cambridge University Press.
- GIACOMETTI, Michel, 1970. *Povo que canta: Vozes e Imagens para uma Antologia da Música*. 37 programas apresentados pela RTP, entre

- 1970 e 1973. Autoria de M. Giacometti e realização de Alfredo Tropa. Lisboa: RTP, 1970. Arquivos Sonoros Portugueses. <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/arquivos/listagem.htm>
- GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel, 2015. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral; II: aspectos festivos y coreográficos*. [Bada-joz]: CIOFF-España.
- GUERREIRO GASCON, José António, 1917. "As Janeriras e os Reis (Algarve)", *Revista Lusitana* xx: 175-182. En línea: [https://ia600305.us.archive.org/31/items/RevistaLusitana20/Revista\\_Lusitana\\_20.pdf](https://ia600305.us.archive.org/31/items/RevistaLusitana20/Revista_Lusitana_20.pdf)
- HANGANU-BRESCH, Cristina, 2007. "Translation or Re-writing: where do you draw the line?". *Linguistic Treason, A Romanian <=> English poetry translation blog*. December 11, 2007. En línea: <http://www.fantasypieces.net/translation/2007/12/translation-or.html>.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1920. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- ISIDORI Hispalensis, 1798. *S. Isidori Hispalensis Episcopi Hispaniarum Doctoris opera omnia: [tomus III, etymologiarum libri X priores]*, ed. Lorenzana, F., corr. Arévalo, Faustino. Roma: Typis Antonii Fulgonii.
- LEMPEREUR, Françoise, 2003. "Nombres et jeux enfantins". *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*, xx : 195-210. (Edición digital: ORBi: Sciences humaines et arts). En línea: <http://orbi.ulg.ac.be/jspui/handle/2268/151165>.
- LIU, Benjamin M. y James T. MONROE, 1989. *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- LUQUE MORENO, Jesús, 2002. "Roma en la historia de la música occidental". En *Ideas: contemporaneidad de los mitos clásicos*, coord. Santiago López Moreda, 87-108. Madrid: Ediciones Clásicas.
- , 2009. *Versus quadratus: crónica milenaria de un verso popular*. Granada: Universidad de Granada.

- MACCULLOCH, Edgar, 1903. *Guernsey folk lore*. London: Elliot Stock.  
En línea: <http://www.archive.org/details/guernseyfolklore00maccuoft>.
- MANNU, Antonio, 2007. "Harrasehàre gavoese". *Mare Nostrum Sardegna Turismo. Rivista periodica di turismo della Sardegna* VIII, 25: 68-71. En línea: <http://www.marenostrum.it/pdf/archivio/r25da66a83.pdf>.
- MANZANO, Miguel, 1988-1991. *Cancionero Leonés*. 6 vols. León: Diputación Provincial León.
- , 2001-2007. *Cancionero Popular de Burgos*. 7 vols. Burgos: Diputación Provincial Burgos.
- , 2006. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I, Aspectos musicales*. Badajoz: CIOFF.
- , 2010. "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional". En *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Madrid: CIOFF-España, 151-185. (1ª ed. en *Revista de musicología*, Vol. 9, nº 2, 1986, pp. 357-398). En línea: [http://www.miguelmanzano.com/pdf/ESTRUCTURAS\\_ARQUETIPICAS\\_DE\\_RECITACION\\_ejemplos.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/ESTRUCTURAS_ARQUETIPICAS_DE_RECITACION_ejemplos.pdf)
- MARTÍNEZ LASECA, José María, 1985. "Que siga la danza ¡Que viva el zarrón!". *Revista de Folklore* 50: 39-43. En línea: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=438>.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1986. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, (facs. ed. 1920).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 2009. *Obras completas: Antología de los poetas líricos castellanos: VI, Parte segunda, Tratado de los romances viejos, I: cap. XXIX*. Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo. Fundación Ignacio Larramendi. En línea: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?i dUnidad=100382&idCorpus=1000&posicion=1>.
- MESLIN, Michel, 1970. *La fête des kalendes de janvier dans l'empire Roman : Étude d'un rituel de Nouvel An*. Bruxelles: Latomus.
- MESCHONNIC, H., 2012. *Langage, histoire, une même théorie*. [Lagrasse]: Verdier.

- MOURINHO, Antonio M. y J. R DOS SANTOS JUNIOR, 1980. "Coreografía Popular Trasmontana: Moncorro et Terra de Miranda". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia* 23, 4: 439-587.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991). *Métrica española*. 3 ed. Barcelona: Labor.
- PÉCHÉ, Valérie y Christophe VENDRIES, 2001. *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain : sous la République et le Haut-Empire*. Paris: Errance.
- QUIJERA PÉREZ, José Antonio, 1994. "Comentarios sobre algunas coreografías en las danzas riojanas: la venia o el brindis". *Revista de Folklore*, 158: 60-66. En línea: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1243>.
- SALINAS, Francisco de, 1983. *Siete libros sobre la música*, ed. Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto.
- SVAMPA, Nanni, 1980. *La mia morosa cara. Canti popolari milanesi e lombardi*. Milano: Mondadori.
- TSAPAKIDIS, Konstantinos, 2002. *Kollektives Gedächtnis und Widerstandskultur: Musiksoziologische Reflexionen über die altgriechische Musik*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main. En línea: [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=968627455&dok\\_var=d1&dok\\_ext=pdf&filename=968627455.pdf](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=968627455&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=968627455.pdf)
- WEST, Martin L., 1989. *Introduction to Greek Meter*. New York: Clarendon Press / Oxford University Press.
- , 1994. *Ancient Greek Music*. New York: Clarendon Press / Oxford University Press.
- ZUMTHOR, Paul, 1989. *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.
- , 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.