



## Algunos recursos didácticos del cancionero de Castilla y León

■ Carmen Estavillo Morante & Carmen Ramírez Hurtado

### Resumen

En el Cancionero de Castilla y León existe una gran cantidad de recursos utilizables en la didáctica de la música, orientada hacia los alumnos de las Facultades y Escuelas de Educación. Concretamente, puede tratarse de un estupendo instrumento para el estudio del Lenguaje Musical, en aspectos como el compás (compases simples, compuestos, de amalgama, cambios de compás, etc.), figuras rítmicas como las síncopas o los grupos de valoración especial, las notas de adorno, tonalidad, modalidad, etc. También puede ser útil en el estudio de la Formación Instrumental.

### Palabras Clave

Folklore, Castilla y León, Cancionero, Lenguaje musical.

### Abstract

In the *Collection of songs* from Castilla y León, there is a lot of resorts for Music Education, specially for students of Faculty and School of Education. Particularly, it can be a fine instrument for studying Musical Language, in field as time (Simple, composed, change of time), special rithm, syncope, triplet, grace notes, tonality, etc. It can be also useful for the study of Instrumental Formation.

### Keywords

Folklore, Castilla y León, Collection of songs, Musical language.

### Introducción

El folklore musical de cualquier parte del mundo es algo que presenta una riqueza indiscutible. No han faltado quienes han realizado intentos fructuosos de estudiar con profundidad el folklore de su tierra, y en este caso el de algunas provincias de la Comunidad de Castilla y León.

Por otro lado, pertenece también a la tradición de los grandes sistemas pedagógicos el incluir elementos del folklore como piezas integradas en el proceso educativo musical.

Aquí pretendemos iniciar un estudio -que en modo alguno pretende ser exhaustivo, porque su amplitud excede el ámbito de estas páginas- sobre cómo podrían aprovecharse algunos elementos de este folklore en orden a determinadas funciones didácticas.

Ante todo hay que delimitar algo tan amplio como el concepto de «Cancionero de Castilla y León». Podría decirse que, obviamente, lo componen todos los cancioneros de todas las provincias de esta comunidad, más las canciones que se encuentren

en otros cancioneros generales. Lógicamente, el rastreo de todo este material supone una enorme tarea, la cual hemos realizado sólo parcialmente; hemos seleccionado los cancioneros más significativos -recogidos en la bibliografía- que, eso sí, componen en su conjunto una muestra adecuada del área geográfica que nos ocupa.

Por otro lado, es evidente que, quienes han elaborado estos cancioneros, han realizado una tarea de investigación, recogiendo material, transcribiéndolo, etc. No era ésta en modo alguno nuestra labor, sino que a partir de estos resultados, seleccionamos lo que mejor servía a nuestros objetivos didácticos. También puede cuestionarse que muchas de esas canciones -puede decirse que en un gran porcentaje- no están, por así decir, «vigentes» en la actualidad; pero no por eso -máxime si han sido adecuadamente recogidas- dejan de pertenecer a la raíz cultural de un pueblo.

Las aplicaciones didácticas que hemos señalado se refieren fundamentalmente al *lenguaje musical*, y, en menor medida, a la *formación instrumental*. Sobre ellas se hacen algunas sugerencias para emplear en el aula.

En principio van dirigidas a nuestros alumnos de las Facultades y Escuelas de Educación, y al nivel que, nos parece, deben alcanzar en las materias señaladas.

## El cancionero y el Lenguaje Musical

El material existente para trabajar y ejemplificar el lenguaje musical en sus más diversos niveles es, qué duda cabe, abundantísimo. Pero el interés que puede suscitar la utilización de recursos pertenecientes a la propia raíz cultural no puede desaprovecharse; y, tenemos que decir, que, en este caso, no es menos abundante.

La mayor parte de los conceptos fundamentales del lenguaje musical pueden trabajarse con materiales extraídos del cancionero de Castilla y León; y no sólo como meras ejemplificaciones, sino como un hilo conductor que podemos utilizar prácticamente sin interrupción.

Comencemos por la cuestión del **compás**, para lo cual atenderemos a la siguiente clasificación: compases simples, compuestos, de amalgama y cambios de compás.

Los compases simples son los compases «puros», por así decir, en los que no interviene ninguna composición ni mezcla de ningún otro. Desde el punto de vista didáctico, son los mejores para la iniciación del estudio; particularmente, el compás binario de 2/4, que lo encontramos, por ejemplo, en algunos romances del *Cancionero de Palencia*, como el de «La muerta resucitada» (nº 7A)(1) que también resulta útil por su ámbito reducido, fácil para la entonación (sol3-do2). También el nº 33 del *Cancionero de Burgos* nos presenta una canción de corro, en 2/4, así como el nº 121 del *Cancionero de León*, con la tonada «Abreme la puerta cielo», de la localidad de Prioro; el *Cancionero Zamorano* en la «Coplas de Ronda» de Codesal (nº 52) y «Palmera, qué triste estás», de Sta. Marta de Tera (nº 60). (Lógicamente, recogemos aquí tan sólo algunos ejemplos significativos, ya que una enumeración más prolija se haría interminable).

También el compás ternario, que clásicamente se introduce en la secuencia didáctica después del binario, cuenta con una presencia suficiente; así, los n. 71, 72 y 73 del *Cancionero de Burgos*, que son canciones de Aranda, están en 3/4; igualmente la tonada «Virgen de Velilla», de Sta. Olaja, que aparece con el nº 62 en el *Cancionero de León* y «Te faltan los años» de Codesal -nº 55 del *Cancionero Zamorano* -; igualmente «Virgen del Villar», nº 32 del *Cancionero Musical* de Valladolid, aunque en este cancionero la mayoría de las canciones están escritas en 3/8.

El compás de 4/4, que en un principio puede parecer menos apropiado para la canción folklórica, aparece con mucha frecuencia en este mismo *Cancionero Musical* de Valladolid, y también en el de otras provincias, aunque es menos frecuente: por ejemplo en «Dime ramo verde», de Pino del Oro y «El Brincao», de Melgar de Tera, ambas del *Cancionero Zamorano*, con los números 134 y 158 respectivamente.

Los compases compuestos, cuya unidad de tiempo es una figura con puntillo, es decir, de subdivisión ternaria, deben introducirse en la secuencia didáctica una vez que ya se han asimilado convenientemente los compases simples. En el material que estamos trabajando se encuentran casos muy variados; habría que empezar,

quizá, como es clásico y, por otra parte, lógico, con aquellos que tienen como unidad de medida la corchea y dos partes, (6/8); éste lo encontramos, por ejemplo, en «Sube la niña al balcón», de Argañán -nº 41 del *Cancionero Zamorano*- o «Tu madre te llama» de Follos de Lomba, con el nº 332 del *Cancionero Leonés*. Pero es más frecuente en nuestro folklore encontrar estos compases junto con otros, de tal manera que haya un cambio de compás; de todos modos, esta cuestión la trataremos inmediatamente. No obstante, queremos hablar antes de los compases de amalgama.

Estos se deben estudiar en un estado avanzado del lenguaje musical; en el caso que nos ocupa, y según los planes de estudio de cada Facultad o Escuela, en el último año, que será 2º ó 3º. Pero son muy interesantes por la riqueza rítmica que poseen.

En primer lugar se trabajaría el 5/8, representativo de un sector del cancionero castellano-leonés; no hay que confundir este 5/8, que tiene la 1ª y 4ª parte fuertes, y las 2ª, 3ª y 5ª débiles, con el zortzico, más reposado, y con la 1ª, 2ª y 4ª parte fuertes y las 3ª y 5ª débiles. Además, éste suele llevar el puntillo en la 2ª y 4ª parte que lo hace tan característico. El 5/8 «castellano» aparece, por ejemplo, en «De majar en la era», de Ribadelago, «Canción de baleo», de Otero de Sanabria y «Las siete palabras», de Bercianos de Aliste -números 556, 593 y 975 de *Cancionero Zamorano*-.

También podemos encontrar, en el mismo cancionero, un 5/4 («La cigüeña y la culebra», nº 713) y un 7/4 («El ramo de las casadas», nº 733).

En realidad, estos compases de amalgama pueden en un cierto sentido ser entendidos como un cambio de compás regularizado. El fenómeno del cambio de compás -con o sin regularidad- está muy presente en los cancioneros que estamos trabajando. Su utilización como recurso didáctico, en un nivel avanzado, puede servir a la finalidad de conseguir un afianzamiento métrico y rítmico, una vez, claro está, que se dominan los compases por separado.

Así, por ejemplo, en una canción de cuna, de la *Colección de cantos populares burgaleses* (p. 28, antes de comenzar la numeración) tenemos un cambio, varias veces repetido, de 3/4 a 4/4 y otro, en una tonada de Sotoscueva, de 9/8 a 6/8, también con repetición (p. 41). De Belorado es la canción que cambia de 3/8 a 2/4, (nº 64), aunque en esta ocasión se trata de un único cambio, y su utilidad pedagógica en el sentido de trabajar el afianzamiento en la rítmica y métrica sea menor. Un caso paradigmático de cambio de compás es «El crimen de Valdepeñas», con 3/4, 2/4 y 6/8.

Para terminar esta cuestión del compás cabe decir que es frecuente encontrar canciones «libres» o sin compás. Su utilidad no sería en este caso la de trabajar este aspecto del lenguaje musical, pero son en cambio aprovechables para hacerlas cantar en coro y realizar ejercicios de dirección coral, que se hace imprescindible en este caso. Por citar algunos ejemplos, en el *Cancionero de Salamanca* aparecen canciones de este tipo, como «Ya sale la niña», «Los presentes de la boda» o «Las viñas ya están cabadas».

Conviene, por otro lado, estudiar algunas **combinaciones rítmicas** típicas, que se pueden también plantear pedagógicamente a través de los materiales del cancionero que estamos trabajando.

Entre otras, se pueden destacar los **grupos de valoración especial**; el grupo más frecuente es el tresillo de corcheas -tanto de corcheas como de semicorcheas-, muy abundante en los cancioneros Zamorano y Salmantino. Así, por ejemplo, en «A la riverina», de Bermillo de Sayago, aparece el característico tresillo de semicorcheas prácticamente en todos los compases. Es una canción en 3/4, muy apta para introducir dicha figuración rítmica, que también aparece en otras canciones, como la n° 57 del Cancionero de Castilla.

Otros tipos de grupos también hacen su aparición, ya para un nivel avanzado, como los cinquillos y seisillos de fusas, en el n° 9 del *Cancionero de Castilla*.

Además de los grupos de valoración especial, encontramos una fórmula rítmica muy significativa, la síncopa breve; ésta es conveniente hacerla estudiar a los alumnos con piezas en las que aparezca repetidas veces, como el n° 111 del *Cancionero Musical de Valladolid*, «Una Valencianita»; también «Que no voy sola al baile», de Codesal (n° 43 del *Cancionero Zamorano*); «Ole, ole, ole con caracoles», n° 67 del *Cancionero de Segovia*, «Si ves al molinero», del *Cancionero de Salamanca* y «Al salir de la enramada», de San Román de los Caballeros (n° 119 del *Cancionero Leonés*).

Otro aspecto del lenguaje musical que puede ser tratado en y a través del folklore son las **notas de adorno**, que aparecen con poca frecuencia en nuestras canciones. Se encuentran mordentes, desde una hasta cuatro notas, trinos y semitrinos, tanto inferiores como superiores.

Así, mordentes de una nota se encuentran, entre otros, en el *Cancionero Leonés*, en canciones como «Viva el valle de la Lacia» (n° 531); en el *Cancionero Zamorano*, mordentes de tres notas hay en «Al pipinillo» (n° 23); también en este cancionero se encuentran en abundancia mordentes de cuatro notas, que suponen un «adorno» -valga la expresión- muy característico. Así, en canciones como «La enamorada de Sta. Cruz», de Peñasendo (n° 83) o «En Misa atiende y considera», de San Justo (n° 978).

Los semitrinos -modalidad del trino-, tanto superiores como inferiores, están presentes también en estos cancioneros: «Ay Elena, Elena» de Tabugo del Monte (n° 4); «Jota múltiple», de Castorablón (n° 288), ambas del *Cancionero Leonés* o «Lucero del la mañana», de Vigo de Sanabria (n° 90 del *Cancionero Zamorano*). Trinos podemos encontrar en el n° 47 del *Cancionero Burgalés*, «Tonada de Hortigüela», entre otros lugares.

Hay otro aspecto que no se puede obviar en el estudio del lenguaje musical, sobre todo si se quiere hacer con una gradación de dificultades conveniente a la asimilación de los contenidos; nos referimos al aspecto de los **intervalos**.

Los intervalos se pueden adscribir a dos campos, diferentes pero claramente interrelacionados entre sí: la entonación vocal y la captación auditiva.

En ambos casos conviene comenzar con los intervalos conjuntos. Hay un ejemplo paradigmático a este respecto: la canción «Llora una morena», de S. Pedro de Ceque (n° 5 del *Cancionero Zamorano*). Esta canción discurre casi íntegramente por intervalos disjuntos; los únicos intervalos disjuntos que existen -uno de 5ª

justa y otro de 4ª justa- están con un silencio de corchea en medio, y esto en sólo dos ocasiones para una canción de 38 compases; por tanto, dicha canción podría utilizarse para hacer un dictado melódico, en un nivel de primer curso, pero una vez que se domine el modo menor -de la tonalidad y modalidad hablaremos más adelante-, ya que la modalidad es claramente menor, con un tercer grado alterado, lo cual la hace sumamente interesante por la presencia alternativa de segundas mayores y menores.

Hay alguna que otra pieza con características similares, aunque no soy muy abundantes; citaremos, por ejemplo la tonada «Me llamaste morenito», de Caín (n° 95 del *Cancionero Leonés*).

Otra dimensión interesante de estudiar es la cuestión del **tempo**. Si hay muchos aspectos que están confiados a la habilidad musical del recopilador del cancionero, y en los que puede haber muchas variantes, éste es claramente uno de ellos. Por eso, algunos recopiladores, como Antonio José en el *Cancionero Burgalés*, no hacen apenas mención del tempo, salvo alguna excepción -Vivo para las n° 39 y 117, *Allegro* para la n° 66 y *Lento* para la n° 128-; otros, en cambio adscriben incluso las pulsaciones para la figura que corresponda.

Desde el punto de vista de la práctica pedagógica, lo que interesa es respetar *grosso modo* el aire de las canciones, ya que no se trata de intentar hacer una reproducción al detalle, cosa que por otro lado no es posible.

Pero quizá más interesante se presenta el estudio de la **tonalidad**. La música tonal se apoya en las distintas funciones que cumplen cada uno de los grados, ya que no todos son iguales, siendo los pilares de la tonalidad los grados primero, cuarto y quinto.

En los cancioneros es ciertamente complejo el estudio de esta cuestión; en algunas canciones está bien definida, pero en otras no, debido a que no son precisamente tonales, sino modales; no hay que olvidar la antigüedad de muchas de estas canciones.

En muchas ocasiones, esta complejidad puede inducir ciertas dudas sobre la naturaleza de la canción; los equívocos tonales, o, mejor dicho, tonal-modales, son sobre todo consecuencia de la evolución que ha experimentado el fondo arcaico de la música modal, por la influencia posterior de la música tonal. Esta influencia ha dado origen a melodías que participan de ambos tipos de sistemas melódicos, aportando cada uno de ellos sus rasgos propios.

Pedagógicamente, parece oportuno comenzar a trabajar con las canciones que estén tonalmente definidas, y de ellas también podemos encontrar numerosos ejemplos en nuestro cancionero.

Así, la tonalidad es clara en canciones como «Al salir de la enramada», de Nocedo de Curmeño -n° 145 del *Cancionero Leonés*- que está en Do Mayor, o «La serena de la noche» de Camarzano de Tera, también en Do Mayor. En Sol Mayor, la canción «La serena de la noche», con el n° 786 del *Cancionero Zamorano*, y «El patio de mi casa», con el n° 107 del *Cancionero de Valladolid*, en Fa Mayor.

Los temas del n° 67 del *Cancionero de Castilla*, llamados «Los Pregones», que se cantan en Valverde del Majano el día de Jueves Santo son en cambio «puramente libres y de tonalidad indeterminada; la primera frase está en fa mayor. El primer miembro

de la segunda está en fa menor y el segundo miembro parece estar en do menor, resolviendo en el segundo grado; por ello creemos que su tonalidad es puramente indecisa» (MARAZUELA, 1982, 23). La utilidad didáctica de piezas de este tipo se centraría más bien en el análisis, haciendo que los alumnos descubran estas distintas fases tonales por las que va discurriendo la canción.

También, y quizá con más frecuencia, encontramos canciones en las que predomina una modalidad; de ellas, los ejemplos serían abundantísimos. Así, sobre el modo diatónico de MI, «La rueda de la fortuna», de Valladolid, con el nº 53 del *Cancionero de Castilla y León*. En este mismo cancionero, podemos citar «De Filandares», de Zamora, con el nº 30, sobre LA; el nº 6, sobre SOL con el título «Ronda de Quintos», de León.» Romance de la mala suegra», de Segovia -nº 41 a- está sobre RE, por citar tan sólo algunos ejemplos.

Lógicamente, las melodías modales o tonal-modales se trabajarían al menos en un segundo curso de Lenguaje Musical, cuando ya esté bastante afianzado el concepto de tonalidad, y siempre con la debida explicación sobre el modo en que podrían estar dichas melodías.

Pasamos ahora a otro aspecto en el que es interesante ejercitar a nuestros alumnos: se trata del **transporte**. Esta práctica es conveniente que la aprendan, pues no serán pocas las ocasiones en que tendrán que realizarlo en la escuelas; esto se debe a que -aunque parezca paradójico- algunas canciones que aparecen en los cancioneros escolares o infantiles no están en la tesitura adecuada para ser cantadas por los niños. Pues bien, el cancionero de Castilla y León tiene algunas piezas especialmente aptas para ejercitarse en este aspecto, pues son tonadas con un ámbito reducido pero quizá demasiado agudo; el transporte las coloca en la tesitura ideal para ser trabajadas en la escuela. Así, por ejemplo, tenemos «Firme en la Palabra» de Verdiago con el nº 545 del *Cancionero Leonés*.

## NOTAS

- 1 Los números se refieren a los cancioneros citados en la bibliografía.
- 2 Al no estar estas piezas numeradas, las citamos por la página en la que aparecen en el cancionero.

## Referencias bibliográficas

- |  |   |  |
|--|---|--|
| CARRIL RAMOS, A. (1982). <i>Canciones y Romances de Salamanca</i> . Salamanca: Librería Cervantes.   | DIAZ, J. y DIAZ VIANA, L. (1983). <i>Cancionero de Palencia</i> . Diputación Provincial de Palencia: Institución «Tello Téllez de Meneses». | MARAZUELA ALBORNOS, A. (1981). <i>Cancionero de Castilla</i> . Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid.   |
| DIAZ VIANA, L. y MANZANO ALONSO, M. (1989). <i>Cancionero popular de Castilla y León</i> . Diputación de Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. | MANZANO ALONSO, M. (1982). <i>Cancionero de Folklore Zamorano</i> . Madrid: Alpuerto.   | MARTINEZ PALACIOS, A.J. (1980). <i>Collección de cantos populares burgaleses</i> . Madrid: Unión Musical Española. |
| DIAZ, J. y otros (1981). <i>Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Cancionero musical</i> . Institución Cultural Simancas.             | MANZANO ALONSO, M. (1988). <i>Cancionero Leonés</i> . 2 vols. Diputación Provincial de León.  | TEJERO COBOS, I. (1985). <i>Cancionero popular de Segovia</i> . Segovia: Cultura Popular Castellana.               |

Queda claro, como hemos señalado al principio, que este material lo proponemos para trabajar en nuestras Facultades y Escuelas Universitarias de Educación con los futuros maestros. No obstante, hay por supuesto canciones que serían directamente aplicables en Primaria; muchas de ellas se encuentran en el *Cancionero Musical de Valladolid*, en el que Joaquín Díaz establece un apartado para temas «Infantiles». Dichas canciones, por lo seguro de la tonalidad, la métrica, interválica, etc. son en su mayoría aptas para este trabajo.

Finalmente, y aunque habría materia para un capítulo aparte, no queremos dejar de mencionar la utilidad que el *Cancionero de Castilla y León* presenta cara a la **Formación Instrumental**. Indudablemente, gran parte de las canciones recogidas son susceptibles de ser instrumentadas; pero muchas de ellas ya han sido recogidas con su instrumentación propia en los cancioneros, además de que en ellos aparecen piezas netamente instrumentales. Especialmente adecuado al respecto es el *Cancionero Burgalés*, en el que aparecen interesantes combinaciones rítmicas de pandero y pandereta (p.29)(2); también bailes marcados por el pandero en los que sólo alguna vez interviene la voz (pp. 30-31); piezas para gaita -que al no ser propiamente un instrumento escolar podría ser interpretado por la flauta, dado el ámbito que tienen- (p.33), etc. Igualmente serían muy aprovechables las «Jotas de Ronda» del *Cancionero de Castilla* (números 6,7 y 8), que vienen con un acompañamiento de guitarra.

Hemos señalado simplemente unos trazos, abierto posibilidades en un campo que puede estar mucho más aprovechado para la didáctica de la música, que es el cancionero de esta tierra; nuestra propia experiencia y la de muchos otros así lo avalan. Esperamos que, de esta manera, el tesoro que dicho cancionero supone sea algo vivo en nuestras Escuelas y Facultades, para que luego lo sea en la Educación Primaria.

**Dirección de las autoras:** \_\_\_\_\_

**CARMEN ESTAVILLO MORANTE**

Universidad de Valladolid  
Facultad de Educación  
C/ Hernández Pacheco, s/n  
47014- Valladolid

**CARMEN RAMÍREZ HURTADO**

Universidad de Valladolid  
Facultad de Educación  
C/ Hernández Pacheco, 1  
47014- Valladolid

**REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA**

ESTAVILLO MORANTE, Carmen & RAMÍREZ HURTADO, Carmen (1997). Algunos recursos didácticos del cancionero de Castilla y León. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 1(0). [Disponible en <http://www.uva.es/aufop/publica/actas/viii/edmuspla.htm>].