



Universidad de Sevilla

Departamento de Historia del Arte

Programa de Doctorado:

Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana

EL CANCIONERO POPULAR DE JAÉN

DE LOLA TORRES.

ESTUDIO MUSICOLÓGICO

VOLUMEN I

Autor:

María Isabel Galey Manjón

Tesis Doctoral dirigida por:

Dra. María Isabel Osuna Lucena

2010-2011

*A mis padres, Juan y Rosa,
sobra decir por qué*

AGRADECIMIENTOS

El inicio de este proyecto se remonta al año 2004. Durante ese curso realicé una primera aproximación al folclore de la provincia de Jaén, en concreto un estudio etnomusicológico sobre el <<fandango robao>> de La Iruela, un pequeño pueblo de la Sierra de Cazorla. Fue una experiencia tan especial que cambió mi rumbo dentro de la Musicología. Desde entonces la Música de Tradición Oral ha monopolizado la mayor parte de mi tiempo, algo de lo que no me arrepiento en absoluto, a la vista de todos los beneficios que me ha aportado hasta el momento. De entre ellos destacaría un mayor conocimiento de Jaén y su provincia, de las motivaciones y el sentir de su gente y, por supuesto, de una música que hasta entonces era prácticamente desconocida para mí, si exceptuamos los someros recuerdos de las canciones de mi infancia en Jaén.

Y por eso he de dar las gracias a mis padres, Juan y Rosa, que me inculcaron desde muy pequeña el amor a la tierra donde nací y crecí, despertando simultáneamente la curiosidad, así como el respeto por lo foráneo. También les agradezco la formación educativa que, durante años, me han proporcionado con tanto esfuerzo. Sin su sacrificio y cariño no habría podido llegar hasta aquí ni ser quien soy.

Nunca podré agradecer lo suficiente el apoyo que me han dado en todo momento mis tres hermanos, Rosa, Asun y Juan, dispuestos a dejar sus obligaciones a un lado para ayudarme. Incluso llegaron a formar parte, junto a Manuel Lorente y Paco Castillo, del equipo para el trabajo de campo realizado en La Iruela. ¡Gracias por vuestros sabios consejos y críticas! Del mismo modo, agradezco a mi primo José Juan, por asesorarme en los aspectos informáticos y por realizar el diseño gráfico de esta Tesis.

Deseo dedicar unas líneas muy especiales a Israel, quien, además de ofrecerme su amor cada día, fue el que me impulsó a continuar el Doctorado. Le doy las gracias por ser mi ejemplo en este duro camino, por transmitirme su inquietud por la investigación y, sobre todo, por animarme sin reservas hasta el último día.

En el ámbito académico mis agradecimientos iniciales son para D. Benito Mahedero Ruiz, Catedrático de Estética, Jefe del Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla y, por encima de todo, mi «faro» durante la carrera. Él fue el primero en respaldarme cuando decidí llevar a cabo un estudio completo del *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres. Así mismo, es absolutamente necesario que recuerde la valiosa ayuda ofrecida por el Dr. Herminio González Barrionuevo, docente en el mismo Conservatorio y gran investigador, quien consiguió, entre otras cosas, que comprendiera el complicado mundo de los modos musicales. Agradezo también la inestimable orientación que tantos profesores me han proporcionado a lo largo de los años. Ellos supieron transmitirme el amor al conocimiento y la satisfacción que supone el trabajo bien hecho.

Y, cómo no, mi total agradecimiento a la Dra. María Isabel Osuna Lucena, directora de esta Tesis Doctoral con la que culmino mi trayectoria académica. Sus consejos y su total dedicación, casi maternal diría yo, la han hecho posible. Gracias por confiar en mí desde el principio, antes incluso de que hiciera los Cursos de Doctorado, y por haber sido mi fiel guía y compañera en este «viaje», que iniciamos al convertirte en mi tutora para el Trabajo de Investigación.

Por último, desearía dar las gracias a todos los que, de forma directa o indirecta, han contribuido en la gestación de mi Tesis. Y doy mi más sincero agradecimiento, por mantener vivo nuestro folclore musical, a los habitantes de esta maravillosa provincia, Jaén, que sigue impresionándome cada día por su magnífica riqueza patrimonial.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN	11
I. OBJETIVOS	12
II. METODOLOGÍA	14
III. EL <i>CANCIONERO POPULAR DE JAÉN</i> Y SU AUTORA	16
CAPÍTULO PRIMERO: CONTEXTO GEOGRÁFICO	19
I. SITUACIÓN GEOGRÁFICA DE LA PROVINCIA DE JAÉN	19
II. COMARCAS Y MUNICIPIOS	22
A) COMARCAS	22
B) MUNICIPIOS	32
III. CLIMA Y NATURALEZA	35
IV. POBLACIÓN	38
V. ECONOMÍA	39
VI. GEOGRAFÍA EN EL <i>CANCIONERO POPULAR DE JAÉN</i> . ESTUDIO ESTADÍSTICO	41
CAPÍTULO SEGUNDO: GÉNEROS	46
I. CANCIONES INFANTILES	47
II. JUEGOS INFANTILES	50
III. CANCIONES VARIADAS	52
IV. CANCIONES HUMORÍSTICAS	53

V. CANCIONES DE LAS FAENAS DEL CAMPO	53
VI. MELENCHONES	55
VII. ROMANCES	59
VIII. CANCIONES RELIGIOSAS	61
A) SEMANA SANTA	61
B) ROSARIO DE LA AURORA	62
C) CANTO DE ÁNIMAS	63
D) VARIAS	63
E) VILLANCICOS	64
IX. COPLAS DE NOCHEBUENA O <<AGUILANDOS>>	65
X. CANCIONES DE BAILE	66
A) LA <<JOTILLA>> EN ANDALUCÍA	67
B) LOS <<MAYOS>> DE NAVAS DE SAN JUAN	68
C) LA <<CARRASQUILLA>>	69
D) EL <<PISA UVAS>>	70
E) EL FANDANGO (TAMBIÉN LLAMADO <<EL SUELTO>>)	71
F) LA MALAGUEÑA DE LA PUERTA DE SEGURA	72
G) EL FANDANGO DE LA SIERRA DE CAZORLA. EL <<FANDANGO ROBAO>> DE LA IRUELA	73

CAPÍTULO TERCERO: LENGUA Y ANÁLISIS MÉTRICO 77

I. RASGOS FUNDAMENTALES DEL ANDALUZ	77
A) RASGOS FONÉTICO – FONOLÓGICOS	79
B) RASGOS MORFOSINTÁCTICOS	82
C) RASGOS LÉXICO – SEMÁNTICOS	83
II. RASGOS FUNDAMENTALES DEL HABLA DE JAÉN	83
A) RASGOS FONÉTICO – FONOLÓGICOS	84
B) RASGOS MORFOSINTÁCTICOS	88

C) RASGOS LÉXICO – SEMÁNTICOS	89
III. FORMAS ESTRÓFICAS MÁS DESTACADAS EN LA LÍRICA POPULAR ANDALUZA	91
IV. ANÁLISIS MÉTRICO DEL <i>CANCIONERO POPULAR DE JAÉN. PRINCIPALES ESTROFAS</i>	95
A) CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS MÉTRICO	95
B) PRINCIPALES FORMAS ESTRÓFICAS	98

CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS FORMAL 102

I. ESTUDIO	102
A) CANCIÓN ESTRÓFICA	102
B) CANCIÓN ESTRÓFICA VARIADA	104
C) CANCIÓN CON ESTRIBILLO	105
D) ESTRUCTURA EN UN SOLO PERÍODO	106
E) ESTRUCTURA EN VARIOS PERÍODOS	106
II. TABLA. ANÁLISIS FORMAL	112

CAPÍTULO QUINTO: ANÁLISIS MÉTRICO Y RÍTMICO 139

I. ESTUDIO	139
A) COMPÁS	142
B) COMIENZO	145
C) ISORRITMIA / HETERORRITMIA	146
D) ISOMETRÍA / HETEROMETRÍA	147
II. TABLAS	150

CAPÍTULO SEXTO: ANÁLISIS MELÓDICO 181

I. ESTUDIO	181
------------------	-----

A) ÍNCIPIT MELÓDICO	184
B) CADENCIA FINAL	186
C) ESTILO	189
D) ÁMBITO	191
E) SISTEMA: TONALIDAD / MODALIDAD	193
II. TABLAS	208
CONCLUSIONES GENERALES	239
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	247
ANEXOS	257
APARATO CRÍTICO	258
ÍNDICE TOPONÍMICO	285
MAPAS	299

VOLUMEN II - CD

CANCIONES

- I. **CANCIONES INFANTILES:** Canciones 1 – 28.
- II. **JUEGOS INFANTILES:** Canciones 29 – 59.
- III. **CANCIONES VARIADAS:** Canciones 60 – 141.
- IV. **CANCIONES HUMORÍSTICAS:** Canciones 142 – 151.
- V. **CANCIONES DE LAS FAENAS DEL CAMPO:**
Canciones 152 – 157.
- VI. **MELENCHONES:** Canciones 158 – 216.

VII. ROMANCES: Canciones 217 – 253.

VIII. CANCIONES RELIGIOSAS: Canciones 254 – 327.

A) SEMANA SANTA: Canciones 254 – 259.

B) ROSARIO DE LA AURORA: Canciones 260 – 267.

C) CANTO DE ÁNIMAS: Canciones 268 – 272.

D) VARIAS: Canciones 273 – 281.

E) VILLANCICOS: Canciones 282 – 327.

IX. COPLAS DE NOCHEBUENA O <<AGUILANDOS>>:

Canciones 328 – 346.

X. CANCIONES DE BAILE: Canciones 347 – 363.

VOLUMEN III - CD

ANÁLISIS MÉTRICO

FICHAS DE ANÁLISIS

INTRODUCCIÓN

El desarrollo espectacular que ha vivido la Música de Tradición Oral desde los años 50, especialmente debido a las investigaciones realizadas en EE.UU., no deja de ser parte de un complejo proceso cuyo inicio se puede establecer, a grandes rasgos, en la Europa del siglo XIX. En este momento surge un creciente interés por los estudios relacionados con el hombre, como individuo y colectivo, naciendo disciplinas como la Musicología, Etnología, Sociología y Antropología de la Música. Esta última constituiría el punto de partida para los estudios etnomusicológicos realizados por la Escuela Norteamericana¹.

Paralelamente a las investigaciones teóricas, se empieza a observar un cierto interés de algunos compositores nacionalistas por incluir melodías populares en sus obras, de manera literal en el siglo XIX y, posteriormente, con una mayor libertad, con el único fin de evocar la atmósfera de la música popular.

De esta evolución también fue partícipe España, país que cuenta con una importante cantidad de música de tradición oral, tanto por el número como por la diversidad de géneros y estilos. No es extraño, pues, que hayamos fijado nuestra atención en este destacado repertorio musical y que, además, por nuestra condición de jaenenses, nos hayamos dirigido al repertorio de música popular de Jaén como material base tanto para el Trabajo de Investigación como para la Tesis Doctoral.

Si nuestro Trabajo de Investigación, titulado “La Canción de Baile en el *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres”, estudiaba exclusivamente dos géneros de dicho *Cancionero*, con la Tesis Doctoral hemos realizado un análisis musicológico completo de la obra².

¹ Quizás no es el momento de entrar en el terreno terminológico, pero conviene recordar que otros estudiosos prefieren llamar a la Música de Tradición Oral «Folklore musical» o «Etnomusicología».

² Los géneros analizados en el Trabajo de Investigación fueron los Melenchones y las Canciones de Baile, secciones VI y X, respectivamente, del *Cancionero Popular de Jaén* de Dolores de Torres.

La elección de esta fuente no es casual, ya que se trata de la única obra sistemática de recopilación de canciones populares tradicionales, adscritas a una amplia gama de géneros, que se haya publicado hasta la fecha no sólo en la provincia de Jaén, sino en toda Andalucía. De ahí que el valor del *Cancionero Popular de Jaén* sea indudable. Así mismo, debemos reivindicar la figura de su autora, Dolores de Torres, pionera en la difusión de la música de tradición oral de la provincia de Jaén.

I. OBJETIVOS

El presente estudio, como ya hemos apuntado, se centra en la revisión y análisis de una sola fuente: el *Cancionero Popular de Jaén* de Dolores de Torres. El material restante, empleado para la realización de este trabajo de investigación musicológica, se incluye en la Bibliografía consultada que aparece al final del mismo.

Históricamente la Música de Tradición Oral ha sufrido una acusada carencia de este tipo de trabajos musicológicos, si bien es cierto que en la actualidad se está generalizando el interés por el análisis directo de las fuentes, alejándose de esta manera de la Historiografía impuesta desde el siglo XIX. Aun así, dicha tipología de estudios sigue siendo una de las más olvidadas en la Música de Tradición Oral en España, a pesar de la riqueza y la variedad del material existente ya mencionadas; de hecho, la mayoría de los Cancioneros recogidos por toda la geografía española carece de un análisis musicológico, e incluso de aparato crítico.

Por otra parte, los trabajos de investigación cuyo tema supuesto es la Música de Tradición Oral, están orientados desde un punto de vista antropológico, y obvian aspectos analíticos musicales tan importantes como el sistema musical empleado en los cantos o la estructura formal que siguen los mismos. Citando textualmente al destacado investigador Emilio Rey:

El análisis sistemático de los hechos musicales se hace más necesario que nunca para equilibrar la perspectiva exclusivamente antropológica y sociológica de quienes se acercan a los mismos con desinformación en materia musical³.

³ Emilio Rey García, *Los libros de Música Tradicional en España*. Madrid: A.E.D.O.M. (Asociación Española de Documentación Musical), 2001, p. 26.

Otro grave problema del que se hace eco Emilio Rey es que los mismos musicólogos se están alejando cada vez más de la metodología analítica, por lo que sus trabajos se ciñen únicamente a aspectos teóricos:

En la musicología en general abundan cada vez más los refractarios a la partitura y al análisis técnico de la música. A cambio, justifican sus carencias con retóricos y pomposos lenguajes. Aparentan erudición sin límites con deslumbrantes discursos y supuestos métodos científicos que no suelen aplicar a la música como creación artística, sino a los entornos ideológicos, culturales, sociales y psicológicos⁴.

Todo esto nos ha impulsado a intentar subrayar con este proyecto una línea de investigación musical analítica, que culmine con la revalorización de la Música de Tradición Oral en Andalucía y, por extensión, en nuestro país, convencidos de que sólo conociendo profundamente el folklore musical español podremos llegar a comprender mejor nuestras propias raíces.

Aparte de realizar un análisis completo, tanto musical como literario de cada una de las canciones, pretendemos actualizar el *Cancionero Popular de Jaén*, ofreciendo al lector una transcripción musical informática purificada de los numerosos errores y erratas que posee la actual, tanto en el texto como en la música, y reflejándolos mediante aparato crítico.

También nos centraremos en el estudio de los géneros principales de la canción tradicional en la provincia de Jaén, y la distribución de las canciones dentro del mapa de la provincia, determinando con ello hasta qué punto el *Cancionero* de Dolores de Torres puede considerarse representativo de la música popular de toda la provincia de Jaén.

Otro objetivo será descubrir los motivos que impulsaron a la autora a realizar un trabajo de campo más exhaustivo en unas zonas que en otras. No podía faltar en un estudio de Música de Tradición Oral un acercamiento de carácter etnológico, que nos permita conocer algunas de las costumbres de las gentes que entonan estas piezas, y que nos ayude a entender por qué, cuándo y cómo las interpretan⁵.

⁴ (*ibidem*: p. 30).

⁵ Los aspectos antropológicos y culturales se estudian en el capítulo segundo de este Volumen I.

Finalmente, y como confirmación de la necesidad que nos impulsó a realizar esta Tesis Doctoral, nos hemos apoyado en los acuerdos alcanzados en la Convención de la U.N.E.S.C.O. para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, celebrada en París el 17 de Octubre de 2003. En ella, el Patrimonio Inmaterial, dentro del cual se incluye la Música Popular de Tradición Oral, quedó sujeto a un orden normativo con rango de Tratado Internacional, y se recalcó la obligación de preservarlo como crisol de la diversidad cultural y como elemento inherente al género humano y preciso para garantizar el desarrollo sostenible.

II. METODOLOGÍA

La confección de este estudio ha experimentado diversas fases en su evolución. En primer lugar abordamos la transcripción informática y la elaboración del Aparato crítico, imperando en todo momento aquellos criterios que respetaban la obra de Lola Torres en la medida de lo posible. Sólo se han corregido aquellos errores que pudieran impedir al lector un acercamiento fiel a las canciones, aunque en algunas ocasiones estimamos necesario proponer una solución diferente de la que la autora planteó⁶.

Seguidamente iniciamos el Análisis métrico de los textos de las canciones que, al igual que la transcripción, ha sido incluido en otro volumen⁷. A continuación nos centramos en el estudio analítico de la parte musical, que constituye el pilar fundamental de la Tesis Doctoral, y que se subdivide en diversos parámetros, haciendo uso de varias Tablas de exposición del material analizado⁸. Como orientación para las mismas seguimos el modelo de ficha de análisis propuesto por Josep Crivillé i Bargalló en su “Ensayo de análisis y clasificación de la música tradicional española”, si bien ha sido preciso variar algunos puntos y eliminar otros, por no adaptarse completamente a los objetivos de nuestro estudio⁹. La ficha de análisis definitiva recoge los siguientes elementos:

⁶ Las correcciones propuestas, tanto textuales como musicales, se especifican en el Aparato crítico.

⁷ El Volumen II recoge la transcripción informática de las piezas del *Cancionero Popular de Jaén*. El Análisis métrico y las Fichas de Análisis de las trescientas sesenta y tres canciones conforman el Volumen III en su totalidad.

⁸ Estos parámetros son tres: Forma, Métrica y Ritmo, y Melodía.

⁹ Crivillé (*cf.* Subirats Bayego, 1990: p. 27).

1. FUENTE

- 1.1. Procedencia archivística. Recolector. Transcriptor. Informante
- 1.2. Comunidad autónoma. Provincia. Comarca. Ciudad y/o pueblo

2. ESTRUCTURA MUSICAL

- 2.1. Íncipit melódico – rítmico
- 2.2. Organización melódica y ámbito: tono / modo, armadura, etc.
- 2.3. Particularidades melódicas: intervalos usados, cadencia final, estilo, etc.
- 2.4. Métrica: isorritmia / heterorritmia, isometría / heterometría
- 2.5. Compás
- 2.6. Particularidades de tipo rítmico: comienzo, fórmulas rítmicas destacadas
- 2.7. Forma
- 2.8. Tempo

3. ESTRUCTURA LITERARIA

- 3.1. Íncipit literario
- 3.2. Tema
- 3.3. Idioma
- 3.4. Estructura de la estrofa literaria

4. GÉNERO Y FUNCIONALIDAD

- 4.1. Género
- 4.2. Ciclo
- 4.3. Funcionalidad

5. OBSERVACIONES

Si bien en las tablas de exposición no se reflejan todos los parámetros de este modelo de ficha analítica por ser excesivamente exhaustivo, sí lo hemos aplicado a cada canción por separado en el Volumen III de la obra. Además, las conclusiones que se derivan del análisis de cada parámetro musical han sido sometidas a un minucioso estudio estadístico, que se completa con gráficas elaboradas especialmente para nuestra investigación.

Por último, partiendo de este material, hemos dividido la Tesis en seis capítulos, cerrándola con unas Conclusiones generales que resumen las ideas fundamentales de la reflexión etnomusicológica, y con unos Anexos en los que se adjunta tanto el Aparato crítico como el Índice toponímico, citados anteriormente, a los que se suman dos mapas provinciales. En resumen, nuestra Tesis Doctoral se estructura en tres volúmenes:

- a) **Volumen I:** Estudio Musicológico.
- b) **Volumen II (CD):** Transcripción de las canciones (en formato PDF).
- c) **Volumen III (CD):** Análisis métrico y musical (en formato PDF)¹⁰.

III. EL *CANCIONERO POPULAR DE JAÉN* Y SU AUTORA

El *Cancionero Popular de Jaén*, sobre el que se basa este estudio, fue publicado como obra póstuma por el Instituto de Estudios Giennenses y el Patronato José María Quadrado del C.S.I.C. (Jaén, 1972). Su autora, María de los Dolores de Torres y Rodríguez de Gálvez, obtuvo con dicha obra, por unanimidad, el premio convocado por la Sección Cuarta del Instituto de Estudios Giennenses en 1955.

Este *Cancionero* contiene trescientas sesenta y tres canciones, pertenecientes a diversos géneros que son comunes en la provincia de Jaén, aunque existen también algunas que se entonan en otros puntos de España. Sin duda, esta obra resulta de notable interés, como punto de partida, para cualquier estudio etnomusicológico que se realice en Jaén, por su contenido y por tratarse de la primera recopilación de estas características efectuada no sólo en la provincia, sino en toda Andalucía.

Debemos destacar que el *Cancionero*, publicado en notación manuscrita, aunque muy clara, no contiene análisis ni estudio alguno complementario, y posee gran cantidad de errores ortográficos, de paginación y de erratas en la parte musical. Por ello, es absolutamente necesario que se realice una revisión y actualización del mismo, siendo éste uno de los objetivos abordados en el presente trabajo, como ya señalamos.

¹⁰ El CD que recoge los Vol. II y III se halla en el reverso de la tapa delantera del Vol. I, el único impreso. Tomamos esa decisión buscando en todo momento la comodidad del lector, que así puede visualizar tres documentos al mismo tiempo (la canción, su análisis métrico y su ficha de análisis). Además, esta postura constituye una defensa de las nuevas tecnologías como instrumento para la investigación en el s. XXI.

Para finalizar esta introducción, consideramos conveniente conocer los principales aspectos biográficos de la autora del *Cancionero Popular de Jaén*, que consagró toda su vida a la música y fue en su tiempo, sin duda alguna, uno de los pilares de la música en la ciudad de Jaén.

María de los Dolores de Torres y Rodríguez de Gálvez, conocida familiarmente como Lola Torres, nació en Jaén el 18 de abril de 1901. Hija de don Serafín de Torres Hoyos y de doña Carmen Rodríguez de Gálvez y de Bonilla, pertenecía a una distinguida familia de la ciudad¹¹. Era sobrina de don Lorenzo Rodríguez de Gálvez y Bonilla, marqués de Mondéjar, uno de los títulos nobiliarios más reconocidos de la época. También era sobrina de don Ramón Rodríguez de Gálvez, sacerdote, abogado, profesor en la Universidad de Granada, escritor, director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la capital giennense y Deán de la Catedral de Jaén¹².

Ya en su infancia manifestó grandes facultades musicales, especialmente para el piano, instrumento que tocaba desde los seis años de edad. Comenzó sus estudios de música en el colegio de las Carmelitas. Uno de sus primeros maestros fue Joaquín Reyes, entonador de la Catedral y organista de la Santa Capilla de San Andrés, quien le enseñó a tocar varios instrumentos, entre los que destacan la mandolina, la guitarra, el laúd y la bandurria. Con el tiempo esta experiencia le sería de utilidad para formar una rondalla de alumnos del Instituto.

Estudió piano con Antonio Piedra, profesor de la Escuela de Magisterio y virtuoso violinista que se había formado en Londres y Madrid, y con Elena Guerrero. Completó sus estudios musicales con las clases de armonía que recibió del Maestro Emilio Cebrián, director de la Banda Municipal de Música de Jaén. Finalizó la carrera de piano en 1941, año en el que obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera, concedido por el Conservatorio de Música de Córdoba¹³.

¹¹ Rafael Ortega y Sagrista: Prólogo a María de los Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez, *Cancionero Popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses. Patronato José M^a Quadrado del C.S.I.C., 1972, pp. X – XII.

¹² Manuel López Pérez, “Retratos desvaídos. Lola Torres”, *Senda de los Huertos*, nº 55 – 56 (Jaén: Asociación de Amigos de San Antón, 1999), pp. 123 – 138.

¹³ Manuel Morales Cuesta, “Dejaron huella Lola Torres”, *Senda de los Huertos*, nº 38 (Jaén: Asociación Amigos de San Antón, 1995), pp. 91 – 93.

Tras esto fue enviada por la Sección Femenina a Barcelona, donde siguió unos cursillos de <<instructora de música>>¹⁴. También realizó otro cursillo para la enseñanza de música en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

Inició su carrera docente como profesora de <<cantos y bailes regionales>> en la Escuela Hogar de la Sección Femenina de Jaén. El Ayuntamiento la nombró profesora de la Escuela Municipal de Canto, creada para dar una formación musical sólida al alumnado de las escuelas públicas de la ciudad. Poco después fue docente en los Institutos de Enseñanza Media masculino (<<Virgen del Carmen>>) y femenino (<<Santa Catalina de Alejandría>>). Cuando se creó el Conservatorio de Música de Jaén fue designada profesora de cuarto y quinto año de piano. Entonces fundó el coro polifónico <<Santa Cecilia>>, formado por alumnos de varios centros docentes, y con el que obtuvo numerosos premios.

Dedicó también sus esfuerzos y su entusiasmo a investigar todo lo relacionado con el folklore musical de Jaén. Durante muchos años fue recopilando los textos y la música de las canciones populares de la provincia de Jaén. Fue así como escribió el *Cancionero Popular de Jaén*, obra en la que recoge, sin ninguna pretensión de análisis científico, Canciones de Cuna, Infantiles, de Trabajo, Humorísticas, Religiosas, de Baile, Melenchones, Romances, etc. Su labor como folklorista la convirtió en la primera y única persona interesada hasta el momento en la recopilación y difusión de la música popular de tradición oral de la provincia de Jaén. Falleció en Jaén el 31 de mayo de 1968 a los sesenta y siete años.

Lola Torres da nombre a la Asociación Provincial de Coros y Danzas, creada en 1943, y que se dedica en el presente a la tarea de investigación y recopilación del folklore local, acotado al campo de las canciones y danzas bailables de la provincia de Jaén, y a la edición de discos, así como a su interpretación en festivales, certámenes, ferias, exposiciones, fiestas locales y demás espectáculos.

¹⁴ VV.AA., *Mil Canciones Españolas*. 2 vol. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Almena, 1966. Recomendamos esta obra por constituir un buen resumen de la labor de folklorización y de recopilación de música popular de tradición oral que realizó la Sección Femenina. Aunque resulta pobre en cuanto a rigor documental, sin embargo cumplió a la perfección el papel divulgador y pedagógico para el que fue concebida.

CAPÍTULO PRIMERO

CONTEXTO GEOGRÁFICO

Este primer capítulo, de carácter introductorio, pretende servir de marco al estudio analítico del *Cancionero Popular de Jaén*. La orografía del terreno, el clima o el nivel de desarrollo económico son algunos de los factores que determinan el folklore musical de una región. Por ello, resulta incuestionable la necesidad de conocer a fondo estos aspectos.

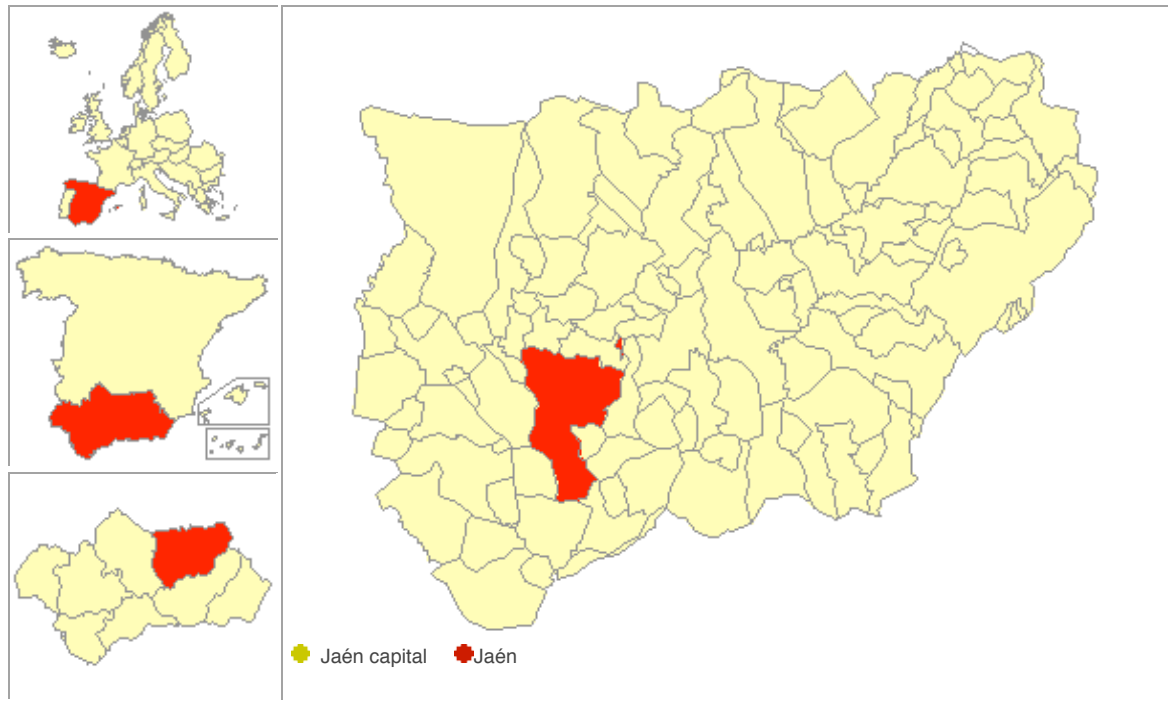
I. SITUACIÓN GEOGRÁFICA DE LA PROVINCIA DE JAÉN

La provincia de Jaén, con 13.496,09 Km² (2009, I.N.E.), se extiende por la zona nororiental de la Comunidad Autónoma de Andalucía¹. Se encuentra ubicada en el alto Guadalquivir, entre Sierra Morena y las Cordilleras Béticas. Limita al Norte con Ciudad Real, al Oeste con Córdoba, al Sur con Granada y al Este con Albacete y Granada.

Emplazada al Sur de la Meseta castellana, está accidentada al Norte por la parte oriental de Sierra Morena, como ya hemos apuntado, en la que se encuentra el paso de Despeñaperros, al Este por las Sierras de Cazorla, Quesada, Segura y del Pozo, y al Sur por las de Jabalcuz y Mágina.

El centro está constituido por una extensa llanura, atravesada de Este a Oeste por el río Guadalquivir, que nace en la Cañada de las Fuentes, en el término municipal de Quesada. Este gran río recibe por la derecha al Guadalimar y por la izquierda al Guadiana Menor, Guadalbullón y Jandulilla. Su depresión comienza en nuestra provincia, otorgándole una estructura especial.

¹<http://www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t43/a011/a1998/densidad/a2009/10/&file=t10031.px&type=pcaxis&L=0>, 01/12/2010, 12:06. Todas las cifras relativas a superficie, economía y población proceden de la base de datos del I.N.E. (Instituto Nacional de Estadística). Por lo tanto, la actualización de las mismas es la que proporciona esta institución oficial.



<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadistica/sima/htm/sm23050.htm>

A uno y otro lado del triángulo inicial del valle del Guadalquivir se encuentran:

- Sierra Morena: al Norte (frontera natural entre Andalucía y Castilla La Mancha).
- Extremo Nororiental de la Depresión Bética: en el centro.
- Cordillera Subbética: al Sur.

Estas tres grandes unidades morfoestructurales en conjunto forman el Espacio Soporte de la provincia de Jaén²:

En primer lugar encontramos la zona oriental de Sierra Morena, que se extiende desde Marmolejo hasta Chiclana de Segura. En ella predominan los materiales rocosos antiguos, concretamente del paleozoico. Presenta una estructura fallada que, de Sur a Norte, origina los escalones de Linares (600 m), Santa Elena (800 m) y el de la Meseta (900 m). También encontramos una zona de depresiones, como las de Bailén y La Carolina, o las hoyas de Arquillos y Camporredondo.

² Cfr. VV.AA., *Jaén: Pueblos y Ciudades*. Jaén: Diario Jaén, 1997.

En segundo lugar se halla el extremo nororiental de la Depresión Bética, entre Marmolejo y Alcaudete (al Oeste) y Puente Génave (al Noroeste), donde dominan las margas y los yesos. Dentro de esta región central podemos diferenciar tres zonas: las Vegas del Guadalquivir, las Campiñas de la margen izquierda del río, que se extienden sobre unos 1.000 Km² (al pie de las Béticas y entre los ríos Guadalbullón y Salado) y la Loma de Úbeda (700 m), delimitada por los ríos Guadalquivir (al Sur) y Guadalbullón (al Norte).

Por último, debemos mencionar el Sur, extensa y compleja formación montañosa perteneciente al Sistema Subbético, que consta de tres unidades geográficamente independientes: la Serranía de Jaén (la Pandera y Jabalcuz) y Sierra Mágina, la Depresión del Guadiana Menor y las Sierras de Cazorla, Segura y Las Villas.

A partir del río Guadalquivir se configura toda la red fluvial de la provincia; su inicial dirección Norte – Sur se cambia por la de Este – Oeste durante casi todo su recorrido. Otro destacado río que nace en la provincia es el Segura; aunque su origen está en la sierra del mismo nombre, desemboca finalmente en Murcia.

En cuanto a las comunicaciones, el principal acceso a la provincia por carretera es la N – IV (A – 4 o Autovía de Andalucía). Otras vías destacadas son:

- La N – 322 (futura A – 32): Bailén – Requena (Valencia).
- La A – 306: El Carpio (Córdoba) – Torredonjimeno (enlace con la A – 44).
- La N – 323 (A – 44): Bailén – Jaén – Granada – Motril.
- La A – 316: Úbeda – Alcaudete (enlace con la N – 432).
- La N – 432: Granada – Badajoz.

Gracias a estas autovías y carreteras se ha mejorado notablemente la posición de la provincia de Jaén en el sistema nacional e internacional de territorios. Como consecuencia directa destaca el incremento de la calidad de las relaciones con los grandes centros de demanda y servicios regionales y nacionales, especialmente con Madrid, Córdoba, Sevilla y Granada, ciudades con las que la provincia giennense mantiene obligadas relaciones administrativas.

La razón de que los principales accesos a la provincia de Jaén sean por carretera reside en la alarmante deficiencia de las comunicaciones férreas, sobre todo después del desplazamiento de servicios hacia el N.A.F.A. (Nuevo Acceso Ferroviario de Andalucía) a través de Córdoba por la vía del A.V.E.. A pesar de que el ferrocarril tuvo una gran importancia histórica en Jaén, las únicas líneas que actualmente cruzan la provincia son las de Madrid – (Cádiz – Huelva) y Madrid – (Granada – Almería). Linares – Baeza, Espeluy y Jaén capital constituyen los principales nudos de enlace, por orden de importancia. Otras estaciones destacadas serían las de Andújar, Vilches y Jódar – Úbeda, aunque la reducción de servicios hace que su futuro sea incierto.

Llama poderosamente la atención el hecho de que desde la capital sólo partan dos líneas: Jaén – Cádiz y Jaén – Madrid. La primera de ellas conecta con la alta velocidad andaluza por Córdoba (trayecto Córdoba – Sevilla). En cuanto a la segunda, está previsto que se convierta en una línea de alta velocidad (A.V.E.).

Hemos reservado como último tipo de comunicación la aérea por su asombrosa singularidad. En el territorio provincial no existe aeropuerto propio. No obstante, se designó simbólicamente al Aeropuerto de Granada como “Aeropuerto Internacional Federico García Lorca de Granada y Jaén”³. La lejanía con respecto a los principales municipios de la provincia hace que los ginnenses prefieran desplazarse a aeropuertos relativamente cercanos como los de Córdoba, Albacete o Ciudad Real, o bien a otros de mayor importancia como los de Sevilla, Málaga o Madrid.

II. COMARCAS Y MUNICIPIOS

A) COMARCAS

La provincia de Jaén es un espacio artificialmente delimitado, por decisión política, en 1833, cuando se decidió fragmentar el territorio peninsular español en cuarenta y siete provincias, cada una con una ciudad capital. Esta división administrativa, creada por Javier de Burgos, sustituyó a la antigua en reinos.

³ El “Aeropuerto Internacional Federico García Lorca de Granada y Jaén” dista 106 km de Jaén, 152 km de Baeza y más de 200 km de Cazorla.

La nueva <<provincia de Jaén>> se vio beneficiada, ya que extendió su influencia por el Norte, el Este y el Sur. Los límites geográficos tomados fueron Sierra Morena (por el Norte), Sierra de Segura (por el Este) y los Montes granadinos (por el Sur).

Las comarcas tradicionales de la provincia giennense son nueve⁴:

COMARCAS	CABECERAS
Alto Guadalquivir	Cazorla
La Campiña	Andújar
El Condado	Navas de San Juan
Jaén	Jaén
La Loma y Las Villas	Úbeda
Norte	Linares
Sierra Mágina	Jódar
Sierra de Segura	Beas de Segura
Sierra Sur	Martos



<http://perso.wanadoo.es/provinciadejaen/COMARCAS.htm>

Aunque el Estatuto de Autonomía para Andalucía reconoce en su Artículo 97 la posibilidad de establecer comarcas, ésta sigue siendo aún una tarea pendiente. La Consejería de Turismo y Deporte publicó el 27 de marzo de 2003 un catálogo en el que se definía una posible división comarcal de la Comunidad Autónoma (B.O.J.A. nº 59).

⁴ Esta división en nueve comarcas será la que empleemos en nuestra investigación por ajustarse más a las delimitaciones que había en la época en la que el *Cancionero Popular de Jaén* fue recopilado.

De acuerdo con este catálogo, que se aprobó “a efectos de la planificación de la oferta turística y deportiva”, citando textualmente el párrafo inicial de la Orden, los municipios de la provincia de Jaén se repartirían en diez comarcas:



<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Comarcasjaén.png>

- **Sierra Sur:** Alcalá la Real, Alcaudete, Castillo de Locubín, Frailes y Valdepeñas de Jaén.
- **Comarca Metropolitana de Jaén:** Fuensanta de Martos, Fuerte del Rey, Higuera de Calatrava, Jaén, Jamilena, La Guardia de Jaén, Los Villares, Mancha Real, Martos, Mengíbar, Porcuna, Santiago de Calatrava, Torredelcampo, Torredonjimeno, Villardompardo y Villatorres.
- **Campiña de Jaén:** Andújar, Arjona, Arjonilla, Cazalilla, Escañuela, Espeluy, Lahiguera, Lopera, Marmolejo y Villanueva de la Reina.
- **El Condado:** Arquillos, Castellar, Chiclana de Segura, Montizón, Navas de San Juan, Santisteban del Puerto y Vilches.
- **Las Villas:** Iznatoraf, Sorihuela del Guadalimar, Villacarrillo y Villanueva del Arzobispo.

- **La Loma:** Baeza, Begíjar, Canena, Ibros, Lupión, Rus, Sabiote, Torreblascopedro, Torreperogil y Úbeda.
- **Sierra de Cazorla:** Cazorla, Chilluévar, Hinojares, Huesa, La Iruela, Peal de Becerro, Pozo Alcón, Quesada y Santo Tomé.
- **Sierra de Segura:** Arroyo del Ojanco, Beas de Segura, Benatae, Génave, Hornos, La Puerta de Segura, Orcera, Puente de Génave, Santiago – Pontones, Segura de la Sierra, Siles, Torres de Albanchez y Villarrodrigo.
- **Sierra Mágina:** Albanchez de Mágina, Bedmar – Garcíez, Bélmez de la Moraleda, Cabra de Santo Cristo, Cambil, Campillo de Arenas, Cárcheles, Huelma, Jimena, Jódar, Larva, Noalejo, Pegalajar y Torres.
- **Sierra Morena:** Aldeaquemada, Bailén, Baños de la Encina, Carboneros, Guarromán, Jabalquinto, La Carolina, Linares y Santa Elena.

Las diferencias con respecto a la división en comarcas tradicional son evidentes. En primer lugar, la comarca de La Loma y Las Villas se escinde en dos (La Loma / Las Villas). En segundo, hay algunas comarcas que cambian de nombre: Alto Guadalquivir se convierte en Sierra de Cazorla, Norte en Sierra Morena, La Campiña en Campiña de Jaén y Jaén en Comarca Metropolitana de Jaén. Sin embargo, la novedad más significativa es la relevancia que adquiere la Comarca Metropolitana de Jaén en detrimento de las de Campiña de Jaén, Sierra Sur y Sierra Mágina⁵.

Si bien la nueva división comarcal propuesta por la Consejería de Turismo y Deporte está teniendo una buena aceptación, debemos recalcar que no es la única: existen otras, como la del Ministerio de Agricultura o la de la Consejería de Salud⁶. En este sentido, la Junta de Andalucía da libertad a cada Consejería para que realice una comarcalización según sus propias necesidades⁷.

⁵ Según esta nueva comarcalización algunos municipios de estas tres comarcas pasan a formar parte de la Comarca Metropolitana de Jaén.

⁶ En la división de la Consejería de Salud los centros esenciales son los hospitales.

⁷ También ha habido intentos no gubernamentales como el de Cano et al. en la *Eciclopedia de Andalucía*.

Tras esta digresión acerca de la variedad de divisiones comarcales pasemos a conocer brevemente los aspectos esenciales de cada comarca. Una vez más recordamos que la comarcalización empleada en nuestro estudio geográfico ha sido la tradicional, que comprende nueve comarcas:

1. Alto Guadalquivir

En el extremo Sureste de la provincia, en torno al río Guadalquivir, se sitúa la comarca del Alto Guadalquivir, que limita al Norte con La Loma y Las Villas, al Oeste con Sierra Mágina, y tanto al Sur como al Este con la provincia de Granada. Una parte significativa de su territorio pertenece al Parque Natural de la Sierra de Cazorla, Segura y Las Villas. Cazorla es la cabecera de la comarca, así como el núcleo urbano más vasto de la misma.

Los municipios que conforman la comarca son: Cazorla, Chilluévar, Hinojares, Huesa, La Iruela, Peal de Becerro, Pozo Alcón, Quesada y Santo Tomé.

Las comunicaciones entre ellos no son demasiado buenas debido a la orografía del terreno, principalmente, aunque han manifestado una considerable mejoría en los últimos años. Aun así, algunos núcleos de la zona sudeste, como Pozo Alcón o Hinojares, quedan en una situación menos accesible que el resto.

La economía de esta zona se basa principalmente en dos pilares. El primero lo constituyen la agricultura, derivada del cultivo del olivar, la ganadería y los trabajos forestales, siendo éstas las principales fuentes de riqueza. El otro pilar sería el turismo rural, en especial en Cazorla y en las cercanías e interior del Parque Natural de Cazorla, Segura y Las Villas.

2. La Campiña

Se encuentra al Noroeste de la provincia y en pleno valle del Guadalquivir. Su límite septentrional, que coincide con el Parque Natural de la Sierra de Andújar, es la provincia de Ciudad Real. Al Sur limita con la comarca de Sierra Sur, al Oeste con Córdoba y al Este con la comarca Norte y la de Jaén.

La comarca se divide en dos áreas: la zona de montaña, situada al norte del río y que coincide con el Parque Natural de la Sierra de Andújar (Sierra Morena), y el Valle del Guadalquivir, donde destaca su franja más meridional, por ubicarse en ella la mayoría de municipios que componen la comarca.

Está formada por los siguientes municipios: Andújar, Arjona, Arjonilla, Cazalilla, Escañuela, Espeluy, Higuera de Calatrava, Lahiguera, Lopera, Marmolejo, Mengíbar, Porcuna, Santiago de Calatrava, Torredonjimeno, Villardompardo y Villanueva de la Reina.

Esta comarca depende principalmente de la agricultura, ligada al cultivo del olivar y a cultivos industriales (algodón, maíz y alfalfa), de la ganadería y de la caza, aunque localmente actividades como la industria maderera, la artesanía o la construcción, e incluso la fabricación de aperos agrícolas o la industria textil y de la confección, alcanzan cierta relevancia.

3. El Condado

Emplazada al norte de la provincia, su límite septentrional es Ciudad Real y el meridional la comarca de La Loma y Las Villas, de la cual la separa el río Guadalimar. Por el Este, limita con el Parque Natural de Cazorla, Segura y Las Villas, y por el Oeste con la comarca Norte.

Se compone de ocho municipios: Arquillos, Castellar, Chiclana de Segura, Montizón, Navas de San Juan, Santisteban del Puerto, Sorihuela del Guadalimar y Vilches.

Las actividades económicas principales de esta comarca septentrional son la agricultura, en especial del cultivo del olivar, y la ganadería, en la que sobresale la de toros de lidia. Merece la pena resaltar la proliferación de granjas dedicadas a la cría de perdiz, conejo de campo, codorniz, avestruz, etc. También debemos mencionar el aprovechamiento de pastos y monte, mediante la caza y la recolección de setas. La actividad industrial es prácticamente inexistente; sólo tienen cierta entidad la industria extractiva del aceite de oliva y la de empaquetado de ladrillos y tejas en Vilches.

4. Jaén

Esta comarca se localiza al Suroeste de la provincia, ocupando la campiña sur del río Guadalquivir. Limita al Sur con el macizo subbético de la comarca de Sierra Sur, al Este con el Parque Natural de Sierra Mágina y al Norte con las comarcas de La Campiña y de La Loma y Las Villas.

Está constituida por los municipios de Fuerte del Rey, Jaén, Jamilena, Mancha Real, Torredelcampo y Villatorres.

La actividad económica predominante es la agraria, derivada especialmente por la presencia del monocultivo olivarero en toda la comarca, aunque éste se alterna con áreas dedicadas a cultivos de secano y de regadío (vegas de los ríos Guadalquivir y Guadalbullón). Dentro del sector secundario destacan las industrias de transformación de productos agrarios (aceite, productos cárnicos, harinas y derivados), junto con la industria maderera, y la auxiliar de la construcción, de maquinaria agrícola, textil, etc. Si consideráramos Mancha Real como el municipio industrial de la comarca, Jaén capital sería el primer centro administrativo, asistencial y comercial.

5. La Loma y Las Villas

La comarca de La Loma y Las Villas se encuentra en el centro geográfico de la provincia de Jaén. Al Sur, limita con la comarca de Sierra Mágina, al Este con el Alto Guadalquivir, al Norte con El Condado y al Oeste con las comarcas Norte y Jaén. Úbeda es el centro económico, administrativo, asistencial y comercial de la comarca, aunque también Villacarrillo actúa como cabecera en la zona de Las Villas.

Éstos son los municipios que la conforman: Baeza, Begíjar, Canena, Ibros, Iznatoraf, Lupión, Rus, Sabiote, Torreblascopedro, Torreperogil, Úbeda, Villacarrillo y Villanueva del Arzobispo.

Como en el resto de la provincia, la actividad económica principal de esta comarca es el cultivo de olivar. Relacionada con este sector encontramos la industria extractora del aceite de oliva y la de maquinaria agrícola.

Aunque la industria textil (Rus, Canena, Ibros) y la artesanía (Úbeda, Baeza) tienen una importancia local, el turismo se está convirtiendo en una actividad en auge, sobre todo en la Sierra de Las Villas y en las ciudades de Úbeda y Baeza, ambas catalogadas como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

6. Norte

Se localiza al Noroeste de la provincia, limitando al Norte con la provincia de Ciudad Real, al Este con la comarca de El Condado, al sur con las comarcas de La Loma y Las Villas y de La Campiña, y al Oeste con esta última. El Parque Natural de Despeñaperros, situado al Norte de esta comarca, constituye el paso natural entre Andalucía y Castilla la Mancha.

La comarca Norte consta de los siguientes municipios: Aldeaquemada, Bailén, Baños de la Encina, Carboneros, Guarromán, Jabalquinto, La Carolina, Linares y Santa Elena.

Esta zona fue testigo de una importante actividad minera relacionada con la extracción de plomo, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX, de la que han quedado numerosas huellas como ferrocarriles de transporte, chimeneas de ventilación, lavaderos de mineral, galerías, pozos, etc. Pero hoy en día la minería no deja de ser un recurso económico residual, pues sólo da empleo a unas pocas familias que se encargan de su gestión.

Aunque el sector primario es el predominante en toda la comarca, la orografía nos permite distinguir dos tipologías de aprovechamiento del paisaje. Por una parte, en el Sur nos encontramos con un área de campiña, dominada por grandes extensiones de olivar y, en menor medida, por cultivos de tipo industrial. Por otra, el Norte y Noreste se corresponden con Sierra Morena, por lo que predominan los aprovechamientos forestal, cinegético y ganadero.

En los municipios vertebrados por la N – IV, especialmente en Bailén, Linares y La Carolina, existe una relativa importancia del sector industrial, del que destacan la cerámica industrial y artesanal en Bailén y la industria de la automoción linarense.

7. Sierra Mágina

Emplazada al Sur de la provincia de Jaén, limita al Norte con La Loma y Las Villas, al Este con el Alto Guadalquivir, al Oeste con Jaén y Sierra Sur y al Sur con la provincia de Granada. Una buena parte del territorio de esta comarca se enmarca dentro del Parque Natural de Sierra Mágina.

Está formada por los siguientes municipios: Albánchez de Mágina, Bedmar – Garcíez, Bélmez de la Moraleda, Cabra de Santo Cristo, Cambil, Campillo de Arenas, Cárcheles, Huelma, Jimena, Jódar, La Guardia de Jaén, Larva, Noalejo, Pegalajar y Torres.

La agricultura dependiente del olivo domina la actividad económica de Sierra Mágina, excepto en las vegas de los ríos, en las que existen cultivos industriales de regadío y pequeños huertos.

Localmente, algunas actividades alcanzan importancia relevante como es el caso de la confección textil (en la mayoría de los municipios), de la industria maderera en Huelma, de conservas vegetales en Bedmar – Garcíez o de embutidos en Noalejo, Cárcheles y Campillo de Arenas.

8. Sierra de Segura

Se encuentra ubicada en el extremo Nororiental de la provincia, limitando al Norte con Ciudad Real, al Este con Albacete, al Sur con el Alto Guadalquivir y al Oeste con El Condado y La Loma y Las Villas. Gran parte de su territorio forma parte del Parque Natural de Cazorla, Segura y Las Villas, ocupando la mitad Norte del mismo. La cabecera de esta comarca es Beas de Segura, por su mayor población y volumen económico.

Éstos son los municipios que conforman la comarca de Sierra de Segura: Arroyo del Ojanco, Beas de Segura, Benatae, Génave, Hornos, La Puerta de Segura, Orcera, Puente de Génave, Santiago – Pontones, Segura de la Sierra, Siles, Torres de Albánchez y Villarrodrigo.

La actividad económica principal es la agrícola ligada al cultivo del olivar, situada sobre todo en la dirección Norte y Oeste. También está muy arraigada la ganadería ovina en régimen extensivo, especialmente en Santiago – Pontones, donde destaca la cría de la oveja <<segureña>>.

La actividad forestal complementa las rentas del sector agrícola. Por otra parte, el turismo rural y verde juega un importante papel en los alrededores del embalse de El Tranco, extendiéndose cada vez más por resto de la comarca.

9. Sierra Sur

Situada en el extremo Suroccidental de la provincia, limita al Oeste con la provincia de Córdoba, al Norte con La Campiña y Jaén, al Este con Sierra Mágina y al Sureste con la provincia de Granada. Dispuesta a modo de barrera natural de la depresión del Guadalquivir, la Sierra Sur forma parte de la franja central de la cordillera Subbética, alcanzando su mayor altura en la Sierra de La Pandera (1870 m). Su cabecera y, por lo tanto, centro administrativo es el municipio de Martos.

La morfología de la Sierra Sur está marcada por campiña y serranía. En las zonas llanas y en las lomas suaves, el protagonista es el olivar. En las zonas de montaña y en los valles más escondidos, se conserva aún un bosque mediterráneo autóctono, casi intacto. En esta zona existen dos Reservas Naturales, la Laguna Honda y la Laguna del Chinche, ambas en el término municipal de Alcaudete, y el paraje de Pitillos, declarado Monumento Natural, en Valdepeñas de Jaén.

La comarca está compuesta por ocho municipios: Alcalá la Real, Alcaudete, Castillo de Locubín, Frailes, Fuensanta de Martos, Los Villares, Martos y Valdepeñas de Jaén.

La economía depende principalmente de la agricultura y, en concreto, del cultivo del olivar, aunque el cerezo y la ganadería caprina también tienen importancia. Localmente, se han desarrollado importantes industrias como la de derivados del plástico y faros en Martos, la de films y fibras plásticas en Alcalá la Real o la de productos alimentarios (repostería y conservas) y del mueble en Alcaudete.

B) MUNICIPIOS

En total, la provincia jiennense consta de noventa y siete municipios, entre los cuales destacan, junto con Jaén capital: Linares, Úbeda, Baeza, Andújar, Martos, Cazorla, La Carolina y Alcalá la Real.

Algunos de estos municipios han sufrido modificaciones a lo largo de los años, bien en cuanto al nombre o bien en cuanto a su distribución. Éstos son los cambios más destacados:

- Además de Albánchez de Mágina, este municipio ha recibido el nombre de Albánchez de Úbeda.
- No existía el municipio de Arroyo del Ojanco hasta que en 2001 se segregó de Beas de Segura.
- En 1975 las poblaciones de Bedmar y Garcéz se unificaron en el municipio de Bedmar – Garcéz.
- En 1975 las poblaciones de Cárcchel y Carchelejo se unificaron en el municipio de Cárcheles.
- No existía el municipio de Chilluévar hasta que en 1926 se segregó de La Iruela.
- En 1975 la población de Solera de Guadalimar fue asimilada por Huelma.
- Además de Lahiguera, este municipio ha recibido los nombres de Higuera de Andújar e Higuera de Arjona.
- No existía el municipio de Larva hasta que en 1924 se segregó de Quesada.
- No existía el municipio de Montizón hasta que en 1906 se segregó de Castellar de Santisteban.

- No existía el municipio de Puente de Génave hasta que en 1933 se segregó de La Puerta de Segura.
- En 1975 las poblaciones de Santiago de la Espada y Pontones se unificaron en el municipio de Santiago – Pontones.
- En 1975 las poblaciones de Torrequebradilla y Villargordo se unificaron en el municipio de Villatorres.

A continuación adjuntamos una relación de los noventa y siete municipios de la provincia de Jaén (por orden alfabético):

Albanchez de Mágina	Carboneros	Iznatoraf
Alcalá la Real	Cárcheles	Jabalquinto
Alcaudete	Castellar	Jaén
Aldeaquemada	Castillo de Locubín	Jamilena
Andújar	Cazalilla	Jimena
Arjona	Cazorla	Jódar
Arjonilla	Chiclana de Segura	La Carolina
Arquillos	Chilluévar	La Guardia de Jaén
Arroyo del Ojanco	Escañuela	Lahiguera
Baeza	Espeluy	La Iruela
Bailén	Frailes	Larva
Baños de la Encina	Fuensanta de Martos	Linares
Beas de Segura	Fuerte del Rey	Lopera
Bedmar – Garcéz	Génave	Los Villares
Bejijar	Guarromán	Lupión
Bélmez de la Moraleda	Higuera de Calatrava	Mancha Real
Benatae	Hinojares	Marmolejo
Cabra de Santo Cristo	Hornos	Martos
Cambil	Huelma	Mengíbar
Campillo de Arenas	Huesa	Montizón
Canena	Ibros	Navas de San Juan

Noalejo	Santiago de Calatrava	Torres de Albánchez
Orcera	Santiago – Pontones	Úbeda
Peal de Becerro	Santisteban del Puerto	Valdepeñas de Jaén
Pegalajar	Santo Tomé	Vilches
Porcuna	Segura de la Sierra	Villacarrillo
Pozo Alcón	Siles	Villanueva de la Reina
Puente de Génave	Sorihuela del Guadalimar	Villanueva del Arzobispo
Puerta de Segura	Torreblascopedro	Villardompardo
Quesada	Torredelcampo	Villarrodigo
Rus	Torredonjimeno	Villatorres
Sabiote	Torreperogil	
Santa Elena	Torres	



<http://www.laguidejaen.com/azul/mapa.htm>

III. CLIMA Y NATURALEZA

El clima en la provincia de Jaén es <<mediterráneo de interior>> o <<continental>>, propio de la Meseta Sur. Este tipo de clima se caracteriza los aspectos que señalamos a continuación:

- Extremada escasez de lluvia en los meses de verano (principalmente en julio y agosto), lo que, sumado a las altas temperaturas, produce un período de sequía estival.
- Precipitaciones concentradas en los meses invernales.
- Estaciones desiguales en cuanto a duración: invierno largo y frío, primavera y otoño cortos o nulos y verano caluroso.

Aunque en general este territorio se enmarcaría dentro del llamado <<clima de tipo mediterráneo>>, como hemos apuntado anteriormente, sin embargo, su abrupta orografía le confiere cierta diversidad climática, por lo que hallaremos algunos subtipos (subtropical, templado y continental). Esta diversidad se debe principalmente a diferencias locales en la duración del período de sequía estival, en la intensidad de precipitaciones anuales, en la tipología de éstas (lluvia o nieve), en el régimen anual de temperaturas y en la variación diaria de las mismas⁸.

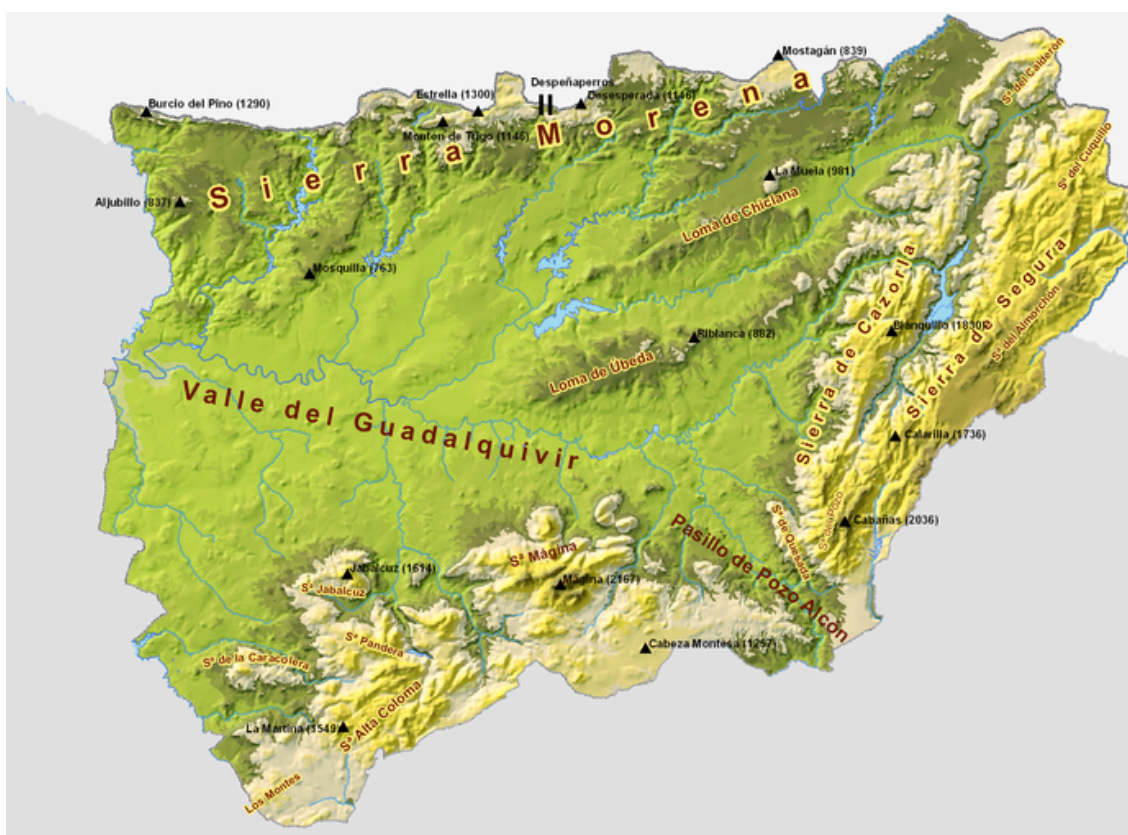
La climatología de la provincia de Jaén se ve influenciada del todo por el Valle del Guadalquivir que, abierto al océano Atlántico, condiciona la circulación atmosférica de la provincia. Por esta razón, los vientos húmedos oceánicos circulan por el valle en primavera y otoño, produciendo abundantes lluvias, sobre todo en la vertiente Oeste de las Sierras Béticas. De hecho, la gran pluviosidad de la Sierra de Cazorla genera que de ella nazcan dos de los ríos más importantes de España: el Guadalquivir hacia el Oeste y el Segura hacia el Este⁹.

⁸ Las temperaturas medias anuales son menos variables que las precipitaciones, ya que en gran medida dependen de la altitud (a mayor altitud, temperaturas más bajas).

⁹ [http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_\(España\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_(España)), 26/11/2010, 13:24.

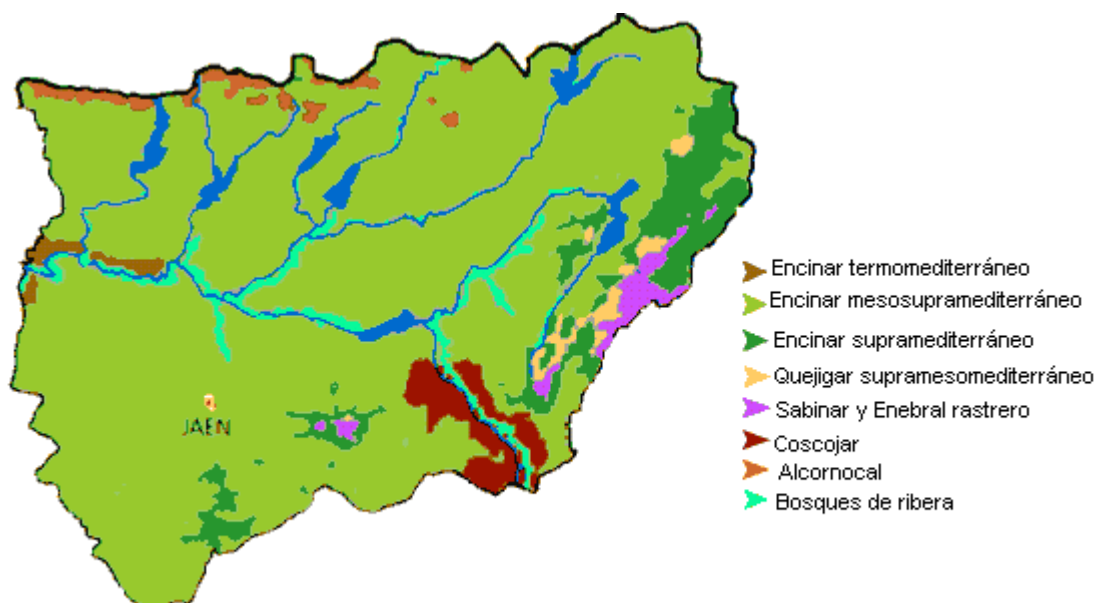
El hecho de que algunos factores climáticos sean fluctuantes provoca que en el desarrollo del ciclo vital de plantas y animales existan también variaciones. Ejemplos de esto lo constituyen la floración del olivo, que depende directamente de las temperaturas, o el retraso del crecimiento de algunas plantas en muchos lugares de alta montaña durante el invierno (a causa del frío). En otros lugares de menor altitud ocurre lo contrario, pues es el calor el que provoca una parada en el crecimiento de las plantas.

En cuanto a la flora de la provincia jiennense podemos decir que es muy rica y variada. Acoge más de dos mil especies de plantas con flores, de las cuales más de ciento treinta son autóctonas. Destacan por su importancia en cuanto a la flora endémica, el macizo compuesto por las Sierras de Cazorla, Segura y Las Villas y el macizo de Mágina, siendo la segunda región peninsular con mayor número de flores autóctonas, después de Sierra Nevada, y una de las más importantes de Europa. Esta rica flora se distribuye en la provincia dependiendo de factores de clima, orografía y suelo.



[http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_\(España\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_(España))

La vegetación de la provincia de Jaén, que iguala en riqueza a la flora, es típicamente mediterránea, con un predominio absoluto de encinas, quejigos y alcornoques. Existe también gran variedad de arbustos como el lentisco, la sabina, el tojo, el madroño, el chaparro, etc.



http://www.acazorla.com/ilustra/mapas/vegetacion_potencial.gif

La provincia de Jaén tiene cuatro Parques Naturales:

- Parque Natural de la Sierra de Andújar: 60.800 Ha.
- Parque Natural de Sierra Mágina.: 19.900 Ha.
- Parque Natural de Despeñaperros: 6.000 Ha.
- Parque Natural de la Sierra de Cazorla, Segura y Las Villas: 214.336 Ha.

Además, también posee tres Parajes Naturales (Alto Guadalquivir – 663 Ha., Cascada de la Cimbarra – 534 Ha. y Laguna Grande – 206 Ha.), dos Reservas Naturales (Laguna Honda – 65 Ha. y Laguna del Chinche – 6 Ha.) y un Parque Periurbano (Sierra de Jaén – 2.720 Ha.).

IV. POBLACIÓN

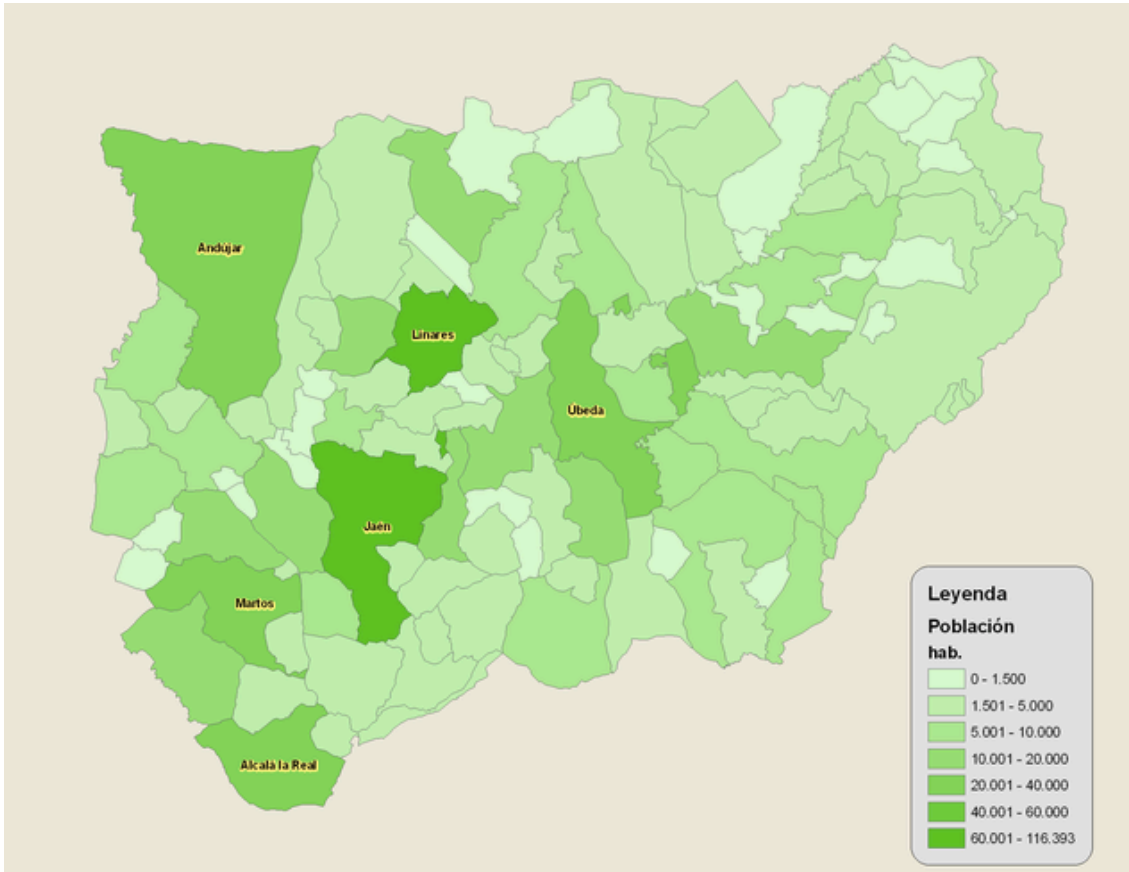
La población total de la provincia de Jaén es de 654.054 habitantes (1 de octubre de 2010, I.N.E.), de los cuales algo más de una sexta parte viven en la capital. Ha sufrido un fuerte descenso con respecto a las cifras de 2009 (669.782 hab. y una densidad de población de 49,63 hab. / Km²).

Una característica de la población es su hábitat concentrado: son numerosos los municipios de 10.000 a 20.000 habitantes, alejados unos de otros. Dos tercios de la población jaenera se concentra en las áreas urbanas de Jaén, Linares, Úbeda y Andújar, mientras que el resto se distribuye en los núcleos urbanos de la Sierra Sur (Alcalá la Real y Alcaudete), Sierra Mágina (Huelma y Jódar) y las Sierras de Cazorla, Segura y Las Villas (Cazorla, Beas de Segura, Villacarrillo y Villanueva del Arzobispo), donde predomina el aislamiento por el diseño de la red de comunicaciones.

La provincia aumentó su población hasta 1950, debido al crecimiento vegetativo y a la inmigración. Posteriormente la emigración desde sectores agrícolas produjo el fenómeno inverso: en 1960 Jaén tenía 736.391 habitantes. En las dos décadas siguientes la población continuó disminuyendo: 661.146 hab. en 1970 y 627.598 en 1980. Luego se inició una leve recuperación: 635.000 hab. en 1990. Jaén capital pasó de 26.434 hab. en 1900 a 64.917 hab. en 1960 y a 105.000 hab. en 1990.

Ciudades como Jaén, Úbeda y Baeza, que tuvieron una importancia significativa en la antigüedad, ocupando un lugar entre las ciudades más grandes de España durante los siglos XVI y XVIII, sufrieron una imparable decadencia y retroceso desde el siglo XVII. En cambio, las áreas urbanas de Andújar y Linares empezaron a destacar a partir del siglo XIX, por su carácter industrial y minero. En la actualidad, los núcleos más importantes de población de la provincia de Jaén son los siguientes (2009, I.N.E.):

- Jaén: 116.557 hab.
- Linares: 61.338 hab.
- Andújar: 39.111 hab.
- Úbeda: 35.649 hab.
- Martos: 24.655 hab.
- Alcalá la Real: 22.783 hab.
- Baeza: 16.253 hab.
- La Carolina: 15.880 hab.



[http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_\(España\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_(España))

V. ECONOMÍA

El espacio productivo jiennense es esencialmente agrícola, pues a esta actividad económica se dedica más del 20 % de los trabajadores de la provincia, mientras que la media española sólo es el 9 %. De esta forma se convierte en el pilar sobre el que se sustenta la economía de este territorio. El sector primario supone el 17,6 % del Valor Añadido Bruto, cuando en el conjunto de España representa tan sólo el 4,6 %.

La agricultura predominó hasta los años 70 por la falta de industria y servicios, lo que motivó el bajo nivel de vida de la provincia. Destaca la gran desproporción entre las explotaciones familiares y los latifundios, de cultivo extensivo y faltos de inversiones en la mecanización y mejora de la producción en general. En 1960 había 1.292 grandes propietarios y sólo 22.118 pequeños propietarios, proporción que en líneas generales se ha mantenido hasta la actualidad.

Durante los últimos veinte años el número de empleados en el campo se ha reducido a la mitad, lo que indica que la mecanización ha supuesto una pérdida de puestos de trabajo, mientras que el sector servicios se ha visto beneficiado con un crecimiento importante, en gran medida debido al aumento de las prestaciones de las Administraciones Públicas. En cambio, el sector secundario se mantiene en cifras similares, en torno al 25 %¹⁰.

El suelo no urbanizado se divide principalmente en superficie boscosa (arbolado forestal, matorrales y pastizales) y superficie cultivada. De entre los cultivos destacan los de cereales, vides, legumbres, hortalizas, frutas y, sobre todo, olivos. Es la mayor zona olivarera de España, y por tanto, el primer productor nacional de aceite de oliva, ocupando 349.000 Ha. en secano y 25.000 en regadío. Si consideramos las características de suelo y clima, el barbecho ocupa un área excesivamente extensa (115.000 Ha.); en cambio, no son suficientes las zonas de regadío dedicadas a los frutales y a las plantas forrajeras, cuyos productos se prestan a la industrialización¹¹.

En cuanto a la ganadería, predomina la ovina, porcina, vacuna y de toros de lidia. Sin embargo, dentro del sector primario giennense la ganadería cada vez tiene menor influencia; esto se puede ratificar observando la disminución del área de pastos en favor de la repoblación forestal y del sistema de explotación extensiva, común a toda España.

La industria iguala a la agricultura en el valor de su producción (25,5 % del total provincial) y emplea al 16,2 % de la población activa. El espacio industrial está dedicado a la transformación de productos alimenticios, construcción, transformación de maderas y fabricación de ladrillos. También sobresale la provincia en cuanto a la industria aceitera (primera del país), metalúrgica y mecánica de fabricación de automóviles (y sus accesorios) y de fabricación agrícola¹².

¹⁰ http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadistica/bd/sima_web, 01/12/2010, 13:35. Todas estas cifras proceden de la base de datos S.I.M.A. (Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía).

¹¹ Para ampliar los datos relativos a la economía de la provincia de Jaén recomendamos el estudio exhaustivo del Instituto de Estadística de Andalucía titulado *Jaén. Datos Básicos 2010*. Jaén: Consejería de Economía y Hacienda, Delegación Provincial de Jaén, 2010, pp. 27 – 31, 37 – 43.

¹² En el segundo apartado de este primer capítulo, dedicado al estudio de las distintas comarcas de la provincia de Jaén, se especificaba las principales actividades económicas de cada una de ellas.

Dentro del Sector Servicios, en crecimiento por subdesarrollo del industrial, destacan las Administraciones Públicas, puesto que un número significativo de empleos de este sector pertenece a funcionarios y contratados por dichas administraciones, sobre todo en los servicios de sanidad y enseñanza. También tienen cabida el comercio y una incipiente industria hostelera que busca un lugar en el mundo del turismo de interior.

VI. GEOGRAFÍA EN EL *CANCIONERO POPULAR DE JAÉN*. ESTUDIO ESTADÍSTICO

Para comprobar la validez del *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres como instrumento a través del cual podamos conocer la música de tradición oral en la provincia de Jaén, tenemos que asegurarnos de que recoge canciones de todas las comarcas. También es importante constatar el número concreto de canciones y el porcentaje que corresponde a cada población. Y, como último paso, preguntarnos cuál es la razón de que haya más canciones de unos lugares que de otros.

Como complemento a este breve estudio geográfico incluimos en los Anexos finales dos mapas que serán de utilidad para situarnos en la provincia de Jaén:

- Mapa provincial de Jaén, publicado por la Diputación Provincial. Por ser un ejemplar muy claro, lo hemos escogido para indicar las poblaciones de las que se obtuvo un mayor número de canciones.
- Mapa provincial de Jaén del Instituto Geográfico Nacional. Es el más completo de los publicados sobre la provincia, pues en él aparecen todos los datos topográficos. En este mapa se reflejan todas las poblaciones de las que Lola Torres recogió su material folklórico, mostrando así mismo el número exacto de canciones que proceden de cada lugar¹³.

¹³ En el mapa no viene reflejado Villar Bajo, una pedanía de Martos; no obstante, hemos creído necesario añadirlo a dicho mapa, ya que cinco canciones proceden de ese lugar. Hay otra excepción: lo que Dolores de Torres denomina “Pueblos de Sierra Morena” no se corresponde con una sola población, sino con varias. Al no poder determinar el lugar exacto, no aparece en el mapa. Suponemos que se trata de poblaciones pertenecientes a la comarca de La Campiña, pero no nos aventuramos a decir exactamente cuáles son.

En primer lugar mostraremos una tabla con las poblaciones organizadas por orden alfabético, el número de canciones recogidas en cada población y el porcentaje con respecto al número total del *Cancionero Popular de Jaén* (trescientas sesenta y tres canciones).

Población¹⁴	Nº de canciones	%
ALCALÁ LA REAL	2	0,55
ANDÚJAR	5	1,38
ARJONA	8,5 ¹⁵	2,34
ARJONILLA	8	2,20
BAEZA	1,5	0,41
BAILÉN	1	0,28
BEAS DE SEGURA	7	1,93
BEDMAR	4,5	1,24
CABRA DE SANTO CRISTO	11	3,03
CAMBIL	14,5	3,99
CAMPILLO DE ARENAS	2	0,55
CÁRCHEL	2	0,55
CÁRDENAS (Venta de Cárdenas, Ciudad Real)	1	0,28
CAZORLA	11	3,03
FUENSANTA DE MARTOS	1	0,28
FUERTE DEL REY	3	0,83
GARCÍEZ	1,5	0,41
HIGUERA DE ARJONA	1	0,28
HUELMA	7,5	2,07
IZNATORAF	2	0,55
JAÉN	197	54,27
JAMILENA	1	0,28
JIMENA	2	0,55
JÓDAR	2	0,55
LA IRUELA	2	0,55
LA PUERTA DE SEGURA	1	0,28

¹⁴ Para comprobar la procedencia de cada canción remitimos al Índice Toponímico que se halla en los Anexos finales de este Volumen I, al igual que los mapas.

¹⁵ En algunas cifras hay decimales porque ciertas canciones fueron recogidas en dos lugares diferentes; por esta razón ha sido preciso dividir las en dos mitades (0,5 para cada población).

LOS VILLARES	14	3,86
MARMOLEJO	3,5	0,96
MONTIZÓN	1	0,28
NAVAS DE SAN JUAN	1	0,28
PEGALAJAR	2	0,55
PORCUNA	1	0,28
PUEBLOS DE SIERRA MORENA	1	0,28
PUERTO ALTO (JAÉN)	3	0,83
RUS	2	0,55
SANTIAGO DE CALATRAVA	1	0,28
TORREDELCAMPO	3	0,83
TORREDONJIMENO	1	0,28
TORRES	7,5	2,07
ÚBEDA	9	2,48
VALDEPEÑAS DE JAÉN	2	0,55
VILCHES	1	0,28
VILLANUEVA DEL ARZOBISPO	1	0,28
VILLANUEVA DE LA REINA	1	0,28
VILLARGORDO	2	0,55
VILLAR BAJO (MARTOS)	5	1,38
VIÑAS DE ANDÚJAR (Peñallana, conocida como Viñas de Peñallana)	1	0,28

Como ya hemos apuntado, se hace necesario comprobar el total de canciones recogidas en cada una de las nueve comarcas tradicionales de la provincia de Jaén. Éstas son las cifras obtenidas, en sentido decreciente, y los porcentajes correspondientes a cada comarca:

- Jaén: 209 canciones – 57,58 %.
- Sierra Mágina: 56,5 canciones – 15,56 %.
- La Campiña: 32 canciones – 8,82 %.
- Sierra Sur: 24 canciones – 6,61 %.
- La Loma y Las Villas: 15,5 canciones – 4,27 %.
- Alto Guadalquivir: 13 canciones – 3,58 %.
- Sierra Segura: 8 canciones – 2,20 %.

- El Condado: 3 canciones – 0,83 %.
- Norte: 1 canción – 0,28 %.

Se hace patente, a la luz de los resultados numéricos, que el *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres no es un reflejo fiel de la realidad musical de nuestra provincia, pues obvia prácticamente en su totalidad las comarcas de El Condado y Norte. Esto no deja de sorprendernos por hallarse en ellas algunos de los municipios más importantes de la provincia, como Linares o La Carolina (ambos pertenecientes a la comarca Norte). De hecho, una de las principales vías de comunicación de la provincia de Jaén atraviesa dicha comarca; esta carretera es la que comunica Jaén con Madrid. No podemos determinar lo que motivó esta falta de interés, teniendo en cuenta que en estas poblaciones existe un rico folklore.

También es de destacar la mayor preferencia de la autora por localidades menores, en detrimento de los grandes centros urbanos. Como ejemplos más sobresalientes seleccionamos los siguientes:

- De Villar Bajo, una pedanía de Martos, transcribió cinco canciones; en cambio, de Alcalá la Real, siendo uno de los más importantes municipios de la misma comarca, e incluso de la provincia, sólo recogió tan sólo dos.
- De Arjona y Arjonilla, municipios de la comarca de La Campiña, incluyó dieciséis (ocho de cada uno de ellos). Sin embargo, son cinco las canciones procedentes de Andújar, un número ínfimo teniendo en cuenta la importancia de esta ciudad, cabecera de esa comarca.

Una excepción la constituye el caso de las comarcas del Alto Guadalquivir y Sierra Segura, en las que las canciones recogidas son precisamente de los municipios cabecera de comarca, es decir, Cazorla y Beas de Segura, respectivamente.

El *Cancionero Popular de Jaén* hace un especial hincapié en la zona Centro y Suroeste, ciñéndose casi en exclusiva a las comarcas de Jaén, Sierra Mágina, Campiña y Sierra Sur.

El mayor número de canciones procede de Jaén capital, por ser éste el lugar de nacimiento y residencia de Dolores de Torres. Otra razón que puede justificar el alto porcentaje (54,27 % con respecto al total de canciones) es el hecho de que Lola Torres trabajara en Jaén capital. Con bastante probabilidad pudo realizar el «trabajo de campo» (recolección de canciones) en los distintos municipios de la provincia durante el período vacacional y, por el contrario, pudo aprovechar los meses de trabajo para investigar en la capital y dedicarse al «trabajo de gabinete» (transcripción musical del material recopilado). Sin embargo, esto no dejan de ser conjeturas, pues no disponemos de datos suficientes para atrevernos a hacer una afirmación definitiva.

Deseamos resaltar que solamente una de las trescientas sesenta y tres canciones (0,28 %) no pertenece a la provincia de Jaén, la nº 360 (“Jota”). Fue recogida en Venta de Cárdenas, una población del Sur de la provincia de Ciudad Real, perteneciente al municipio de Almuradiel. Lola Torres la incluyó en el *Cancionero Popular de Jaén* por su cercanía con respecto a la provincia giennense (se trata del primer pueblo que nos encontramos después del paso de Despeñaperros)¹⁶. Este ejemplo resulta clave para comprender que el folklore musical no se ciñe a fronteras geográficas.

¹⁶ Dolores de Torres denomina a este pueblo Cárdenas, en lugar de Venta de Cárdenas.

CAPÍTULO SEGUNDO

GÉNEROS

La música de tradición oral de la provincia de Jaén se caracteriza por su gran diversidad en cuanto a géneros. Dolores de Torres era completamente consciente de esta realidad, por lo que se planteó la necesidad de clasificar el material folklórico que había recopilado durante años en diversas categorías. Son las que se indican a continuación:

- Canciones Infantiles.
- Juegos Infantiles.
- Canciones Variadas.
- Canciones Humorísticas.
- Canciones de las Faenas del Campo.
- Melenchones.
- Romances.
- Canciones Religiosas:
 - a) Semana Santa.
 - b) Rosario de la Aurora.
 - c) Canto de Ánimas.
 - d) Varias.
 - e) Villancicos.
- Coplas de Nochebuena o <<Aguilandos>>.
- Canciones de Baile.

Esta clasificación, aunque responde en general al carácter funcional de la música popular, no es del todo coherente, puesto que mezcla agrupaciones del <<ciclo de la vida>> (infancia, mocedad, etc.) y del <<ciclo del año>> (Navidad, Carnaval y Cuaresma, Semana Santa, Mayo, Verano, Otoño) con otras añadidas por la autora, sin tener en cuenta ningún orden específico. Algunas de las incoherencias más alarmantes serían las que siguen:

- El tercer grupo, denominado «Canciones Variadas», recoge según Lola Torres todas aquellas canciones que no podía adscribir a ninguna otra categoría. Por ser un conjunto heterogéneo opinamos que debería reservarse como grupo final.
- La categoría «Canciones Humorísticas» alude al tema de la canción, pero no pertenece a ninguno de los ciclos cancionísticos habituales.
- Hace de los «Melenchones» un grupo independiente, en lugar de incluirlos como un subgrupo dentro de las «Canciones con Baile», ya que ante todo son «Canciones de Corro».
- Separa las «Coplas de Nochebuena o Aguilandos» de las «Canciones Religiosas» sin ninguna razón aparente.

A pesar de todas estas incorrecciones, hemos conservado la clasificación original con la intención de no desordenar las canciones y de hacer más accesible al lector el estudio del *Cancionero Popular de Jaén*. Seguidamente adjuntamos una breve reseña de cada uno de los géneros, especificando sus características esenciales:

I. CANCIONES INFANTILES

Las «canciones de infancia» son uno de los grupos de la canción popular que ha conservado mejor sus modelos ancestrales¹. Josep Crivillé las incluye dentro del ciclo de Carnaval y Cuaresma, aunque por sí mismas forman un grupo aparte, dentro del cual encontraríamos tanto las «canciones de cuna» como las «canciones infantiles»².

Bajo el término general de «canciones de cuna» se engloban aquellas músicas tradicionales infantiles en las que el niño es el receptor, con repertorios destinados a él: canciones de cuna propiamente dichas, canciones didácticas, juegos con la madre, etc.

¹ Josep Crivillé i Bargalló, *Historia de la Música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Música, 2004, pp. 139 – 142.

² Según Miguel Manzano, en el grupo de «canciones de cuna» a veces se incluyen tonadas que estrictamente pertenecerían a otra categoría, como pueden ser los romances. Esto se hacía porque el repertorio podía resultar insuficiente en ocasiones, por lo que la «arrulladora» tomaba cualquier canción que le viniera a la memoria.

Las <<canciones de cuna>> constituyen una de las primeras manifestaciones musicales en la Historia de la Humanidad, y se relacionan en exclusiva con un acto de gran intimidad como es acunar al niño. En la primera etapa del ciclo vital el niño recibe todo tipo de estímulos (información exterior del mundo en el que vive), entre ellos los sonoros. Esta manifestación es fundamentalmente elaborada por intuición y tiene la misión de hacer más fácil la adaptación del niño a su medio.

Desde un punto de vista social podemos afirmar que estas canciones tienen un carácter ecuménico, es decir, están vinculadas a todos los estamentos sociales; sin embargo, son casi exclusivas de las mujeres, como encargadas de su transmisión e interpretación.

Por otra parte, este repertorio se encuentra en todas las geografías; en la española tiene aspectos diversos y recibe diferentes denominaciones, como pueden ser <<arrorrós>>, <<añadas>>, <<berçé>>, <<bressol>>, <<nanas>> o <<vou – veri – rou>>³.

Algunas <<canciones de cuna>> han nacido procedentes de otras músicas: música culta, fragmentos de zarzuelas, otros tipos de canciones, etc., pero han matizado su naturaleza y origen y se han incorporado a la tradición.

Estas canciones tienen en numerosos casos como protagonista a la madre, a la que se presenta como una persona buena, cariñosa, protectora, etc. Por el contrario, el padre suele adquirir valores negativos. Suelen manifestarse a través de las <<canciones de cuna>> los diferentes estados de ánimo de la madre que, al quedarse a solas con el bebé, puede expresar sus sentimientos más íntimos.

Aunque la temática de este género es evidente, puede presentar matices variados. Así, algunas canciones incorporan exhortaciones al niño para que se duerma, otras se acompañan de invocaciones religiosas o abordan las ocupaciones domésticas, y no faltan las que recurren al miedo y a la amenaza al niño que no se duerme⁴.

³ María Ángeles Subirats Bayego, *La nana andaluza: estudio etno – musicológico*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, p. 15.

⁴ Los temas más frecuentes son el sueño, el miedo, el niño que no tiene cuna o que carece incluso de madre, etc.

Musicalmente la «canción de cuna» es, por lo general, un tipo de canción corta, con una única estrofa de cuatro versos, en la que se emplean octosílabos y hexasílabos. En muchos casos hay una sola melodía para varias estrofas (estructura formal de «canción estrófica»). Su ámbito melódico es reducido, de cinco sonidos como mucho.

En la «canción de cuna» andaluza encontramos melodías muy dulces, de carácter melancólico, quizá provocado por sus características melódicas y por la forma en que son cantadas, a veces con numerosos melismas.

La «nana andaluza» tiene otras peculiaridades que deben destacarse:

- Las formas reiterativas, tanto literaria como musicalmente, suelen ser las más habituales.
- Es frecuente que exista paralelismo entre la melodía y el ritmo en los diferentes versos de cada estrofa.
- En cuanto a las melodías, aunque las encontramos a veces de tipos muy arcaicos, no faltan en otras los adornos (melismas y apoyos de la voz).
- Suele empezar y acabar con el primer grado de su organización melódica.
- Predomina el modo de Mi Frigio y la «Escala castellano – leonesa» o «Gama española», aunque pueden aparecer otros sistemas, modos y escalas presentes en la música tradicional peninsular.
- A veces pueden emplearse algunas tonalidades mayores.
- Habitualmente se usa la cadencia «andaluza» dentro del modo de Mi Frigio: descenso melódico de La a Mi pasando por las notas centrales, que casi siempre están cromatizadas (sobre todo el III grado).
- El ámbito melódico es reducido, siendo el más frecuente el de 6ª.

- No tiene unas características destacables en cuanto al ritmo; hay un reparto equilibrado entre compases binarios (simples y compuestos), ternarios y <<ritmo libre>>. A pesar de toda esta variedad normalmente predomina el ritmo fluctuante en compases binarios, la <<isometría>> (ausencia de cambios de compás) y la <<isorritmia>> (empleo de períodos rítmicos iguales).

Dentro de la <<nana andaluza>> podemos hacer una subdivisión: la <<nana flamenca>>. Es una canción andaluza de cuna, cuyo origen podríamos situar en el folklore, puesto que está influida por éste. Parece normal pensar que su raíz fuera popular, por el contacto con las músicas tradicionales. Sus temas se refieren al mundo de la infancia y las letras son muy sencillas. No forman una estrofa definida, sino que presentan un número de versos variable, con métrica indeterminada. Es un cante que suele tomar prestada la estructura de la <<toná>> o incluso de la <<bulería por soleá>>.

En el *Cancionero Popular de Jaén* sólo se incluyen dos <<canciones de cuna>> o <<nanas>> de Jaén (canciones nº 1 y nº 2), cuya melodía es muy parecida, por lo que probablemente sean variantes de una misma fuente. Por lo general, se interpretan dando una mayor duración a las notas largas para conseguir el objeto de la canción, es decir, dormir al niño. Se puede llevar el compás de la canción con el rítmico movimiento de balanceo de una mecedora, por ejemplo. Otras canciones, sin ser <<nanas>> propiamente dichas, se han usado como tales por su monótona melodía, como por ejemplo “El cor cor” (canción nº 3).

Por último, se hallan las canciones que pretenden entretener, llamar la atención de niño y evitar que llore, así como guiar sus primeros pasos. Ejemplos de esto lo constituyen las canciones nº 4 (“Cinco lobitos”), 8 (“El pon pon”), 11 (“Gallinica la pavá”), 13 (“Aquí te espero, caballero”), etc.

II. JUEGOS INFANTILES

Las <<canciones infantiles>> son aquéllas en las que el niño es protagonista e intérprete directo. Este género incluye <<canciones de columpio>>, <<canciones de corro>>, <<canciones de comba>>, <<canciones eliminativas>>, <<canciones de baile infantil>>, etc.

Las «canciones de infancia» pertenecen al Ciclo de Carnaval y Cuaresma. Esta categoría debería ir incluida en la sección anterior, pero Dolores de Torres la separa por el gran número de canciones dedicadas a los juegos infantiles que recopiló. En la actualidad las «canciones infantiles» constituyen un género a extinguir, pues los niños no las necesitan porque cada vez juegan menos en las calles.

En ellas es enorme la variedad de temas literarios, aunque se detecta una clara preferencia por temáticas narrativas de diversa índole, como pueden ser hagiografías locales (vidas de santos), epopeyas, desarrollo de los juegos en cuestión, etc.

Estas canciones, cuyas melodías se encuentran en un estadio elemental, son importantes desde un punto de vista musical por su asimilación de los antiguos sistemas prepentatónicos, principalmente tritónicos, y por la utilización de «ritmos infantiles»⁵. En las «canciones infantiles» el recitado rítmico prevalece sobre la entonación.

Se recogen en esta segunda sección del *Cancionero Popular de Jaén* las canciones que acompañan a los juegos infantiles y que, como ya sabemos, siguen un ciclo casi fijo según las estaciones del año. Así, son destacables el juego de la «comba», el «melenchón» a la salida del colegio o el juego del «mecedor», junto con los de las «prendas», el «colache» y el juego del «tontorongil», más propios del verano. La autora, después de cada canción, añade una explicación del desarrollo del juego en cuestión. Como ejemplo proponemos la canción nº 36 («Tantaramusa»):

Un niño se pone de rodillas con la cabeza apoyada en la falda de otro que hay sentado, de modo que no vea. Se empieza a cantar la canción dándole los demás niños palmadas en la espalda. Al final, el niño que hay sentado les manda a los demás un trabajo, que consiste en traer una piedrecita, una flor u otra cosa parecida, y cuando se han marchado dice: ¡Ahí va mi gavilán, con las uñas «afilás», como no me traigas a uno no te doy de cenar! Entonces suelta al que tiene de rodillas, que va corriendo a cogerlos. Si coge a alguno se pone de «burro» y si no, se vuelve a poner el mismo. Al que coge lo trae sujeto de la nariz⁶.

⁵ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, pp. 142, 324. Denominamos «sistema prepentatónico» a aquella organización musical que emplea menos de cinco notas, ya sea bitónica, tritónica o tetratónica. Por otra parte, el «ritmo infantil» consiste, según Josep Crivillé, en la «repartición regular del texto en ocho pulsaciones tomadas de base que, unificando o seccionando su valor, reúnen en el tiempo real de su duración las diversas combinaciones métrico – literarias».

⁶ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 63.

Ésta sería la transcripción musical de la dicha canción:

36) TANTARAMUSA

Tan-ta-ra-mu-sa, la pe-rra, ca-tu-sa, en-trar al co-rral, a-ma-gar y no
dar. Ha ve-ni-do la or-den, de la co-ro-na, que los frai-les chi-
qui-tos, no co-man "en-sa-lá", y los gran-des, a "ú-na-jo-nás".

III. CANCIONES VARIADAS

En esta categoría se agrupan canciones de muy diversa índole, si bien es cierto que las que predominan son las de tema amoroso y picaresco. Según Lola Torres, todas estas canciones son de gran antigüedad, “a excepción de las de tipo anecdótico u ocasional, como las que se refieren a la llegada del primer tren a Jaén”. Destacan de entre todas ellas las variantes que la autora recoge de la célebre “Jeringonza del fraile”, canción típica de toda la geografía española⁷. En Jaén este género de «baile – canción» se interpreta de forma parecida al «melenchón», es decir, con coreografía circular (de corro o rueda). A continuación enumeramos las cinco variantes mencionadas:

- Canción nº 106 (“La tía Totana”).
- Canción nº 108 (“Que lo baile”).
- Canción nº 109 (“Salga usted a bailar”).
- Canción nº 110 (“Mi nena Juana”).
- Canción nº 111 (“La "jeringonza" del fraile”).

⁷ Bonifacio Gil García, “La Jeringonza en la actual tradición”, *Anuario Musical del Instituto Español de Muisicología*, vol. XIII (Barcelona: C.S.I.C., 1958, pp. 129 – 158).

IV. CANCIONES HUMORÍSTICAS

De las diez canciones incluidas en esta sección algunas son trabalenguas usados como pasatiempo, especialmente por los jóvenes. Muchas de ellas tienen temas picarescos y socarrones. No podemos añadir más información que ésta, pues no se trata de un género propiamente dicho sino de un tipo de temática textual⁸.

V. CANCIONES DE LAS FAENAS DEL CAMPO

Los orígenes de las <<canciones de trabajo>>, que pertenecen al Ciclo de Verano, se relacionan con la influencia de la música sobre el ánimo de los individuos, puesto que el canto sirve de antídoto para el cansancio por la actividad laboral. Por sus características musicales sabemos que constituyen uno de los géneros más antiguos del repertorio popular, lo que nos hace pensar que el acompañamiento del trabajo con el canto fue una de las primeras prácticas del folklore.

Estos cantos, al no ir destinados a ningún público, suelen tener un gran contenido emotivo, que expresa los sentimientos más íntimos. La mayoría son improvisados; entre frase y frase musical se suelen incluir fragmentos hablados, casi siempre diálogos con el animal que ayuda en la dura tarea. También hay que destacar una gran implicación del ritmo, que a veces es fluctuante y <<libre>>, y que modifica el cantor según las necesidades del momento.

Podemos dividir las canciones de trabajo en tres grupos⁹:

- Canciones dedicadas a las actividades del <<sector primario>>: son tareas ancestrales para adquirir recursos y productos de primera necesidad. Incluyen tonadas de arada, siega, trilla, aceituneras, caza, pesca, pastoreo, vendimia, etc. Suelen presentar melismas y cromatismos en sus desarrollos, así como ritmo <<libre>>. En ellas no importa tanto el texto literario como la forma de la canción, el ordenamiento de las frases y el modelo del género.

⁸ En las fichas de análisis del Volumen III, sin embargo, hemos respetado la clasificación de Lola Torres, que hace de las <<canciones humorísticas>> un género independiente.

⁹ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, pp. 166 – 171.

- Canciones dedicadas a actividades del «sector secundario»: surgen en oficios modestos como carboneros, canteros, molineros, hilanderas, costureras, arrieros, transportistas, etc. Estas canciones suelen presentar diálogo entre dos personas o entre un ejecutante y el coro general. Son más ligeras que las anteriores y están adscritas al ritmo del trabajo. Sus frases musicales son reiterativas con variaciones. Al contrario que en el anterior grupo, en estas canciones es importante la correlación entre texto y la funcionalidad del canto.
- Canciones dedicadas a las actividades del «sector terciario»: se refieren básicamente a ocupaciones domésticas como preparar alimentos, atender la casa, etc. También se incluyen aquí las canciones de ambientes comerciales, hospederías y tabernas. Tienen características muy similares a las del grupo anterior.

Centrémonos ahora en el primer grupo, por adscribirse a éste las canciones de la sección quinta del *Cancionero* (“Canciones de las faenas del campo”). La autora recoge dos «aradas» (una de ellas sin texto), dos «trilleras», y dos cantos de segadores:

- Las «aradas» o «gañanas» se cantan durante la «ariego» (término usado por los labradores de Jaén). Suelen ser cantos lentos y melismáticos.
- Las «canciones de trilla» o «trilleras», como indica su nombre, están ligadas a las faenas propias de la siega y la trilla. Son un canto laboral, como las «temporeras» y «pajaronas», con las que comparten procedencia, cuya estructura estrófica es la de la Cuarteta o copla de seguidilla. La relación entre melodía y texto de la «trillera andaluza» es más silábica que melismática. Su ritmo se sostiene sólo con el acompañamiento de los cascabeles prendidos en los arreos de las caballerías y las voces arrieras con que se anima y estimula el trabajo de los animales.
- Los «cantos de segadores» son propios de la siega. Al igual que las «aradas» se caracterizan por tener melismas.

Aunque el *Cancionero* no aporta ninguna canción dedicada a la recogida de la aceituna, es durante esta labor cuando, según Dolores de Torres, se realizaba un intercambio de toda clase de canciones: romances, coplas de Nochebuena, etc. Éstas solían ir acompañadas de guitarra o bandurria. Al finalizar la recolección se celebraba el «remate», en el que el amo de la finca obsequiaba a todos con vino y «rosetas», y todo el mundo recitaba, cantaba o bailaba. La «aceitunera» es un canto propio de la provincia de Jaén que guarda gran parecido con la «trillera» y la «arriera».

VI. MELENCHONES

Estas canciones acompañadas de baile constituyen uno de los géneros más específicos de Jaén. El término «melenchón» no se encuentra recogido por el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. El académico Joaquín Calvo Sotelo opinaba que este vocablo podría relacionarse con «melena» y el también académico Manuel Criado del Val decía que se identificaba con la «miel». «Melenchón» puede considerarse como sinónimo de «corro», es decir, círculo formado por jóvenes o mayores de ambos sexos que cuya coreografía consiste en dar vueltas incesantemente alrededor de una hoguera. Otra opinión es la que considera que «melenchón» procede del vocablo «melenos», denominación que recibían en la antigüedad los campesinos de largos cabellos que habitaban las sierras de Jaén.

En las múltiples letrillas que se recogen en la provincia de Jaén, aparecen diferentes denominaciones para el «melenchón»: «corro» (La Iruela, Alcalá la Real, Frailes, etc.), «correndero» (Valdepeñas), «corrondero» (Jamilena), «rueda» (Los Villares, Sierras de Cazorla y Segura)¹⁰.

Los «melenchones» son canciones acompañadas de baile que los jóvenes giennenses interpretan para divertirse en fiestas determinadas, especialmente en las lumbres de San Antón. Se componen, por lo general, de dos secciones básicas: copla y estribillo. Las letras suelen improvisarse sobre una misma melodía base. A veces se alternan dos grupos en el canto, lo que da lugar a un diálogo picante y atrevido¹¹.

¹⁰ Pilar Sicilia de Miguel y Juan Carlos Navasal Huertas, *Melenchones y otras canciones de corro en la provincia de Jaén*. Jaén: Muebles Alonso, Empresa del grupo Serrano Gámez, 2005, pp. 40 – 41.

¹¹ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, pp. 5 – 6.

El baile del melenchón, aunque sobrio en cuanto a coreografía, es muy rico textualmente por la gran cantidad de coplas que se cantan. Debemos destacar que los melenchones se suelen cantar sin acompañamiento instrumental¹².

La época más típica de los melenchones comprende desde la noche de las <<lumbres>> (17 de enero, día de San Antón Abad) hasta el final del ciclo de Carnaval, por eso también se conoce a estas canciones como <<coplas de Carnaval>>¹³. No obstante, antiguamente no se descartaba su interpretación en otros momentos del año, especialmente en los corros y juegos infantiles. Además de interpretar los melenchones en San Antón, en otros pueblos de la provincia también se cantan en fiestas próximas a esta fecha, como Santa Lucía (13 de diciembre), San Sebastián (20 de enero), la Candelaria (2 de febrero), San Blas (3 de febrero) y Santa Águeda (4 de febrero).

San Antón es patrón de Arquillos y Cárcel, y también es muy venerado en Jaén capital. De hecho, los nombres de Antón y Antona hace unos años eran muy frecuentes¹⁴. Aunque se sigue celebrando en toda la provincia esta fiesta, la repercusión que tiene hoy en día es menor. Es típico en este día beber vino de la Mancha o mosto y comer <<rosetas>> (palomitas) y calabazas asadas rociadas con azúcar y canela.

Resulta interesante desde el punto de vista antropológico conocer los detalles del rito de las <<lumbres>>. Para ello citaremos literalmente a Lola Torres:

Varios días antes [de la noche de San Antón] van los chiquillos recorriendo las casas para pedir <<esterajos>> o <<tirajitos>> para quemarlos en las lumbres de aquella noche, y si se les niega, lanzan la amenaza de ¡Que se les muera el perro!, ¡Que se les muera el gato!, el canario o el animal que haya en la casa. Porque el motivo de hacer las lumbres, es que el Santo libre de todo mal a los animales. Por eso, todos los que tienen cerdos, cabras, etc., les dan con gusto y espontáneamente haces de ramón de oliva, que es lo que más abunda por ser la época de la corta. Y con lo que recogen o roban [...] forman las hogueras inmensas, con un <<monigote>> o <<tío>> en lo alto, enganchado con palos de modo que quede al aire, como si fuera un espantapájaros. En las extremidades suelen ponerle piñas <<roseteras>> y mixtos de <<crujío>> para que al arder produzcan detonaciones¹⁵.

¹² Su textura es, por tanto, <<monódica>>. Todo el mundo canta al unísono una misma melodía.

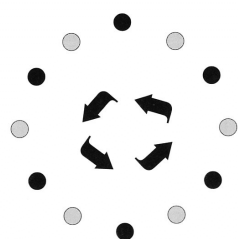
¹³ Pertenece por época al Ciclo festivo de Invierno.

¹⁴ (*ibidem*: p. 21).

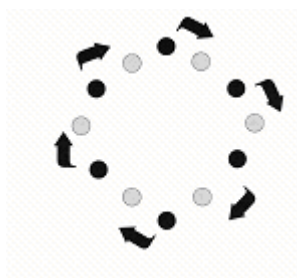
¹⁵ de Torres (*cifr.* Sicilia de Miguel y Navasal Huertas, 2005: p. 28).

Todo esto ocurre en un ambiente vecinal, en barrios como el de la Alcantarilla, el Arrabalejo, San Juan, San Ildefonso, la Magdalena, Santa Isabel, etc. Este ambiente, en el que se fomenta el encuentro y la amistad al calor del fuego y de la fiesta, es el idóneo para el melenchón. El fuego adquiere en esta fiesta un valor simbólico relacionado con la purificación, pues en él se quema todo lo <<viejo>>¹⁶.

Existen distintas modalidades en cuanto a la coreografía del melenchón¹⁷. La más habitual es la circular, en la que todos los participantes bailan formando un corro alrededor del fuego. Durante la copla (primera parte), se queda un <<mozo>> o una <<moza>> en el centro. En el estribillo esta persona elige pareja y los dos, cogidos de la mano, danzan de un lado a otro resaltando el ritmo, mientras los demás, parados, cantan la canción, acompañándola con palmas para marcar las partes fuertes del compás.

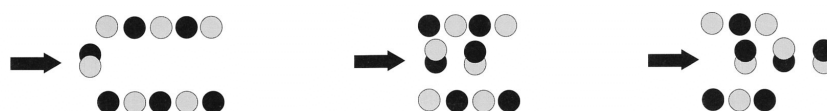


Coreografía circular



Cambio con el danzante contiguo

También se pueden ejecutar sencillas coreografías de parejas que giran sobre sí mismas o que pasan por debajo de un pasillo formado por los participantes¹⁸. Precisamente es la sencillez de la danza la que ha hecho que este género se haya transmitido de generación en generación, siendo aún muy extendido su uso.



Coreografía en forma de pasillo

¹⁶ Esta connotación simbólica del fuego también la hallamos en la Noche de San Juan.

¹⁷ (*ibidem*: pp. 209, 212).

¹⁸ La canción nº 161 (“A la flor del romero”) se baila con una coreografía en forma de pasillo.

El tema más frecuente es la exaltación del amor, casi siempre con tintes satíricos, picarescos, e incluso picantes. Se tratan también en estas canciones temas críticos y de actualidad. Son canciones jocosas, ocurrentes y rebosantes de ingenio. Sus letras se caracterizan por la sencillez, ingenuidad y crítica. Los melenchones reflejan escenas familiares, locales, siempre tomadas de la vida cotidiana. No podemos determinar su origen, como sugiere la siguiente <<copla>>:

“El melenchón de mi tierra
lo bajó un ángel del cielo,
para que así, las jaeneras,
puedan lucir su salero”.

Gracias a la labor divulgativa de la Asociación Provincial de Coros y Danzas <<Lola Torres>> los melenchones se siguen interpretando en la noche de las <<lumbres>>, a modo de concurso en el que los colegios y asociaciones participan con la creación de letras y coplas inventadas exclusivamente para esta noche.

Existen también melenchones en el pueblo cordobés de Zuheros, que muestran algunas diferencias con respecto a los de Jaén:

- **JAÉN:** se bailan en forma de corro y tienen lugar en las <<lumbres>> de San Antón. Sus características ya han sido expuestas anteriormente.
- **ZUHEROS:** la coreografía no es circular o en corro, sino alargada, y se bailan en Carnavales. Se trata de un juego en el que se entonan cantos con letrillas satíricas y amorosas. Aunque la función de este baile era la de <<ligar>>, hoy día sólo lo siguen manteniendo las personas mayores como tradición popular. El <<melenchón>> o <<corro de los noviazgos>> es una danza en la que las personas giran y avanzan, a la vez que cantan las coplas típicas de Zuheros. El <<mozo>> solicita la mano de la muchacha para correr tras ella y, en los descansos, establecer un diálogo discontinuo con el fin de entablar relaciones afectuosas en un futuro¹⁹.

¹⁹ <http://www.zuheros.com/costumbres2.html>, 27/02/2010, 12:29.

VII. ROMANCES

Los romances, género perteneciente al Ciclo de Navidad, son la joya de la tradición oral en España, independientemente de que su procedencia sea culta o popular²⁰. Las canciones narrativas y romances tienen sus orígenes en los antiguos <<cantares de gesta>>. Los primeros romances fueron originalmente narrados y cantados por los juglares en ambientes cultos, y acabaron pasando a los sectores populares, produciéndose diversas mutaciones que le dieron dimensión popular y tradicional a este género²¹.

La temática de los romances fue muy variada. De este modo, abordaban indistintamente temas amorios, novelescos, históricos, de asuntos religiosos, etc., aunque teniendo en cuenta en todos ellos su carácter narrativo o de noticia, ya que la función principal de este tipo de cantos es informar y entretener, en definitiva, <<contar una historia>>. Con frecuencia los temas se organizaban por ciclos, como los moriscos, fronterizos, carolingios, la pérdida de Valencia, el Cid, Gerineldo, etc.

El romance es uno de los géneros cancionísticos que más difusión ha tenido, no sólo por la Península Ibérica, sino también por las zonas insulares del territorio español y las antiguas colonias hispanas²². Esta difusión ha permitido una gran variedad en las modalidades de ejecución de los romances. Reciben diversas denominaciones según las zonas en las que se canten; así, en Galicia se les llama <<historias>>, en Andalucía <<corríos>> o <<cantos de relato>> y en Cataluña <<cançó>>.

²⁰ Grandes estudiosos de la música popular, como Miguel Manzano, comparten la opinión de que hay romances tradicionales que alcanzan hasta seis o siete siglos de vigencia en la tradición; de hecho, se encuentran algunos casos bien documentados, como “Gerineldo”, “Delgadina”, “La condesita”, “La mala suegra” o “La doncella guerrera”. Aun así, no debemos olvidar que en la segunda mitad del siglo XIX nuevos romances entrarán a formar parte del repertorio popular posterior, yuxtaponiéndose e incluso sustituyendo al romancero tradicional.

²¹ Según Menéndez Pidal hacia el siglo XIII se experimentó una serie de cambios en las formas métricas de los cantares de gesta que llevaron a la sustitución de los habituales versos heptasílabos y eneasílabos por versos octosílabos.

²² Jas Reuter, *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México D.F.: Panorama, 1983, pp. 117 – 122. Los géneros procedentes de la música popular española que han perdurado más en tierras mexicanas son los cantos infantiles, los religiosos (especialmente los villancicos) y los romances. De este último grupo, los más conocidos allí serían “Delgadina”, “Catalina”, “Hilitos, hilitos de oro”, “Alfonso XII”, “Mambrú se fue a la guerra”, etc. La mayoría de ellos, al pasar de moda entre los adultos, se conservaron como cantos infantiles que acompañaban a juegos y rondas. Llama la atención que en varios de los romances ahora infantiles se hace referencia a aspectos de la vida que generalmente se les oculta a los niños, como son incestos y adulterios.

Según las investigaciones de Menéndez Pidal, María Goiri, Alvar y tantos otros estudiosos, la provincia de Jaén, por haber sido zona fronteriza durante largo tiempo, es muy rica en romances de todo tipo, unos nacidos allí y otros conocidos en todo el ámbito nacional, pero que en Jaén reciben versiones musicales variadas e interesantes²³. Algunos de ellos son: “Gerineldo”, “Las tres cautivas”, “La cautiva”, “La molinera y el corregidor”, “La doncella guerrera”, “Delgadina”, etc.

Desde un punto de vista musical, comúnmente se asociaba a los romances melodías específicas para ser entonados, con clara relación respecto a la temática de los mismos. Pero esos arquetipos melódicos con el tiempo se sustituyeron y modificaron, dando lugar a una pérdida de interdependencia entre texto y música. En cualquier caso, hay dos tipos diferenciados en las melodías tradicionales que acompañan a los romances²⁴:

- Melodías que se desplazan por grados conjuntos o pequeños saltos interválicos, y cuyos diseños cadenciales son simples y reiterativos. Suelen ser diatónicas y de ritmo «libre», y su aspecto es silábico.
- Melodías cuyo discurso es más evolucionado, con mayor variedad y amplitud interválica y cuya forma se aproxima a la de las coplas y villancicos, aunque rara vez con estribillo. En ellas suele haber melismas.

En cuanto a los acompañamientos instrumentales se debe destacar que es un género de los que más participación de instrumentos heterofónicos o armónicos ha tenido, siendo los preferidos las zanfoñas, vihuelas y guitarras. A veces había situaciones en las que una voz solista era acompañada por instrumento melódico que reforzaba y ornamentaba la melodía (textura heterofónica), principalmente el rabel y algunos antecedentes del violín.

²³ En Andalucía el «romance» también es un cante flamenco, en cuya base musical se encuentran canciones folklóricas de diversa procedencia. Su sustrato literario lo constituyen los romances castellanos tradicionales. Se cantan con una línea musical monótona, a compás de la «Bulería por Soleá», acompañada por guitarra. Reciben otros nombres como «carrerillas», «deciduras», «corridas» y «corridos». La última denominación se aplica en México a un género que ha sido claramente emparentado con el romance español. Según Vicente Mendoza, el «corrido» es “no sólo un descendiente directo del romance español, sino aquel mismo romance trasplantado y florecido en nuestro suelo”.

²⁴ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 133.

VIII. CANCIONES RELIGIOSAS

A) SEMANA SANTA

En las canciones de Cuaresma y Semana Santa el pueblo devoto expresa su más honda piedad de forma lúgubre y doliente. Se caracterizan por emplear recitativos y melodías de corto ámbito y por su sentido litúrgico y ritual²⁵.

Dentro de este género destacan en Andalucía las llamadas <<saetas>>, cantos populares de gran fuerza dramática que se ejecutan al paso de las procesiones de Semana Santa por las calles. El origen de las <<saetas>> está en las coplillas que cantaban o recitaban en los siglos XVI y XVII los Padres Franciscanos. Dichas coplillas servían para indicar a los pecadores que tenían que arrepentirse de sus faltas.

Además de las coplillas franciscanas, se cree que han podido influir en la formación de la <<saeta>> otras dos corrientes musicales:

- La árabe, representada por los cantos de los almuédanos, que llamaban a la oración a los fieles musulmanes.
- La judía, representada por las salmodias que se cantaba en las sinagogas.

Según Josep Crivillé, en el siglo XVII existían las llamadas <<canciones penitenciales>>, que podrían haber sido formas paralelas a las actuales <<saetas>>. Hacia 1840 se produciría la aparición de las saetas primitivas.

Aunque la saeta se caracteriza por la ausencia de acompañamiento, no obstante, cuando se efectúa una grabación discográfica se usa como fondo la música de tambores y trompetas que suele acompañar a las cofradías de penitencia. Otro rasgo destacable es el carácter improvisatorio del que se dota tanto a las melodías como a los textos²⁶.

²⁵ García Matos (*cifr.* Nettl, 1985: p. 139).

²⁶ (*ibidem*: p. 140). “Formalmente, y salvo contadas excepciones, [la saeta] consta de cinco frases melódicas, el ritmo es libre y la tonalidad puede decirse vaga, pues que atendiendo a las *saetas* que el mismo pueblo suele llamar <<antiguas>>, vemos que coinciden en desarrollarse sobre el pentacordo *do-sol*, con cadencias en el *mi* las frases impares y las pares en el *fa*”.

Las letras que dan lugar a estos cantos tienen como temas la Pasión y Muerte de Cristo y los Dolores de la Virgen. Estas letras pueden pertenecer a varias fuentes:

- Letras de los cantos franciscanos.
- Romances de pasión y coplas del Vía – Crucis.
- Letras escritas por poetas.
- Paráfrasis del Miserere.

Casi todas las localidades de la comunidad autónoma andaluza poseen ejemplos de este género, si bien hay algunas que conservan <<saetas>> con sus propias características, como Puente Genil, Cabra, Castro del Río, Sevilla, Mairena del Alcor y Marchena. La saeta de Jaén y su provincia se caracteriza por no estar tan ligada al flamenco como en otros lugares²⁷.

B) ROSARIO DE LA AURORA

Los <<Rosarios matinales>> o <<de la Aurora>> se cantaban de noche por las calles para que la gente acudiera al susodicho Rosario de la Aurora. Los cantores se acompañaban de guitarras, bandurrias, laúdes, tambores, panderetas y triángulos. El tiempo en el que se cantaban era variable, aunque siempre empezaban en octubre, para la Virgen del Rosario, y luego se repetían en otras festividades, incluso en Nochebuena. Estos Rosarios se rezaban habitualmente por las ánimas del purgatorio.

En Jaén capital se les denomina <<Rosarios de San Bernabé>>, porque se cantan la víspera del 11 de junio, día en el que coincide la festividad de la patrona de la ciudad, la Virgen de la Capilla, con la de San Bernabé.

Los Rosarios de la Aurora están emparentados con los célebres <<Campanilleros de Córdoba>>, que nacieron gracias a las Cofradías del Santo Rosario²⁸. Parece ser que en ello tuvo que ver la costumbre de los hermanos que acudían al Rosario de la Aurora, de avisar a los cofrades con un canto, acompañados del toque de la campanilla.

²⁷ La <<saeta flamenca>> procede del aflamencamiento de este canto popular. Tiene cuatro o cinco versos octosílabos.

²⁸ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 7.

Otro género relacionado es la «Esquila», perteneciente a la familia literario – musical de las coplas «de campanilleros» y «de la Aurora». Esta recreación de una forma musical litúrgica (el despertar para el Rosario de la Aurora) es una de las manifestaciones artísticas populares más emotiva de cuantas todavía existen en Andalucía. Toma su nombre de la campana o esquila con que se acompaña su música entre casi una veintena de violines, además de algunos laúdes y guitarras.

C) CANTO DE ÁNIMAS

Las canciones de ánimas se entonaban en distintos días del año que variaban según los municipios. Sus letras se basaban en una descripción de las penas que padecían las ánimas del purgatorio; de esta manera se invitaba a los cristianos a la oración y a la práctica de obras que redundasen en el bien espiritual de sus almas²⁹.

Estos cantos, que desaparecieron durante la Segunda República, tenían por objeto implorar una limosna para sufragios de las ánimas del purgatorio³⁰. Sus letras son muy parecidas en toda la provincia de Jaén. En Castillo de Locubín a veces se acompañan de dos guitarras y violín, si bien dicha instrumentación también se empleaba en otras poblaciones³¹.

D) VARIAS

En esta subsección encontramos algunas «canciones rogativas», destinadas fundamentalmente a pedir la lluvia a la Virgen o a los Santos Patronos de las localidades de donde son propias, a los que se sacaba en procesión³². Así mismo, los devotos podían invocar su protección frente a otras desgracias, tales como epidemias.

En Iznatoraf destacan las «mayeras», un tipo de canciones de mayo que se canta por las calles al amanecer. En otros pueblos como Rus, Canena, Ibros, Torredelcampo o Cambil también hay canciones de mayo³³.

²⁹ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 182.

³⁰ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 9.

³¹ (*ibidem*: p. 9).

³² García Matos: *op. cit.*, p. 141.

³³ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 10.

La tradición del <<mayo>> es una de las celebraciones salvadas de la antigüedad que, a pesar de haber sufrido múltiples transformaciones a lo largo de los siglos, ha llegado hasta nuestros días. En su origen el símbolo de estas fiestas era el árbol, pero la religión católica, que se oponía a esa tradición pagana, cambió la figura del árbol por la de la Cruz, naciendo de esta manera las Cruces de Mayo. Además, el mes de mayo se consagró a la Virgen, eliminando de esta manera cualquier vestigio de paganismo y superstición.

La canción nº 281 (“Gozos del glorioso San Roque”) se ajustaría a otro género religioso, que recibe el nombre de <<gozos>>. Se pueden definir como canciones religiosas de alabanza que se dedicaban a Jesucristo, a la Virgen o a los Santos y que se podían cantar en cualquier celebración litúrgica, o simplemente religiosa.

E) VILLANCICOS

Los villancicos, romances y cantos de aguinaldo o <<aguilandos>> son coplas que se cantan en Nochebuena, acompañadas de panderos, panderetas, castañuelas, almireces, zambombas, yerrillos, triángulos, botellas e incluso de tapas de cacerolas. Algunos villancicos navideños presentan variantes según la población en la que se canten. Uno de los más famosos en la provincia de Jaén tiene un estribillo que comienza así: “Antes de las doce...”.

El villancico es la manifestación más sencilla de la lírica popular castellana. Así se denominan las canciones que cantaba el pueblo en la Edad Media, pero este término también alude a composiciones creadas en otros ambientes más refinados. El origen del villancico lo encontramos en el zéjel; su estructura consta de tres partes: Estribillo, Copla y Estribillo (vuelta). La copla o estrofa del villancico tiene una métrica difícil de determinar, ya que se adapta a la música; suele ser un número indeterminado de versos breves. Su forma musical, que se ha mantenido hasta nuestros días de manera casi inmutable, se caracteriza por tener un Estribillo que contrasta con las distintas Estrofas.

Los temas que tratan los villancicos son muy variados, si bien en su mayoría se toman del Antiguo y Nuevo Testamento. Los más frecuentes aluden al camino a Belén, al alumbramiento divino, a la adoración de los pastores al Niño, etc.

Actualmente el término <<villancico>> designa a toda aquella canción del folklore tradicional que entona el pueblo durante el tiempo navideño. Su carácter suele ser pastoril.

IX. COPLAS DE NOCHEBUENA O <<AGUILANDOS>>

Los <<aguilandos>> (falsa pronunciación de la palabra <<aguinaldo>>) son cantos propios del periodo festivo navideño. Comparten con otros cantos comunes en esta fiesta la viveza rítmica que les impone la abundancia de instrumentos populares de percusión (zambombas, panderos, platillos, cañas, etc.), pero no por ello pueden catalogarse de <<villancicos>>, puesto que se detectan diferencias sustanciales entre unos y otros:

- Los <<villancicos>> suelen ser canciones singulares, con una melodía propia y diferente a la de los demás. No obstante, es cierto que en algunas ocasiones puede haber un ligero parecido entre unos villancicos y otros.
- Los <<aguilandos>>, que se dan en la actualidad en una gran zona compartida por Andalucía oriental, Murcia y Albacete, por el contrario, tienen en común un esquema de estructura musical, con ligeras variantes en el ritmo y en la melodía. Y, aunque en algunos casos cuentan con unas letras ya establecidas, su principal característica es que la estrofa literaria se improvisa sobre la musical, lo que, dada su agilidad rítmica, requiere una gran habilidad e ingenio. Su finalidad es la demanda de obsequios pecunarios y comestibles.

Hay algunas coplas de Nochebuena que se refieren al Nacimiento de Jesús, pero otras no tienen relación alguna con el tema. Destacan de entre todas, por su belleza, los célebres <<Campanilleros de Vilches>>, en cuya melodía, especialmente en la estrofa, algunos quieren advertir reminiscencias árabes. El acompañamiento es muy original, pues se compone de guitarras, bandurrias, campanillas, colleras, triángulo, un cántaro nuevo al que se le da en la <<boca>>, rítmicamente, con una alpargata, un cajón de madera golpeado con la mano, almireces y platillos pequeños. Estas coplas las cantan los hombres por las calles y a media noche los días de Navidad. La estrofa la canta un solista y el estribillo un coro masculino.

Debemos hacer referencia a la canción nº 343 (“Las palabras torneadas”), que pertenecería al tipo de <<canciones seriadas y enumerativas>>. Éstas se caracterizan por presentar una sucesión de elementos, objetos e ideas que durante el canto se hacen acumulativas³⁴. En concreto, el argumento de “Las doce palabras” aparece en casi la totalidad de los Cancioneros peninsulares. Según la opinión de Josep Crivillé, sus orígenes deben hallarse en leyendas y narraciones orientales.

X. CANCIONES DE BAILE

La Federación Andaluza de Agrupaciones de Folklore realizó una relación de las danzas y bailes típicos de la provincia de Jaén, que nosotros reproducimos ahora³⁵:

DANZAS DE JAEN		
El Bolero	Fandango Rajao de los Noguerones	Fandango “robao” de la Sierra de Cazorla
Fandango de Charilla	Fandango de Chirichipe	Seguidillas con Jota Serrana
Malagueñas y Gándulas de Siles	Jota de Beas de Segura	Malagueñas del Tío Ponte
Jota de Benatae	Seguidilla y Malagueña de Santiago de la Espada	Jota de Aldeahermosa
Malagueña de Orcera	Jota del Remeneo	Las Pesás
Los Cristos	Parrandas	Mazurca
Seguidilla de Segura de la Sierra	Jota de Segura de la Sierra	Gándulas
Verdiales	Jota de Chiclana de Segura	Bolero de Villacarrillo
Bolero de Bedmar	Jota de Villanueva del Arzobispo	Jota de Úbeda
Bolero de Úbeda	El Suelto	Fandango de Valdepeñas
Jota serrana de Benatae	Malagueñas de Frailes	Jota de la Puerta de Segura
Malagueñas de la Puerta de Segura	Fandango de Cambil	Jota de Venta de los Santos
Bolero de Venta de los Santos	Bolero de Villargordo	Jota de Sorihuela
Jota de los Villares	Fandango de Castillo de Locubín	Fandango “robao” de La Iruela
Jota de Puente de Genave		

³⁴ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 137. Encontramos en el *Cancionero Popular de Jaén* otras <<canciones seriadas>> como la nº 237 (“La Baraja”) y la nº 289 (“Tarantán”).

³⁵ <http://www.fed-aaf.com/jaen/danzas.htm>, 08/04/2010, 13:44.

De entre toda la amplia gama de danzas y bailes de la provincia, Dolores de Torres escogió únicamente siete para su *Cancionero Popular de Jaén*³⁶. Presentamos seguidamente un breve resumen los rasgos esenciales de cada una de estas «Canciones de Baile»³⁷.

A) LA «JOTILLA» EN ANDALUCÍA

Se ha especulado mucho sobre el origen y la supuesta cuna geográfica de la forma musical llamada «jota»³⁸. Es un canto con baile muy extendido por toda la Península Ibérica, por lo que ubicar su procedencia en un lugar determinado sería muy arriesgado y no se ajustaría a la realidad. Además, a pesar de todas las divergencias locales que pudieran existir entre las distintas jotas, éstas coinciden por lo general tanto en sus características musicales y literarias como en su coreografía³⁹.

Se ha dicho, por otro lado, que las jotas responden, en su estructura musical y literaria, a un modelo de coplas superpuestas, constando de una «copla principal», en octosílabos, muy parecida al fandango, y de un «estribillo» que puede ser una seguidilla, si bien tiene entidad musical propia⁴⁰.

Lola Torres defendió la singularidad de la jota andaluza en la Introducción del *Cancionero Popular de Jaén*:

La jota de Andalucía no es, como pudiera creerse, una usurpación o imitación de la aragonesa, sino que en nuestra región es tan típica como el fandango o el bolero. Mi opinión, que podría parecer apasionada, está apoyada por el prestigio de don Eduardo M. Torner, que asegura que la jota es originaria de Andalucía⁴¹.

³⁶ Tres de estas danzas no vienen incluidas en la tabla anterior: los «Mayos» de las Navas de San Juan, la «Carrasquilla» y el «Pisa Uvas».

³⁷ Lola Torres denomina a este género indistintamente con los términos «Canciones con Baile» y «Canciones de Baile». Nosotros preferiremos emplear el segundo de ellos a lo largo de nuestro estudio.

³⁸ Tanto su etimología como su origen son inciertos. Probablemente el término «jota» se relacione con el vocablo «xotar», «sotar», derivado del latín «saltare».

³⁹ Para un conocimiento más profundo de este género musical recomendamos encarecidamente todos los estudios de Miguel Manzano referidos a los bailes tradicionales y que recogemos en nuestra Bibliografía.

⁴⁰ La «copla principal», de ocho compases de duración, se compone de una cuarteta octosilábica, si bien los versos pueden repetirse. El «estribillo», también de ocho compases, prefiere el uso de la seguidilla como estrofa literaria. El compás correcto sería el binario de subdivisión ternaria (6 / 8) y con aire rápido.

⁴¹ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 12. Federico Olmeda fue el primero en afirmar que la «jota aragonesa» no era ni la única ni la más antigua, ya que se basa en el sistema tonal, que se remonta como mucho al s. XVIII. Sin embargo, es en Aragón donde este género se ha empleado con mayor profusión.

Las jotas llevan con frecuencia un acompañamiento instrumental⁴². En este sentido, dentro de la provincia de Jaén se debe destacar especialmente la instrumentación de las jotas de la Sierra de Cazorla, compuesta por guitarras y platillos, al igual que sus fandangos⁴³. En otros lugares, además de la guitarra, intervienen bandurrias, laúdes, acordeones, etc., todos ellos instrumentos de cuerda pulsada que se unen para formar la agrupación denominada <<rondalla>>⁴⁴.

En el *Cancionero* de Lola Torres podemos encontrar seis jotas, de diversa procedencia:

- Canción nº 357: “Jota” de Villanueva del Arzobispo (La Loma y Las Villas).
- Canción nº 358: “Jotilla” de La Iruela y Cazorla (Alto Guadalquivir).
- Canción nº 359: “Jota” de Iznatoraf (La Loma y Las Villas).
- Canción nº 360: “Jota” de Venta de Cárdenas (Sierra Morena, Ciudad Real).
- Canción nº 362: “Jotilla” de Los Villares (Sierra Sur).
- Canción nº 363: “Jotilla” de Los Villares (Sierra Sur).

B) LOS <<MAYOS>> DE NAVAS DE SAN JUAN

La romería de la Virgen de la Estrella, patrona de este pueblo de la comarca de El Condado, tiene lugar entre los días 1 y 3 de mayo. La peregrinación se realiza desde la Ermita de la Virgen hasta Navas de San Juan, situado a 4 Km. de la misma. Esta procesión se acompaña de cánticos marianos, jotas en su mayoría, aunque también pueden cantarse piezas profanas.

⁴² Cfr. Andrés Cester Zapata, María Julia Valdovinos y Manuel Villanueva, *Así se cantó la jota*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

⁴³ Para conocer los rasgos esenciales del fandango de Cazorla veáse el apartado final de este capítulo.

⁴⁴ Según Miguel Manzano, el empleo de la <<rondalla>>, cuya interpretación se reduce siempre a acompañar con dos acordes tonales de Tónica y Dominante a las voces que cantan en un sistema melódico tonal mayor, implica que se trata de un repertorio tardío, que no va más allá de la época de la vigencia de la música tonal como sistema claramente definido. El acompañamiento por una <<rondalla>> aparece casi en exclusiva en Aragón, La Rioja, Navarra, la Submeseta Sur, Levante y algunos puntos del Norte de Andalucía (los que limitan con Extremadura y Castilla La Mancha). Por el contrario, la jota interpretada a voz sola o acompañamiento por percusión o instrumentos melódicos (flauta de tres orificios, gaita y dulzaina), que emplea el sistema modal en sus melodías, se puede hallar únicamente en el cuadrante Noroeste de la Península, la Submeseta Norte y la Alta Extremadura.

Es llamativo que Lola Torres incluya la canción nº 347 (“Mayos”) en el apartado de <<Canciones de Baile>>, teniendo en cuenta que hay en el *Cancionero Popular de Jaén* otras dos canciones de Mayo, contenidas en la sección de <<Canciones religiosas>>⁴⁵. La única explicación posible es que los <<Mayos>> de Navas de San Juan musicalmente se corresponden con el género de la <<jota>>⁴⁶.

C) LA <<CARRASQUILLA>>

La autora recopila para el *Cancionero Popular de Jaén* un único ejemplo, la canción nº 348 (“La carrasquilla”), originaria de la capital giennense. Pese a que ella lo califica como “baile infantil de Jaén”, su difusión es mucho más amplia; de hecho, podemos encontrar variantes del mismo en casi todo el noroeste peninsular, siendo muchos los cancioneros que lo recogen⁴⁷.

Lo que hace tan especial a este baile de corro de niñas es la letra de la canción, que indica todos los gestos y movimientos que hay que realizar, siguiendo unas pautas: arrodillarse, darse la vuelta, abrazarse, levantarse las faldas, besarse, etc. La mímica de <<la carrasquilla>> puede resultar tan divertida que los jóvenes y adultos también la bailan en todo tipo de contextos, seguramente para recordar su niñez⁴⁸.

Según Miguel Manzano, la principal característica musical de este género de canción – baile la hallamos en la doble percepción de su ritmo por parte del oyente⁴⁹:

- Ternario de subdivisión o agrupación binaria 2 + 2 + 2 (3 / 4): cuando escuchamos la melodía aislada del acompañamiento instrumental y del baile.
- Binario de subdivisión o agrupación ternaria 3 + 3 (6 / 8): cuando suena la fórmula de acompañamiento rítmico y se ven los movimientos del baile.

⁴⁵ Son las canciones nº 273 (“Santa Cruz de Mayo”) y 279 (“Mayeras”).

⁴⁶ Por esta razón, la canción que nos ocupa podría haberse incluido en el apartado anterior (el referido a la <<jotilla>> en Andalucía).

⁴⁷ Federico Olmeda, *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903, nº 25 y 26, p. 151. Si bien Olmeda recogió dos versiones en Burgos, otros magníficos folkloristas han hecho lo propio en Salamanca, Cáceres, Soria, Zamora, León, Santander y La Rioja.

⁴⁸ El baile de <<la carrasquilla>> no posee ninguna connotación ritual. Su funcionalidad es del todo lúdica.

⁴⁹ Este fenómeno rítmico, denominado <<polirritmo simultáneo>>, también caracteriza a los fandangos.

La transcripción que Lola Torres realiza de la canción nº 348 está en 3 / 8. Sin embargo, su acentuación sigue perfectamente los parámetros rítmicos mencionados en la página anterior. Por ello, dependiendo de la realidad rítmica que se desee resaltar, podría transcribirse en 6 / 8 (uniendo de dos en dos los compases de 3 / 8) o en 3 / 4 (cambiando la subdivisión ternaria por la binaria).

Si atendemos al aspecto melódico, éste se caracteriza por el empleo de la sonoridad mayor tonal, aunque la melodía no siempre termine con la nota básica del sistema, debido a las necesidades del enlace final con el comienzo.

Por último, adjuntamos el texto de la canción recopilada por la autora del *Cancionero Popular de Jaén*:

1) “Este baile de la carrasquilla
es un baile muy disimulado,
que en hincando la rodilla en tierra
todo el mundo se queda parado.

2) A la vuelta, a la vuelta a Madrid,
que este baile no se baila así,
que se baile de asas, de asas;
Mariquilla, menea esas sayas,
Mariquilla, menea esos pies
que las niñas se dan puntapiés.

3) En mi pueblo no se estila eso,
que se estilan abrazos y besos,
en mi pueblo se vuelve a estilar
media vuelta y volver a empezar”.

D) EL <<PISA UVAS>>

Es un baile típico de Peñallana y otros pueblos de la comarca de La Campiña, que ejecutaban los aceituneros en los molinos⁵⁰. Un aspecto destacado es que el baile se puede improvisar. La melodía, al ser muy breve, se repite sin cesar, aunque incluyendo algunas variaciones melódicas. Lleva acompañamiento instrumental de acordeón y guitarra.

⁵⁰ Cuando Dolores de Torres realizó su recopilación de canciones Peñallana se llamaba Viñas de Andújar.

Lola Torres recogió dos «Pisauvas», uno en Jaén capital (canción nº 349) y otro en Peñallana (canción nº 361). El primero de ellos está transcrito en 2 / 4 (compás binario) y el segundo en 3 / 4 (compás ternario).

E) EL FANDANGO (TAMBIÉN LLAMADO «EL SUELTO»)

El «fandango» es uno de los géneros compartidos por casi la totalidad de la Península y las Islas Canarias. En Andalucía podemos considerarlo la forma musical más extendida y variada. La diversidad de sus formas a lo largo de nuestra geografía y la de los nombres que recibe nos puede conducir, en ocasiones, a no identificar como «fandangos» muchas de las formas que pertenecen a esta gran familia⁵¹.

La forma musical del «fandango» se divide en dos secciones:

- Introducción o «Variaciones»: sección instrumental constituida por varias frases de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases, cuya melodía se desarrolla sobre la «escala andaluza» (indicadora del modo frigio), si bien este acompañamiento emplea acordes tonales como soporte armónico y rítmico.
- «Copla»: parte cantada que suele repetirse hasta tres veces para permitir de esta forma la ejecución completa del baile. Suele tener seis frases musicales (basadas en el modo frigio) y cuatro textuales (por ello en el texto se suele repetir el primer verso). La estrofa más habitual en la letra de los fandangos es la copla, pero también encontramos algunas quintillas⁵².

Sobre esta base regional y popular, determinados artistas crearon fandangos propios, que reciben el nombre de cada cantaor por lo que se conocen como «fandangos personales». Destaca el hecho de que no se bailan, ya que se basan en un ritmo «libre». El nacimiento y desarrollo de las formas personales del fandango comprende desde 1890 hasta 1925, época de esplendor en la que los «fandangueros» eran altamente valorados por el gran público.

⁵¹ Los «verdiales» y las «rondeñas», por ejemplo, son fandangos típicos de la provincia de Málaga.

⁵² Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 224.

La coreografía y música del «fandango» ha generado otros bailes que se hallan íntimamente unidos a él por tener similares características. Éstos son, entre otros, las «malagueñas», las «granadinas», las «murcianas» y los «fandanguillos».

El fandango «suelto» de Valdepeñas de Jaén es un tipo de fandango local, considerado por Lola Torres tan elegante como el «bolero de Jaén». La autora describe su coreografía con las siguientes palabras:

En la copla verifican airosos movimientos giratorios, unas veces a la derecha y otras a la izquierda, al mismo tiempo que, al mirar a la pareja, se hacen una ligera reverencia como en el bolero, imprimiéndole un encanto especial. Su aire es reposado, sin llegar a ser lento. Se compone de dos coplas distintas, precedidas por el paseo (que es como el de la jota), cambiando con la pareja de enfrente. Como las parejas van de dos en dos, van cambiando para hacer un cuadro hasta llegar a su sitio, bailando la última copla cada uno con la primera con quien bailó. [...] Al terminar el baile se dan unas palmaditas en la espalda a modo de abrazo⁵³.

Las melodías de las dos coplas son diferentes y se repite dos veces cada una con diferente letra; finalmente, se vuelve a repetir la segunda copla con la quinta letra. El «paseo» y la segunda copla tienen una sonoridad tonal menor; en la primera, por el contrario, la sonoridad es mayor. Este fandango, transcrito por lo general en 3 / 4, se acompaña únicamente de guitarras. Lola Torres recoge en su *Cancionero* tan sólo un fandango «suelto» de Valdepeñas de Jaén: la canción nº 350 (“Fandango”).

F) LA MALAGUEÑA DE LA PUERTA DE SEGURA

Con la denominación de «malagueña» se conoce a uno de los tipos de fandangos más extendidos por la geografía de Andalucía oriental, llegando incluso esta denominación a gran parte del Levante español y a Canarias.

Por lo general, la «malagueña» es de carácter más melancólico y pausado que el genérico fandango. Se suele transcribir en compás de 3 / 4. Posee coplas precedidas de «paseo», como el fandango de Valdepeñas de Jaén, al que nos referimos anteriormente.

⁵³ de Torres Rodríguez de Gálvez: *op. cit.*, p. 14.

La música de la copla siempre es igual; lo único que varía es la letra. Ésta, como en el fandango, consta de cuatro versos literarios y seis musicales, repitiéndose el primero y el último, aunque no podemos generalizar puesto que puede haber variantes.

“La malagueña” de la Puerta de Segura (canción nº 351) se acompaña de guitarra, acordeón y platillos, como la jota de Cazorla. Lola Torres advierte de que “en esta <<malagueña>> los brazos se colocan más altos que en el bolero y que en el fandango de Valdepeñas”⁵⁴.

G) EL FANDANGO DE LA SIERRA DE CAZORLA. EL <<FANDANGO ROBAO>> DE LA IRUELA

Por sus características geográficas, en la Sierra de Cazorla se conserva casi intacta la tradición del <<fandango>>. Éstos son sus rasgos esenciales:

- La melodía vocal está en modo frigio, pero el acompañamiento es tonal.
- Se transcribe en compás ternario o de subdivisión ternaria (3 / 4, 3 / 8, 6 / 8).
- Consta de cuatro versos literarios y cinco o seis musicales, repitiéndose el primer verso al principio y al final.
- Su ritmo es reposado y, como otras muchas canciones populares andaluzas, se caracteriza por la improvisación de las letras.

Este fandango se canta y baila en la sierra y en la campiña, concretamente en las ferias de Cazorla y de los pequeños pueblos de alrededor, de entre los que destaca La Iruela⁵⁵. En ocasiones se da una alternancia de un intérprete masculino y otro femenino en cada estrofa, para simular el cortejo amoroso.

El <<fandango robao>> de La Iruela, variante del de Cazorla, conserva rasgos de cierto primitivismo montaraz, viril y apasionado, propio de las danzas mediterráneas; estamos hablando de una auténtica danza de cortejo entre mozos y mozas que mezcla la timidez natural con la seriedad castellana.

⁵⁴ (*ibidem*: p. 15).

⁵⁵ Su funcionalidad lúdica hace que también pueda cantarse en otros tipos de celebraciones privadas (bodas, comuniones, veladas, etc.).

La denominación de «fandango robao» se aplica a la canción, aunque también a cada una de sus estrofas. La instrumentación del mismo está constituida por guitarra, laúd y bandurria, siendo el acompañamiento de la percusión (platillos, cascabeles, cañas, botellas, panderos y palmas) el que le confiere la sonoridad más característica⁵⁶.

Se baila, por lo general, de dos en dos parejas, para poder entrecruzarse, como en el fandango de Valdepeñas, con la diferencia de que al cambiar con la pareja de enfrente se cogen por el brazo derecho y dan una vuelta intercambiando su lugar inicial, de ahí el nombre de «fandango robao». En este fandango la mujer lleva los brazos más altos que en el de Valdepeñas, mientras que los hombres los llevan semicaídos. Al terminar se dan el llamado «abrazo», que consiste en darse palmadas en la espalda⁵⁷.

La danza se compone de unos catorce pasos. En el «paseillo» los bailarines descansan en un movimiento de vaivén con los brazos semicaídos esperando a que el cantor interprete el fandango. La denominación de «roba», como ya hemos dicho, proviene del giro que dan las parejas cogidas de la mano y con el codo pegado, en el que giran para volver de nuevo a su sitio y vuelven a girar con la pareja de al lado. Según los irolenses esto se produce por la tendencia del «macho» a quitarle la pareja al otro; cada vez se «roba» una nueva pareja hasta que, finalmente, cada uno acaba bailando con quien realmente quiere.

La coreografía anteriormente descrita hace que el «fandango robao» de La Iruela se diferencie de otros tipos de fandango. Es un baile típicamente serrano, muy agresivo; casi parece una competición para intentar agotar a la pareja contigua. Aunque lo normal es que el fandango se baile, a veces es cantado como forma independiente.

Musicalmente el «fandango robao» tiene una base muy parecida a la de los «fandangos» de Huelva y a la de los «verdiales» de Málaga, si exceptuamos el hecho de que estos últimos llevan también acompañamiento de violín. También encontramos «fandangos robaos» en las Alpujarras, por ejemplo en Otívar (Granada) y en Adra y Abrucena (Almería).

⁵⁶ No obstante, los irolenses sólo necesitan la guitarra y las palmas como acompañamiento base.

⁵⁷ (*ibidem*: p. 16).

Las letras, dotadas de una alegría desbordante, aluden a muy diversas realidades, como por ejemplo la celebración de las fogatas de San Antón y el asado de calabazas, en donde es fácil apreciar el juego pícaro de <<dar calabazas>> con su doble sentido:

“Ya están las calabazas
puestas al horno
al primero que llegue
se las entrego pronto.
Que bueno fuera
que llegara mi novio
y se las diera”.

Encontramos también alusiones a la idea del alma que se quema en el Purgatorio, pero que ellos sustituyen por la de una casa que se quema, dando paso a una jocosa letrilla sobre los poderes religiosos:

“Si tu casa se quemara
y en tu culo un avispero,
y tu mujer con un fraile,
¿dónde acudirías primero?”.

El ejemplo que proponemos ahora da una curiosa explicación sobre el origen del <<fandango robao>> de La Iruela:

“El fandango de La Iruela
una mujer lo inventó
como cosas de mujeres
a los hombres nos gustó.

Tu madre tuvo la culpa
por dejar la puerta abierta
y yo por meterme dentro
y tú por estarte quieta.

A las una canta el gallo
a las dos la totovía
a las tres el ruiseñor
y a las cinco ya es de día.

En la burra mando yo
compadre la burra es mía
cuando quiero digo arre
y cuando no yo digo ¡so!”.

Las letras de los <<fandangos>>, irónicas y pícaras al mismo tiempo, llegan a ser interminables y el paseíllo posee un estilo muy monótono y característico. Los acompañantes animan el baile con las expresiones <<lo bien bailao>>, <<lo bien tocao>>, <<lo bien cantao>>, lo cual constituye casi un ritual.

El *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres recoge cinco <<fandangos>> del área de la Sierra de Cazorla, que se corresponden con las canciones nº 352 (“Fandango nº 1”), 353 (“Fandango nº 2”), 354 (“Fandango nº 3”), 355 (“Fandango”) y 356 (“Fandango”).

Para finalizar este segundo capítulo, ofrecemos como ejemplo el texto de la canción nº 355 (“Fandango”), uno de los más famosos del repertorio de fandangos de Cazorla:

“Más arriba de La Iruela
y abajo de Burunchel
se me ha perdido una burra,
no sé si la encontraré.
Más arriba de La Iruela”⁵⁸.

⁵⁸ Las poblaciones de Cazorla, La Iruela y Burunchel, entre otras, pertenecen a la comarca del Alto Guadalquivir.

CAPÍTULO TERCERO

LENGUA Y ANÁLISIS MÉTRICO

Un nuevo paso en nuestra aproximación al folklore musical de la provincia de Jaén debe ser el estudio de su lengua, sirviéndonos para tal fin del *Cancionero Popular de Jaén* y de sus textos. No podemos evitar que surjan entonces algunas preguntas como: ¿qué rasgos lingüísticos se deducen de las letras de las canciones? ¿Hasta qué punto se trata del dialecto andaluz? ¿Cuáles son las características esenciales que hacen del habla giennense una variante del andaluz? ¿Refleja el *Cancionero* esta realidad?

Otro aspecto que trataremos será el relativo al análisis métrico de los textos recogidos por Lola Torres en el *Cancionero Popular de Jaén*, indispensable en cualquier trabajo de estas características¹. A lo largo del capítulo abordaremos todas estas cuestiones e intentaremos arrojar algo de luz sobre ellas.

I. RASGOS FUNDAMENTALES DEL ANDALUZ

En las letras de los cantos populares se reflejan los hábitos lingüísticos del lugar del que proceden. De hecho, la fonética del lenguaje tiene un papel fundamental en la dicción y en el timbre de las creaciones musicales folklóricas de cada pueblo. Ésta es la razón de que normalmente los textos de las canciones de tradición oral nos permitan conocer las peculiaridades del habla en los niveles fonético – fonológico, morfosintáctico y léxico – semántico. Sin embargo, la singularidad lingüística del repertorio de música de tradición oral ha sido frecuentemente ignorada en las transcripciones del mismo.

¹ El Análisis Métrico de cada canción, como ya hemos comentado en otras ocasiones, se halla en el Volumen III de la obra. En el capítulo cuarto del Volumen I, dedicado al Análisis Formal, se adjunta una tabla en la que figuran los siguientes parámetros: «número de canción», «tempo» sugerido por la autora, «estructura formal» (música) y «forma estrófica» (texto). Recomendamos visualizar dicha tabla como comprobación de los datos que vamos a ofrecer en este capítulo, sobre todo en lo referido a las estrofas más empleadas en el *Cancionero Popular de Jaén*.

Un tema aparte lo constituyen los escritores <<cultos>> quienes, salvo en ciertas ocasiones en las que pretenden caracterizar el habla popular, suelen emplear el castellano estándar. No obstante, sí han existido casos concretos que han utilizado conscientemente la modalidad lingüística andaluza de una manera más o menos sistemática, como el teatro costumbrista de los hermanos Álvarez Quintero².

Dentro de la música <<seria>> del siglo XIX español también hallamos un ejemplo del interés por reflejar los aspectos más relevantes del habla popular: el género <<chico>>, con la salvedad de que este género musical presentaba en sus libretos rasgos del lenguaje <<chulesco>> y castizo de Madrid, y no del andaluz.

Hay incluso un antecedente musical más lejano: los <<villancicos>> que se cantaban en las Catedrales españolas, especialmente en la de Sevilla, entre los siglos XVI y XVIII. En ellos aparecían diversos personajes del pueblo cuyo lenguaje era un reflejo directo de las características lingüísticas del habla popular de la época, debido a que estos diálogos no se <<castellanizaban>>.

Algunos autores del siglo XIX, como Rodríguez Marín, ya se hacían eco del problema de que no existiese un sistema de signos que permitiera reflejar los usos del habla popular andaluza, llegando esta discusión hasta nuestros días³.

En la música de tradición oral andaluza, como hemos expuesto anteriormente, sí se encuentran presentes rasgos coloquiales que permiten hablar de su carácter dialectal⁴. Han sido los recopiladores de tales canciones, como Dolores de Torres, los que, al intentar transcribirlas, se han enfrentado a la problemática de reflejar mediante un alfabeto convencional la riqueza de la modalidad lingüística andaluza. De hecho, cuando se <<castellanizan>> los textos del repertorio popular sólo conseguimos desvirtuar el original, ya que se eliminan sinalefas, reajustes silábicos, lexicalizaciones, etc. que resultan esenciales si se pretende mostrar fielmente su lenguaje⁵.

² Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero Popular Andaluz*. Málaga: Arguval, 1992, pp. 27 – 33.

³ (*ibidem*: p. 28).

⁴ (*ibidem*: p. 28).

⁵ Manuel Ariza Viguera, *Comentarios de textos dialectales*. Madrid: Arco / Libros, 1997, p.12. Este autor comenta que es muy frecuente que en los textos dialectales haya castellanismos que se apartan de la <<norma>> dialectal.

Todo esto ha quedado patente al analizar los distintos géneros del *Cancionero Popular de Jaén*. Lola Torres, por lo general, opta por «castellanizar» las letras de los cantos casi en su totalidad. Esto hace que el análisis métrico sea mucho más complicado, pues sólo en contadas ocasiones respeta los aspectos fonéticos del habla giennense⁶.

Entre las modalidades lingüísticas actuales del español, la más diferenciada es la andaluza, con rasgos fonético – fonológicos, morfosintácticos y léxico – semánticos propios⁷. Conozcamos cuáles son las principales características del andaluz:

A) RASGOS FONÉTICO – FONOLÓGICOS

- **Pérdida de la –s final absoluta de palabra**, con la consecuente igualación de singular y plural en muchos vocablos⁸. En Andalucía oriental se soluciona esta ambigüedad con la diferenciación de vocales abiertas y cerradas en determinados contextos (cerradas para el singular y abiertas para el plural)⁹. Ejemplo: “niño” (singular) / “niñoh” (plural).
- **Relajación o pérdida de algunas consonantes intervocálicas, sobre todo la –d–, pérdida que se generaliza en los participios**. Ejemplos: “candado” > “candao”; “cantado” > “cantao”.
- **Aspiración de h– como sustitución de –s final**. Ejemplo: “detrás” > “detrah”. Esta característica se relaciona con la primera (pérdida de la –s final de palabra).

⁶ En la Ficha de Análisis de cada canción se incluye un apartado final de «Observaciones» en el que se comentan los aspectos lingüísticos derivados de la transcripción de la autora que, de una u otra manera, han podido afectar a la relación música – texto.

⁷ No hablaremos del andaluz como «dialecto» propiamente dicho porque no se emplea de forma homogénea en toda Andalucía; de hecho, existen acusadas divergencias según la zona en la que nos hallemos. Esta es la razón de que hayamos preferido emplear el término «modalidad lingüística» en nuestro estudio.

⁸ Manuel Alvar López, *Manual de dialectología hispánica. El Español de España*. Barcelona: Ariel lingüística, 2007, p. 242. Según Alvar, éste no es un rasgo exclusivo del andaluz, pues ya en latín la –s final absoluta debía tener una articulación relajada. Encontramos la misma característica en el sánscrito, armenio, celta insular, galo, antiguo eslavo, portugués de Brasil, francés, español de América e incluso en el murciano, siendo más rara en el canario y en el judeo – español.

⁹ (*ibidem*: p. 244). Es lo que Alvar denomina «plural apofónico» y que se da no sólo en Andalucía oriental, sino también en el español de Tetuán y, parcialmente, en el español de América.

- **Pérdida de consonantes finales (-d, -r, -l, -z).** Ejemplo: “perdl” en vez de “perdiz”.
- **Seseo.** Consiste en pronunciar los fonemas /s/ y /θ/ como s. Ejemplo: “cereza” > “seresa”.
- **Ceceo.** Se trata de pronunciar los fonemas /s/ y /θ/ como z. Ejemplo: “balsa” > “balza”¹⁰.
- **Articulación aspirada de la j castellana.** Ejemplo: “coger” > “coher”.
- **Yeísmo.** Los fonemas y / ll se pronuncian como y. Ejemplo: “llave” > “yave”. Al yeísmo muy acusado se le denomina <<rehilante>>.
- **Cambio de b por g.** Ejemplo: “abuelo” > “agüelo”.
- **Aspiración de h- procedente de f- inicial latina.** Ejemplo: “harina”, que proviene de “farina”.
- **Pronunciación diferenciada del fonema correspondiente en ortografía a la ch, que se acerca a la s castellana y a la ch francesa.** Ejemplo: “mucho” > “musho”.
- **Neutralización de r / l implosivas.** Consiste en no diferenciar ambos fonemas cuando se encuentran ante consonante; casi siempre se pronuncia como -r-. Ejemplo: “bo/sa” > “borsa”.
- **Reducción y asimilación de consonantes interiores agrupadas, cuya procedencia es latina: ct = tt; gn = nn; pt = tt.** Ejemplos: “victoria” > “vittoria”; “indigno” > “indinno”; “Septiembre” > “Settiembre”.

¹⁰ Ariza Viguera: *op. cit.*, p.67. Manuel Ariza especifica que el <<ceceo>> se produce en la mitad sur de Huelva, Sevilla (menos la capital), Cádiz, casi toda Málaga, el occidente y sur de Granada y la costa de Almería. Por el contrario, la diferenciación s / z se da en la mitad norte de Córdoba, las provincias de Jaén y Almería casi por completo y el centro y oriente de Granada.

- **Hipercorrección.** Por evitar la pérdida de –d– intervocálica se comete un error. Ejemplos: “Bilbao” > “Bilbado”; “bacalao” > “bacalado”.
- **Prótesis.** Consiste en añadir una vocal a principio de palabra. A esta vocal se le denomina <<vocal protética>>. Ejemplo: “moto” > “amoto”.
- **Síncopa.** Caída producida en mitad de palabra. Ejemplo: “migaja” > “miaja”.
- **Aféresis.** En este caso la caída se da a principio de palabra, normalmente en la primera sílaba. Ejemplos: “ahora” > “ora”; “muchacho” > “chacho”; “chiquillo” > “quillo” > “illo”.
- **Metátesis.** Cambios de vocales o consonantes dentro de una palabra. Ejemplo: “pobre” > “probe”.
- **Apócope.** Pérdida de vocal, consonante o sílaba en posición final de palabra. Ejemplos: “todo” > “to”; “nada” > “na”; “para” > “pa”.
- **Apóstrofo.** Omisión de la vocal final de palabra cuando le sigue otra palabra que comienza por la misma vocal. Ejemplo: “que está” > “que’stá”.
- **Proclisis.** Prácticamente es igual que el apóstrofo, pero sin representación gráfica, es decir, sin apóstrofe. Esto hace que sólo se puedan diferenciar por escrito. Ejemplo: “entre esto” > “entresto”.
- **Monoptongación.** Se produce cuando hay una sola vocal en donde debería aparecer un diptongo. Ejemplo: “pues sí” > “pos sí” > “po sí”.
- **Diptongación.** Es el caso contrario. Ejemplo: “él cesa de reír” > “él ciesa de reír”.
- **Antihiatismo.** Consiste en sustituir una de las vocales fuertes por una débil. Ejemplos: “peor” > “pior”, “pelear” > “piliar”.

Aunque estos fenómenos no son exclusivamente andaluces, pues todos se pueden hallar en el castellano, la acumulación de todos ellos confiere al andaluz un carácter original y revolucionario, que nos permite clasificarlo como <<modalidad lingüística>> y no simplemente como <<habla>>.

Somos conscientes de que algunos de los rasgos anteriormente citados son vulgarismos, pero no debemos olvidar que el andaluz más cerrado se habla en ámbitos rurales, en los que suele cometerse dichos errores lingüísticos. Y, por supuesto, es éste el andaluz que encontraremos en la mayor parte de los cantos folklóricos¹¹.

B) RASGOS MORFOSINTÁCTICOS

No puede hablarse de una <<gramática andaluza>> como tal, sólo de variedades específicas, observándose ciertos usos lingüísticos, más o menos acentuados:

- **Uso redundante del pronombre personal sujeto para diferenciar las personas del verbo.** Ejemplo: “Yo vengo del cine”.
- **Tendencia a la desaparición del “vosotros”, reemplazado por “ustedes” (aun en situaciones de tuteo).** Con esto se pierde la distinción para el plural entre la forma de confianza y la de cortesía. Ejemplo: “ustedes pensáis” / “ustedes piensan”, en lugar de “vosotros pensáis” / “ustedes piensan”.
- **Sustitución de la forma átona “os” por “se”.** Ejemplo: “vosotros se laváis”, en vez de “vosotros os laváis”.
- **Frecuente empleo en el habla popular de la primera persona del plural del verbo “haber” para expresar la existencia o presencia.** Ejemplo: “Aquí *hemos* seis personas”.
- **Uso habitual de la interrogación retórica.**

¹¹ Alvar López: *op. cit.*, p. 237. Alvar apuntará que la separación del andaluz del castellano llega a ser tan acusada que “la norma de la lengua común ha dejado de regir incluso en el habla de las gentes instruidas”, lo que hace que profesores y estudiantes de la Universidad puedan ser perfectos <<sujetos dialectales>>.

- **Ausencia de los fenómenos de laísmo, leísmo y loísmo**¹².
- **Cambio de género en los determinantes.** Ejemplo: “*el radio*”, en lugar de “*la radio*”.

C) RASGOS LÉXICO – SEMÁNTICOS

Pertenece al léxico andaluz específico el conjunto de elementos léxicos de la lengua española que se utilizan en la modalidad andaluza con especial frecuencia y significado o de manera exclusiva, como los siguientes:

- **Presencia de arabismos y gitanismos.** Ejemplos: “alcaucil”, “chaval”, “chalao”, “azotea”, “churumbel”.
- **Creaciones locales del habla popular.** Ejemplos: “achispaíllo”, “gañafote”, “búcaro”, “retrataura”, “retrataero”.

Todos estos rasgos específicos hacen que el andaluz adquiera dentro del español un perfil peculiar, fruto del desarrollo propio de la personalidad de un pueblo, y que contribuye a la riqueza y variedad de nuestra lengua.

II. RASGOS FUNDAMENTALES DEL HABLA DE JAÉN

El habla giennense responde a unas características fónicas, gramaticales y léxicas concretas que se dan en la provincia de Jaén. La orografía de ésta ha dificultado en gran medida el intercambio lingüístico entre las distintas comarcas. Otros parámetros que ejercen su influencia en el español de Jaén, además del geográfico, son la condición social de sus habitantes y la propia historia de la provincia.

A pesar de que el habla giennense en ocasiones se aleje bastante de lo que entendemos como andaluz, no obstante, debe englobarse dentro de esta modalidad lingüística.

¹² (*ibidem*: p. 29).

Según Ignacio Ahumada Lara, la provincia de Jaén se puede organizar en cinco áreas lingüísticas:

- El área más representativa del español de Jaén es la que va de Norte a Sur hasta las poblaciones de Sierra Mágina (Norte) y, por el Oeste, desde Bailén – Mengíbar hasta Peal de Becerro.
- El área oriental está formada por El Condado y las Sierras de Segura y Cazorla con la del Pozo, en el límite con Granada.
- Otra zona lingüística la constituye Sierra Mágina (Sur), concretamente desde Cárcheles hasta Pegalajar, y de aquí a Larva. Dicha zona se halla notablemente influida por el habla granadina.
- El área suroccidental ocupa desde Noalejo a Santiago de Calatrava, englobando Martos, Alcaudete, Castillo de Locubín y Alcalá la Real.
- La última región lingüística se corresponde con la comarca de La Campiña, claramente influida por la cordobesa.

A) RASGOS FONÉTICO – FONOLÓGICOS

La mayoría de estos rasgos ya fueron mencionados en el apartado anterior, referido a la modalidad lingüística andaluza. En general, todos esos fenómenos tienen cabida en el habla de los giennenses, aunque con variantes particulares, dependiendo de las áreas lingüísticas¹³. Sin embargo, cada vez se impone más la norma española, sobre todo a causa de la educación oficial. Como ejemplos de esto podemos citar la disminución del <<seseo>> en Baeza y Bailén y del <<ceceo>> en Mengíbar y Pegalajar¹⁴.

¹³ Existen distintos vocablos para designar a los habitantes de la provincia de Jaén. Según el Diccionario de la Real Academia Española se aceptan como gentilicio de Jaén <<jaenero>>, <<jaenés>>, <<jaenense>>, <<jienense>>, <<jiennense>> y <<giennense>> (ordenados del más popular al más culto). La gente de Jaén capital prefiere llamarse <<jienense>> y llamar <<jaeneros>> a los de la provincia, acentuando la diferencia cultural que reflejan las palabras. Nosotros hemos preferido para nuestro estudio el adjetivo <<giennense>> por su procedencia latina (<<giennensis>>).

¹⁴ José María Becerra Hiraldo y Cándida Vargas Labella, *Aproximación al español hablado en Jaén*. Granada: Universidad de Granada, 1986, p. 17.

A continuación presentamos una lista de los rasgos fonético – fonológicos más destacados del habla de Jaén:

- **Desdoblamiento de los fonemas vocálicos castellanos**, lo que supone la consecuente diferenciación entre vocales abiertas y cerradas (para solventar la ambigüedad que surge entre singular y plural al perderse la –s final de palabra)¹⁵. El desdoblamiento se produce en las vocales /o/, /e/, /a/. La /i/ sólo será abierta cuando haya <<metafonía>>, es decir, cuando las vocales cercanas también sean abiertas¹⁶.

Este fenómeno se da en casi toda la provincia, con la excepción de Torredonjimeno¹⁷. En algunos casos las vocales tónicas se alargan. Ejemplo: “campo” > “cáampo” (caso típico de Ibro). Por el contrario, las vocales átonas permanecen fijas.

- **Yeísmo**. Aunque hace cincuenta años aún existía el cambio de ll por y, hoy en día se ha erradicado casi por completo¹⁸.
- **Aspiración de la j castellana**. El área de aspiración de la j engloba los siguientes municipios: Alcalá la Real, Frailes, Noalejo, Campillo de Arenas, Castillo de Locubín, Valdepeñas de Jaén, Cárcheles, Huelma, Cambil, Pegalajar, Los Villares, Fuensanta de Martos, Alcaudete y Santiago de Calatrava.
- **Sonorización de k-**. Ejemplo: “camión” > “gamión”.

¹⁵ Juan Antonio Moya Corral, *La pronunciación del español en Jaén*. Granada: Universidad de Granada, 1979, p. 7. En su tesis doctoral este autor nos remite al tomo VI del ALEA (*Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*), concretamente al mapa 1696.

¹⁶ (*ibidem*: p. 27).

¹⁷ (*ibidem*: p. 23). El vocalismo es uno de los aspectos más destacados del estudio fonético y fonológico en Andalucía Oriental. Moya Corral concreta el origen y posterior desarrollo de este rasgo: “La aspiración de la –s morfológica del plural ocasionó la apertura de la vocal precedente; más tarde, con la pérdida de la aspiración, la función diferenciadora quedó encomendada a dicha apertura. De este modo se produjo el desdoblamiento de los fonemas vocálicos del castellano. Es decir, los plurales consonánticos propios del castellano en esta zona andaluza han pasado a ser vocálicos [...] Un aspecto destacado del mismo es que no ha afectado sólo a la apertura de la vocal precedente sino que, en muchos casos, ha producido un efecto en cadena abriendo a todas las vocales de la palabra (dando lugar a fenómenos de metafonía)”.

¹⁸ Becerra Hiraldo y Vargas Labella: *op. cit.*, pp. 17 – 18. El yeísmo giennense se realiza sobre todo en Jaén, Úbeda, Santa Elena, Isabela y Baños de la Encina.

- **Aspiración y posterior pérdida de las consonantes finales de palabra, en especial la –s.**

Según su colocación tenemos dos posibilidades:

- En posición final la –s se pierde. Ejemplo: “los gatos” > “loh gato^h”.
- Cuando la posición es interna se aspira (“estantería” > “ehtantería”) o se iguala a la consonante siguiente (“especie” > “eppecie”). A veces incluso desaparece (“mosca” > “moca”). Si le sigue b, v o p el resultado es f (“atisbar” > “atifa”; “desbaratar” > “faratá”).

Otras consonantes que se pierden a final de palabra son la –l, –r, –n, –z y –d. Ejemplos: “humanidad” > “humanidá”, “sol” > “so”.

- **No aspiración de h– procedente de f– inicial latina.** Actualmente la aparición de este rasgo se entiende como un arcaísmo¹⁹. Es frecuente en el habla vulgar de algunas poblaciones de la provincia de Jaén, como Andújar, Lopera, Marmolejo, Pozo Alcón, Noalejo, Valdepeñas de Jaén, Frailes, Alcalá la Real, Villarrodrigo, Castillo de Locubín, Torres, etc. Hay casos dudosos en los que se produce una aspiración que procede de la –s final de la palabra anterior. Ej: “pues hará” > “pueh hará”.
- **Neutralización de –r / –l implosivas.** Consiste en la confusión de ambos fonemas cuando se encuentran ante consonante. Existen dos opciones:
 - Que la –l salga beneficiada. Ejemplo: “percha” > “pelcha”. Se da en las comarcas de El Condado y Sierra de Segura, sobre todo.
 - Que se prefiera la –r. Ejemplo: “alcalde” > “arcarde”.
- **Refuerzo de algunas sílabas.** Ejemplos: “así” > “asín”, “tropezar” > “trompezar”.
- **Cambio de s por r.** Ejemplo: “los pelos” > “lor pelo”.

¹⁹ (*ibidem*: p. 7). Esta vez se hace referencia al tomo VI, mapa 1715 del ALEA.

- **Seseo**²⁰. Este fenómeno apenas se da en la provincia, únicamente en tres áreas:
 - Torredelcampo: es un caso peculiar, pues se encuentra a pocos kilómetros de la capital.
 - Alcalá la Real, Santa Ana, La Fuente del Rey.
 - Santiago de Calatrava, Marmolejo, Andújar, Arjona, Cazalilla, Bailén, Jabalquinto, Baeza.

Existen algunas lexicalizaciones derivadas del seseo: “saíno” (< “zaíno”), “sejar” (< “cejar”), “asusar” (< “azuzar”), etc.

- **Ceceo**. Tampoco tiene demasiada repercusión en la provincia. El área de ceceo se reduce a Mengíbar, Pegalajar, Mures, Venta de Agramaderos y Castillo de Locubín. Son muy pocas las lexicalizaciones que se derivan de este fenómeno. Ejemplos: “payazo” (< “payaso”), “zapo” (< “sapo”), etc.
- **Debilitamiento de algunos grupos consonánticos**. Ejemplos: “lección” > “lección”, “instancia” > “ihtancia”, “giennense” > “gienense”, “cápsula” > “cásula”.
- **Despalatalización de ñ**. Ejemplo: “araña” > “arania”. Esta característica es típica de la comarca de El Condado y de La Loma y Las Villas.
- **Lexicalizaciones más arraigadas en la provincia**:
 - “La senagua” < “las enaguas”.
 - “El lejío” < “el ejido”.
 - “Ehcardá” < “cardar”.
 - Contracción de la expresión “a casa de”: “anca” o “enca” (en Occidente), “asa” (en el sur de la Campiña), “ase” o “asé” (en Sierra Mágina y La Loma y Las Villas), “a lo de” (en El Condado), etc.

²⁰ (*ibidem*: p. 7). Por lo general se opta por la distinción fonológica entre los fonemas /s/ y /θ/ (tomo VI, mapa 1705 del ALEA).

B) RASGOS MORFOSINTÁCTICOS

El español de Jaén posee algunas características que lo diferencian de la norma castellana, e incluso del andaluz en ciertos aspectos. Ocasionalmente comparte rasgos con otras áreas dialectales del español, como puede ser Aragón.

○ **Morfología nominal:**

- Uso de vocales abiertas como marca de plural.
- Ambigüedad en el género de algunas palabras: “el / la hinchazón”, “el / la almíbar”, “el / la chinche”, “el / la puente”, “el / la calor”.
- Empleo del sufijo diminutivo –ico / –ica, muy arraigado en otras zonas de España como Albacete, Cuenca, Murcia y, en especial, Aragón. Ejemplos: “bonico”, “chiquitico”.
- Otros sufijos diminutivos usados son: –illo, –ito, –ejo, etc.

○ **Morfología pronominal:**

- Ausencia de leísmo, loísmo y laísmo (al igual que en el resto de Andalucía).
- Utilización de “sos” y “sus” como sustitución del pronombre “os” en el habla popular; en realidad se trata de una fusión de “se” + “os”. Ejemplos: “Vosotros *sos* ponéis aquí”; “¿*Sus* vais ya?”.

○ **Morfología verbal:**

- Pérdida de la –r en los infinitivos que llevan algún pronombre enclítico²¹. Ejemplos: “caerse” > “caese”; “mirarme” > “mirame”.
- Reducción de –éis a –ís en la segunda persona del plural del presente de indicativo. Ejemplo: “sabéis” > “sabís”.
- Adición de –s como final de la desinencia de la segunda persona del singular del pretérito perfecto simple de indicativo. Ejemplo: “saltaste” > “saltastes”.

²¹ Cuando el infinitivo no lleva pronombre enclítico se iguala la –r final a –l, o bien se pierde.

- En la Sierra de Segura, la conjugación de los tiempos de presente, pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple de indicativo sufre importantes alteraciones en algunos verbos irregulares.

Ejemplos:

“Él tié”, “vosotros tenís”, “ellos tién” (presente de indicativo del verbo “tener”).

“Yo traíba”, “nosotros traíbamos”, “ellos traíban” (pretérito imperfecto de indicativo del verbo “traer”).

“Yo fi”, “nosotros fimos” (pretérito perfecto simple de indicativo del verbo “ir”).

- **Morfología de los elementos de relación (preposiciones y conjunciones):**
Por lo general no existen rasgos diferenciadores con respecto a la norma castellana.

C) RASGOS LÉXICO – SEMÁNTICOS

Al igual que en cualquier otra área lingüística, en la provincia de Jaén los habitantes han creado algunas palabras (lexicalizaciones) o le han dado a otras una nueva significación. Seguidamente mostramos algunos de los ejemplos más castizos²²:

- **Oliva:** es el árbol por excelencia de Jaén; en la provincia este vocablo no es masculino, sino femenino (“la oliva” / “las olivas”).
- **Pastira y Chirri:** estos nombres aluden a los trajes típicos de la capital (femenino y masculino, respectivamente).
- **Ochío:** es un dulce típico.
- **Panizo:** sinónimo de maíz.

²² Becerra Hiraldo y Vargas Labella: *op. cit.*, p. 67.

- **Cabo:** es la flor del maíz.
- **Panocha:** mazorca de maíz.
- **Rosetas:** palomitas de maíz.
- **Yeta:** brote de trigo.
- **Maná:** manojo de trigo.
- **Barcinar:** acarrear la mies.
- **Jamugas:** instrumento para transportar haces a lomo.
- **Ramal:** rencejo.
- **Levantar:** barbechar.
- **Tanda:** turno de riego.
- **Astil:** mango de una herramienta.
- **Mancaje:** escardillo.
- **Habichuela:** sinónimo de judía.
- **Habicholilla:** sinónimo de judía verde.
- **Resol o risol y cuerva:** son nombres de bebidas específicas de la provincia.
- **Margarita:** esta flor recibe en Jaén las más diversas denominaciones (magarza, manzanilla, manzanillón, manzanillote, manzanilla real, clavellina, mariposa, doblón, sieterramas, etc.).

III. FORMAS ESTRÓFICAS MÁS DESTACADAS EN LA LÍRICA POPULAR ANDALUZA

La estrofa predominante en la lírica popular andaluza es la **Cuarteta asonantada**, también llamada **Cuarteta octosilábica**, **Cantar** o **Copla**²³. Está constituida por cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares, quedando libres los impares.

Un magnífico ejemplo lo constituye la primera estrofa de la canción nº 64 (“El Peñón de Gibraltar”) del *Cancionero Popular de Jaén*:

1) “El Peñón de Gibraltar	7+1=8-
no tiene tantos cañones	8a
como tiene mi morena	8-
en el pelo caracoles”.	8a

La Copla es la estrofa preferida de la lírica popular andaluza y, por extensión, de la española. Según Francisco Álvarez Curiel procede de la partición del Pareado de versos largos (generalmente de dieciséis sílabas), que era el metro más habitual de la épica medieval. Algunos investigadores la consideran incluso como la forma originaria del Romance. Sin embargo, fue descuidada por los poetas cultos por considerarla una forma demasiado popular. Ésa es quizás la razón de la ausencia de testimonios acerca de esta estrofa. Fue Lope de Vega quien, al acudir a temas populares como fuente de inspiración para sus obras teatrales, revitalizó esta forma estrófica.

En los siglos XVIII y XIX se incrementó notablemente el uso de dicha estrofa, debido a que era una forma indicada para las tonadillas. La vuelta del Modernismo a formas populares, especialmente en la obra de poetas y dramaturgos andaluces como los Hermanos Quintero y Antonio y Manuel Machado, condujo también a la divulgación de la Copla²⁴.

²³ En el Análisis Métrico del *Cancionero Popular de Jaén* hemos elegido el término «Copla» para designar esta tipología estrófica, reservando la denominación «Cuarteta octosilábica» para los casos en los que la rima es a b a b (por analogía con la «Cuarteta» de la lírica culta).

²⁴ Álvarez Curiel: *op. cit.*, pp. 41 – 42.

La Copla de la lírica popular tiene como característica formal más destacada la brevedad y sencillez de sus enunciados. Son frecuentes las repeticiones y paralelismos, constituyendo el poema una unidad de sentido autosuficiente.

En la estructura dramática de la Copla se repite frecuentemente una división en tres partes, que consta de: A (unidad introductoria), B (unidad explicativa) y C (unidad conclusiva)²⁵. Esta estructura puede apreciarse claramente en la primera estrofa de la canción nº 163 (“Niña bonita, dile a tu mamá”):

1) “Anda, vete; no te vayas; (A)
métete_en ese_agujero, (B)
y si viene la justicia (C)
diremos que_eres mochuelo”.

En la **Soleá** esta estructura que estamos comentando se equilibra y se distribuye coincidiendo con sus tres versos (8a 8- 8a). Muchas Soleares proceden de Coplas tras la concentración de los dos primeros versos en uno solo. Esta condensación, llamada <<cirugía lírica>>, ha afectado más a las letras de fandangos y en menor proporción a las Cuartetas²⁶. Consiste en esencia en la reducción de elementos redundantes o en la supresión de los narrativos en beneficio de la intensidad lírica. Sin embargo, no siempre la Soleá supone una reducción de la Copla, pues ambas pueden convivir como formas independientes²⁷.

EJEMPLO:

Cuarteta

“A la mujer que sale mala
no reñirle ni pegarle;
la cabra que tira al monte
no hay cabrero que la guarde”.

Soleá

“Bien me lo decía mi madre
cabrita que tira al monte
no hay cabrero que la guarde”.

²⁵ (*ibidem*: p. 43).

²⁶ (*ibidem*: p. 44).

²⁷ La Soléa también se denomina Soledad o Cantar de Soledad.

Otras formas estróficas que se emplean en la lírica popular andaluza, aunque en menor medida que la Copla, son²⁸:

- **Pareado, Pareja o Dístico**: combinación de dos versos parisílabos (de igual medida) o imparisílabos (de diferente medida). Se utiliza generalmente en refranes y adivinanzas. Rima: a a // A A (puede ser consonante o asonante).
- **Terceto**: se compone de tres versos de arte mayor, habitualmente endecasílabos, y con rima consonante. Existe una variedad llamada **Terceto o Trístico monorrímo**, en la que los tres versos tienen una misma rima: AAA.
- **Tetrástrofo monorrímo (Cuaderna Vía)**: se compone de cuatro versos, normalmente alejandrinos, con una misma rima consonante.
- **Soleá (Soledad o Cantar de Soledad) y Tercetillo (Tercerilla o Tercerillo)**: tres versos, generalmente de ocho sílabas métricas, aunque también se utilizan de seis y de siete. Una modalidad es la que tiene once sílabas métricas en el verso central. Rima: a - a. Lo único que diferencia a estas dos estrofas es el tipo de rima (asonante en la Soleá y consonante en el Tercetillo).
- **Cuarteta octosilábica**: estrofa compuesta por cuatro versos de arte menor, generalmente de ocho sílabas métricas. Rima: a b a b. Aunque solía tener rima consonante, modernamente se ha empleado también la rima asonante.
- **Serventesio**: estrofa de arte mayor, formada por cuatro versos de once sílabas métricas. Rima: A B A B.
- **Cuarteta de seguidilla o Copla de seguidilla**: forma poética que presenta versos impares heptasílabos y versos pares pentasílabos alternados, rimando estos últimos de forma asonante. Rima: - a - a. Se asocia normalmente con la poesía popular de carácter ligero y con el baile.

²⁸ José Domínguez Caparrós, *Teoría de la Literatura y literatura comparada. 11. Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2006, pp. 195 – 205, 229.

- **Redondilla:** estrofa de cuatro versos de arte menor, generalmente de ocho sílabas métricas. Rima: a b b a. Al igual que ocurría con la Cuarteta octosilábica, aunque antes empleaba exclusivamente la rima consonante, después se popularizó la asonante.
- **Quintilla:** estrofa de arte menor, generalmente de ocho sílabas métricas. Rima a gusto del poeta, siguiendo las siguientes normas: que no rimen más de dos versos seguidos, ni termine con un pareado ni queden versos sueltos.
- **Sextilla:** estrofa de arte menor, generalmente de ocho sílabas métricas. Rima consonante con varias combinaciones: a a b a a b / a b c a b c / a b a b a b /...
- **Romance:** estrofa compuesta por una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, y con los versos impares sueltos. Es la forma poética nacional por excelencia dentro de la línea narrativa. Un rasgo a destacar es que puede intercalar estribillos y canciones.
- **Romancillo:** estrofa compuesta por un número indeterminado de versos de menos de siete sílabas métricas (normalmente se trata de versos hexasílabos). Rima: - a - a - a - a...
- **Romance endecha:** estrofa compuesta por un número indeterminado de versos heptasílabos. Rima: - a - a - a - a...
- **Romance heroico:** estrofa compuesta por un número indeterminado de versos endecasílabos. Rima: - A - A - A - A...
- **Estrofa libre:** denominamos así a las estrofas que no se ajustan a ninguno de los esquemas métricos anteriores.
- **Variantes:** cualquiera de las estrofas citadas anteriormente es susceptible de ser alterada, tanto en lo referido a la métrica como a la rima. El uso de las variantes es muy frecuente dentro de la lírica popular debido a su transmisión oral.

IV. ANÁLISIS MÉTRICO DEL *CANCIONERO POPULAR DE JAÉN*. PRINCIPALES ESTROFAS

Para analizar y comprender el folklore musical de la provincia de Jaén en su totalidad se hace necesario, como paso previo y fundamental, un estudio de los textos de las canciones²⁹. En el capítulo cuarto hemos adjuntado una tabla de Análisis Formal, en la que aparece como último campo la <<forma estrófica>> de cada canción. Una vez más, recomendamos la visualización de dicha tabla como complemento a este tercer capítulo.

A) CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS MÉTRICO

Aunque la gran mayoría de los criterios seguidos para el análisis métrico de este *Cancionero* se corresponden con los empleados en el análisis de la lírica culta, sin embargo, otros se han modificado de manera que pudieran ser incorporados a nuestro estudio. Éstos son los criterios que finalmente hemos adoptado:

- Según las leyes de la métrica sumaremos una sílaba al verso cuando en éste la última palabra sea aguda, y le restaremos otra sílaba si la última palabra es esdrújula. En los casos en los que el verso finalice con un monosílabo, también añadiremos una sílaba (salvo excepciones). Normalmente, las palabras de final de verso suelen ser llanas (el número de sílabas sólo se mantiene en estos casos) y, en menor medida, agudas. Aunque el empleo de esdrújulas sea infrecuente, hemos encontrado dos excepciones en el *Cancionero Popular de Jaén* (canciones nº 146 y 149).

La primera estrofa de la canción nº 146 (“¿Dónde van las Cándidas?”) constituye un claro ejemplo del uso de palabras esdrújulas en final de verso:

1) “¿Dónde van las Cándidas?	7-1=6-
En busca del médico,	7-1=6a
porque la Conchíbira	7-1=6b
se _ha cortado _un débira”.	7-1=6a

²⁹ Remitimos nuevamente al Volumen III de la obra, en el que se analiza métricamente cada una de las canciones.

- Las letras mayúsculas indican arte mayor (versos de más de ocho sílabas) y las minúsculas arte menor (versos de ocho sílabas o menos). Habitualmente ambos se mezclan dentro de una misma estrofa, como ocurre en la primera de la canción nº 65 (“Péinate tú con esos peines”):

1) “Péinate tú con esos peines,	9-
péinate tú, cariño mío,	9A
que te quiero ver peinada	8-
a la _orillita del río”.	8a

- Los guiones sugieren que la rima del verso dentro de la estrofa es libre.
- Para las sinalefas por lo general seguiremos el modelo musical de la canción, es decir, sólo incluiremos la sinalefa si ésta aparece como tal en la canción. No obstante, en las estrofas en las que la sinalefa rompa la estructura o empañe el discurso musical, optaremos por eliminarla.
- Las sinalefas se indican con un guión bajo en los textos (_) y con una barra (/) en la transcripción de las canciones.
- Las repeticiones de versos no se han analizado métricamente, a menos que fueran de vital importancia para la estrofa³⁰. La manera de sugerir que son innecesarias ha sido agrupar mediante paréntesis los versos afectados. En la segunda estrofa de la canción nº 197 (“Dile que no voy”) tenemos un ejemplo de repeticiones precisas para la estructura métrica:

2) “Dile que no voy,	5+1=6b
que no voy, que no vaya;	7c
dile que no voy	5+1=6b
a la fuente_a por agua”.	7c

- Las palabras acotadas entre paréntesis no han sido tenidas en cuenta para la rima. Suelen ser interjecciones, tales como “ea”, “ole” o “ay”.

³⁰ Dichas repeticiones en ocasiones sólo tienen sentido musicalmente.

- Para evitar la confusión del lector, no reiniciaremos en cada estrofa las letras que indican la rima. Sólo de esta manera se puede apreciar la rima entre versos pertenecientes a estrofas diferentes. La canción nº 36 (“Tantaramusa”) ejemplifica a la perfección la rima que se puede establecer entre las distintas estrofas:

1) “Tantaramusa,	5a
la perra, catusa,	6a
entrar al corral,	5+1=6b
amagar y no dar.	6+1=7b

2) Ha venido la orden,	7-
de la corona,	5-
que los frailes chiquitos,	7-
no coman "ensalá",	6+1=7b
y los grandes,	4-
a "tinajonás"”.	5+1=6b

- Las diéresis se indican con una barra (/) y las sinéresis con el subrayado de las sílabas que se unen. Como ejemplo de sinéresis proponemos la primera estrofa de la canción nº 74 (“Anda, chiquilla”):

1) “Al pasar por tu jardín	7+1=8-
me quité las zapatillas,	8a
por no pisarte las flores	8-
que <u>tenías</u> en las orillas”.	8a

- Consideraremos una estrofa variante de otra cuando los cambios afecten a la medida de los versos, pero no al tipo de rima (consonante o asonante). Un ejemplo de esto sería la canción nº 1 (“La nana”), cuya primera estrofa se puede definir como <<Variante de la Cuarteta o copla de seguidilla>>, debido a que el último verso debería ser pentasílabo y no hexasílabo:

1) “Este niño chiquito	7-
se va_a dormir	4+1=5a
y le_haremos la cama	7-
en el torongil”.	5+1=6a

B) PRINCIPALES FORMAS ESTRÓFICAS

El análisis métrico del *Cancionero Popular de Jaén* revela que las estrofas que con más frecuencia se repiten a lo largo del mismo son aquellas que comentábamos en el apartado dedicado a la lírica popular andaluza. Seguidamente mencionaremos las más destacadas, aportando algunos ejemplos de interés.

Comencemos por la **Copla**; ésta sigue siendo la combinación métrica <<reina>>, si bien comparte su liderazgo con la **Cuarteta octosilábica**. Estas dos formas estróficas y sus variantes salpican todos los géneros que recoge el *Cancionero Popular de Jaén*³¹.

Como ejemplo de Copla hemos escogido la canción nº 200 (“Las calabazas”):

1) “Las calabazas tempranas	8-
se crían en la ribera,	8a
y se les dan a los hombres	8-
que_a mí me quieran de veras”.	8a

También han sido analizadas numerosas **Variantes de la Copla**³². Un buen ejemplo sería la primera estrofa de la canción nº 175 (“Pañuelo blanco del campo”):

1) “Pañuelo blanco del campo;	8-
dime la verdad, Soledad.	8+1=9A
Yo te la diré, vida mía;	9-
yo te la diré, ven acá”	8+1=9A

La canción nº 79 (“Gitanerías”), por el contrario, nos servirá para ejemplificar la estructura base de la Cuarteta octosilábica:

1) “La vida de los gitanos,	8a
una vida “divertía”,	8b
siempre cantando_y bailando	8a
con la barriga vacía”.	8b

³¹ La diferencia entre ambas fue tratada en la sección de lírica popular andaluza.

³² Es de suponer que estas estrofas fueron en su origen Coplas que se fueron modificando con el paso de los años al transmitirse de manera oral.

Ambas formas estróficas se caracterizan por tener versos octosílabos³³. Los versos de ocho sílabas métricas tradicionalmente han sido los más usados en la lírica española, tanto culta como popular, y este *Cancionero* es una buena prueba de ello: son muchas las estrofas de arte menor que se recogen en el mismo, convirtiéndose en excepcional el empleo de versos de arte mayor.

Una de las **Variantes de la Cuarteta octosilábica** que encontramos con mayor asiduidad en el *Cancionero Popular de Jaén* es la **Cuarteta heptasilábica**. Se diferencian únicamente por el número de sílabas de sus versos: en la octosilábica los versos son de ocho sílabas métricas y en la heptasilábica de siete. La primera estrofa de la canción nº 38 (“Una paloma blanca”) se ajustaría al modelo de la Cuarteta heptasilábica:

1) “Una paloma blanca	7a
que del cielo bajó	6+1=7b
con las alas doradas	7a
y_ en el pico_ una flor”.	6+1=7b

Asímismo, no es extraño que fluctúe el número de versos entre cinco y ocho, e incluso más³⁴. La primera estrofa de la canción nº 70 (“Madre, mi carbonero”) se corresponde con el esquema métrico de la Cuarteta pentasilábica:

3) “"Carbón de_ encina,	5c
carbón del bueno”;	5d
morena mía,	5c
lo va vendiendo”.	5d

La alternancia en el número de versos será también habitual en las variantes de la Cuarteta octosilábica presentes en el *Cancionero Popular de Jaén*, al igual que el empleo de versos de arte mayor. Ambos rasgos caracterizan la métrica de la canción nº 259 (“La Magdalena era profana”), cuya primera estrofa reproducimos a continuación:

³³ Miguel A. Palacios Garoz, *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Segovia: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984, p. 40.

³⁴ La última estrofa de la canción nº 259 (“La Magdalena era profana”), por ejemplo, está formada en exclusiva por versos decasílabos.

1) “La Magdalena era profana,	10A
pero que _al punto oyó el sermón	10+1=11B
que Jesucristo le predicaba	10A
y las alhajas repartió”.	8+1=9B

Otra de las estrofas de gran predominio en esta recopilación es la **Cuarteta o Copla de seguidilla** (y sus variantes). Un ejemplo de esta forma métrica lo encontramos en la primera estrofa de la canción nº 22 (“Yo canté unas toreras”):

1) “Yo canté _unas toreras,	7-
con su _estribillo,	5a
que _a cualquiera le daba	7-
un tabardillo”.	5a

Siendo totalmente estrictos consideraríamos que ésta es una variante de la Cuarteta o Copla de seguidilla, puesto que la rima es consonante y no asonante. Teniendo en cuenta que en el *Cancionero* la rima se caracteriza por ser casi siempre asonante, no hemos estimado este tipo de casos como variantes, reservando así dicho término sólo a aquellas estrofas en las que se altere el número de versos. No debemos olvidar que nos encontramos ante un repertorio musical de tipo folklórico, en el que lo usual es que no se sigan las reglas al pie de la letra. Por ello, la fluctuación en cuanto al número de sílabas y la ambigüedad en el uso de rima asonante y consonante se convierten en características destacadas de la lírica popular.

La segunda estrofa de la canción nº 84 (“A la luz del cigarro”) sí sería un ejemplo puro de Cuarteta o Copla de seguidilla:

2) “A la luz del cigarro	7-
te vi la cara,	5b
no _he visto clavellina	7-
más encarnada”.	5b

El **Romance octosilábico**, cuyo nacimiento probablemente se deriva de una superposición de Coplas, es otro de nuestros protagonistas destacados. A este género narrativo dedica Dolores de Torres la sección VII de su *Cancionero*.

No obstante, también podemos encontrarlo como forma estrófica en canciones adscritas a otros géneros. A pesar de que el Romance octosilábico es la modalidad de Romance que aparece en un mayor número de canciones, también hay algunos **Romancillos** (versos hexasílabos) y **Romances endecha** (versos heptasílabos)³⁵.

Una de las formas estróficas empleadas con más profusión en el *Cancionero Popular de Jaén* es el **Pareado**, en especial el de arte menor, por ser ésta una estrofa muy sencilla (tan sólo posee dos versos). Un rasgo interesante de estos Pareados es que los versos que los conforman no siempre poseen un mismo número de sílabas (son imparisílabos). Recogemos como ejemplos de Pareados la primera estrofa de las canciones nº 195 (“Laralá”) y nº 349 (“*Pisa uvas* de las Viñas de Andújar”):

1) “Con la gorrilla y el tapabocas, Pepe del alma, me vuelves loca”.	10A 10A
---	------------

1) “Tira, Pepe, tira Juan, tira, tira, tira más”.	7+1=8a 7+1=8a
--	------------------

Además de todos los tipos estróficos tratados con anterioridad existen otros de menor trascendencia en la lírica popular, pero que se incluyen en el *Cancionero Popular de Jaén*, como el Terceto, el Tercetillo, la Soleá, el Trístico monorrímo, el Tetrástrofo monorrímo, el Serventesio, la Redondilla, la Quintilla, y la Sextilla.

Encontramos también un importante número de estrofas que no se ajustan a ninguna de las formas estróficas estandarizadas, a las que denominamos **Estrofas libres**. La abundancia de las mismas ratifica que este repertorio es del todo popular. Probablemente tales estrofas procedan de otras regulares pero, como todos sabemos, la tradición oral ha podido encargarse de deformarlas a lo largo del tiempo, desvirtuando así su estructura original.

³⁵ Llama la atención la canción nº 305 (“El Manolito”), ya que su segunda estrofa puede ser considerada como una Variante del Romance heroico (sus versos son decasílabos en lugar de los habituales endecasílabos).

CAPÍTULO CUARTO

ANÁLISIS FORMAL

I. ESTUDIO

Con este capítulo llegamos al ecuador de nuestra investigación. A partir de aquí comienza estrictamente la parte analítica que, como ya anunciamos en la Introducción, constituye el pilar sobre el que se sostiene este trabajo. El estudio analítico está avalado por tablas de exposición en las que mostramos el material analizado. La tabla de Análisis Formal contempla los siguientes parámetros: <<número de canción>>, <<tempo>> sugerido por la autora, <<estructura formal de la parte musical>> y <<forma estrófica literaria>>. Hemos decidido incluir en el capítulo que nos ocupa la estrofa literaria para poder comparar en todo momento la forma musical con la textual, conscientes de que en las canciones populares letra y música constituyen una unidad indisoluble.

En primer lugar definiremos <<forma>> como la estructura interna de la canción y su consecuente división en secciones. Existe una tipología muy variada, pero a continuación nos centraremos en definir exclusivamente aquellas estructuras que hemos hallado en el *Cancionero Popular de Jaén*.

A) CANCIÓN ESTRÓFICA

Siguen este esquema formal todas las canciones que poseen una sola melodía, la cual se repite invariablemente para todas las estrofas literarias. Crivillé denomina esta forma como <<tipo primario>> “por exhibir un solo elemento constitutivo al que se le denomina también con el apelativo de copla”¹. Esta denominación aludiría también a las <<estructuras en un solo período>>, a las que nosotros consideraremos como forma independiente para establecer una diferencia con la verdadera <<canción estrófica>>.

¹ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 123.

Las melodías de tipo estrófico que estructuran los cantos populares suelen caracterizarse por su simetría, al tener una frase melódica, frecuentemente de ocho compases, dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una y que se subdividen, a su vez, en dos motivos de dos compases cada uno². Engloba una sola estrofa del texto, por lo que la melodía ha de repetirse tantas veces como estrofas literarias tenga dicho texto. Si la citada melodía se divide en períodos simétricos, métricamente iguales, se califica a la estrofa musical como de <<frase cuadrada>>³.

Las canciones estróficas suelen reproducir, por tanto, el modelo literario del texto en su parte melódica; ésta es la razón de que muchas de estas piezas presenten un mismo número de motivos musicales y versos literarios. Por ejemplo, a cuatro motivos melódicos le suelen corresponder cuatro versos literarios; por ello, las estrofas más frecuentes son las que poseen cuatro versos, esto es, Copla, Cuarteta octosilábica y Cuarteta o copla de seguidilla. Comprobemos la teoría con un caso práctico: la canción nº 169 (“Tiene mi niña un pelo”) está estructurada en cuatro motivos melódicos que se relacionan exactamente con los cuatro versos literarios de una Cuarteta o copla de seguidilla. Esta melodía se repetirá de forma literal para la segunda estrofa del texto:

Tie - ne mi ni - ña/un pe - lo ¡va - ya qué pe - lo!

5 que pa - re - ce vi - ru - tas de car - pin - te - ro.

Tiene mi niña un pelo
¡vaya qué pelo!
que parece virtas
de carpintero.

Tiene mi suegra un diente,
con él me muerde;
no hay un picapedrero
que se lo quiebre.

² (*ibidem*: pp. 121 – 126).

³ A lo largo de este capítulo utilizaremos el término <<período>> como sinónimo de <<frase>>, y en ocasiones incluso de <<semifrase>>, dado que el repertorio popular no se caracteriza por el empleo de grandes estructuras formales.

En el *Cancionero Popular de Jaén* las canciones estróficas se erigen como el grupo más numeroso, alcanzando la cantidad de 136 piezas, lo que supone un 37,46 % del total⁴. Se incluyen también en este grupo aquellas canciones que, debido a su gran extensión, poseen dos melodías (una para un número de estrofas y otra para el resto) para, de este modo, evitar la monotonía en el canto. Suelen ser en su mayoría Romances.

B) CANCIÓN ESTRÓFICA VARIADA

Es un subtipo derivado de la forma anterior («canción estrófica»)⁵. Aunque, por lo general, sigue los mismos postulados, en este caso, la melodía sí sufrirá pequeñas variaciones. Podemos encontrar en el *Cancionero Popular de Jaén* 14 canciones con tal estructura (3,86 %). La canción nº 161 (“A la flor del romero”) constituye un claro ejemplo de este tipo de forma:

A la flor del ro - me-ro, ro - me - ro ver - de, el ro -
 me - ro se se - ca, ya no flo - re - ce. Ya no flo -
 re - ce, ya/ha flo - re - ci - do; la ver - güen - za de los hom - bres
 ya se/ha per - di - do. De las mu - je - res no di - go
 na - da, que se van con los no - vios de ma - dru - ga - da.

⁴ No olvidemos que el *Cancionero Popular de Jaén* recopila trescientas sesenta y tres canciones.

⁵ Miguel Manzano Alonso, *Mapa hispano de Bailes y Danzas de tradición oral. Tomo I: Aspectos Musicales*. Ciudad Real: CIOFF España, 2006, pp. 395 – 410. A diferencia de Crivillé, Manzano denomina a la canción estrófica «forma simple». La canción con estribillo, por el contrario, recibe el nombre de «forma compuesta».

C) CANCIÓN CON ESTRIBILLO

Crivillé da a esta estructura el nombre de «tipo binario» porque está integrada por dos elementos: estrofa y estribillo. El estribillo se repite con idéntica letra al finalizar cada una de las estrofas, pudiendo emplear elementos musicales de la estrofa u otros nuevos. La estrofa, a su vez, puede estar formada por varios períodos musicales.

Siguen este esquema 24 de las piezas contenidas en el *Cancionero*, esto es, un 6,61 %. Aunque éste es un porcentaje bajo con respecto al total del repertorio que estamos estudiando, la canción con estribillo se alza como una de las formas más extendidas y empleadas en España.

Esta vez hemos extraído como ejemplo la canción nº 158 (“Dale con el e”), un melenchón formado por dos estrofas y dos estribillos:

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three lines of music. The first line contains the first two measures of the first stanza and the first two measures of the first refrain. The second line contains the next two measures of the first stanza and the next two measures of the first refrain. The third line contains the final two measures of the first stanza and the final two measures of the first refrain. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The refrain is marked with a double bar line and repeat dots at the end of each line.

Me di-jis-te que/en - tra - ra, que/es-ta-bas so - la, y/es-ta-ba/a-llí tu
ma - dre ¡la pi - ca - ro - na! Da - le con el "e",— con el "e", con el
ha - ya. Da - le con el "e",— con el "e", que no se va - ya.

Me dijiste que entrara,
que estabas sola,
y estaba allí tu madre
¡la picarona!

Dale con el "e", con el "e",
con el haya.
Dale con el "e", con el "e",
que no se vaya.

Como tu madre tiene
tan mala cara,
el susto de aquel día
no se me pasa.

Dale con el "e", con el "e"...

D) ESTRUCTURA EN UN SOLO PERÍODO

Sólo cumplen este requisito las canciones que poseen una sola melodía. Si tal melodía se repite mediante signos de repetición también la consideraremos como «un solo período». Si, por el contrario, esta repetición aparece escrita clasificaremos la pieza como «canción en dos períodos iguales».

En el *Cancionero Popular de Jaén* hay 55 canciones cuya melodía se estructura en «un solo período» (15,15 %). De ellas, doce se repiten una vez, una dos veces, otra tres veces y otra más cuatro veces. En una de las canciones sólo se repite el final.

Valga como ejemplo la canción nº 190 (“Sí, sí, con el sí, sí”), estructurada en un período de ocho compases, que a su vez se divide en dos pequeñas semifrases de cuatro compases cada una:

The image shows a musical score for the song 'Sí, sí, con el sí, sí'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains the next four measures. The lyrics are written below the notes.

Sí, sí, con el sí, sí; sa, sa, con el sa, sa; la
5
que no ten - ga no - vio no se pue - de ca - sar.

E) ESTRUCTURA EN VARIOS PERÍODOS

Las canciones estructuradas en varios períodos se caracterizan por poseer diversas melodías, que no siempre coinciden exactamente con el número total de períodos. Según la cantidad de períodos podemos distinguir los siguientes tipos:

○ Dos períodos:

En el *Cancionero Popular de Jaén* hay 59 canciones que se ajustan a esta tipología (un 16,25 % del total). Dentro de esta categoría existen varios subtipos:

- Dos períodos iguales: 2 canciones.

- Primer período repetido: 2 canciones.
- Segundo período repetido: 1 canción.
- Segundo período repetido tres veces: 1 canción.
- El resto poseen dos períodos diferentes y sin repeticiones.

De este último grupo, por ser el más representativo, presentamos como ejemplo la canción nº 164 (“Que con el tin, tin”):

Ma - dre, mi car - bo - ne - ro no vi - no/a - no - che

4 y lo/es - tu - ve/es - pe - ran - do has - ta las do - ce. Que con el tin,

7 tin, que con el tin - te - ro, que va de pa - so mi car - bo - ne - ro.

○ **Tres períodos:**

En cuanto a las canciones estructuradas en tres períodos el número oscila más o menos entre las mismas cifras del grupo anterior. Son 54 canciones, es decir, un 14,88 %. En este caso volvemos a encontrar algunos subtipos:

- Primer y segundo períodos iguales: 18 canciones.
- Segundo y tercer período iguales: 4 canciones.
- Primer y tercer período iguales: 4 canciones.
- Primer período repetido: 1 canción.
- Tercer período repetido: 1 canción.
- El resto poseen tres períodos diferentes.

Como ejemplo de esta tipología formal aportamos la canción nº 201 (“Donde mi morena duerme”), estructurada en tres períodos de los cuales primero y segundo son iguales (cada período es de ocho compases):

Cua - tro pa - tas tie - ne/un gal - go, Ma - nuel, y cua -

tro tie - ne la lie - bre, Ma - nuel, y cua - tro tie - ne la

ca - ma, Ma - nuel, don - de mi mo - re - na duer - me, Ma -

nuel. Hay que que - rer - la, Ma - nuel, hay que/a - do - rar - la, Ma -

nuel, hay que que - rer - la, Ma - nuel, con i - lu - sión, Ma - nuel.

○ **Cuatro períodos:**

Se distinguen en el *Cancionero Popular de Jaén* de Dolores de Torres 19 canciones que responden a esta forma (5,23 %). Una vez más podemos distinguir varios subtipos:

- Primer y segundo períodos iguales: 1 canción.
- Segundo y tercer período iguales: 1 canción.
- Tercer y cuarto períodos iguales: 1 canción.
- Segundo y cuarto períodos iguales: 2 canciones.
- Primero – segundo / Tercero – cuarto iguales: 4 canciones.
- Primero – tercero / Segundo – cuarto iguales: 1 canción.
- Primero, segundo y cuarto iguales: 2 canciones.
- El resto poseen cuatro períodos diferentes.

Como ejemplo de canción en cuatro períodos presentamos la nº 211 (“Vámonos, niña”), cuyos períodos primero y segundo son iguales, mientras que el cuarto constituye una variante melódico – rítmica del primero:

An-da, ve - te, que no quie-ro sa - car la ca - ra por na - die; al que
 5 le due - lan las mue - las, que se las sa-que/aun-que ra - bie. Vá - mo-nos,
 9 ni - ña, vá - mo - nos a la ri - be - ra, don - de no, no me
 13 se - as "ca - ño - ne - ra"; co - ge la man - ta/y vá - mo - nos.

○ **Cinco períodos:**

En la única canción de este tipo, la nº 163 (“Niña bonita, dile a tu mamá”), que supone un 0,28 % del total, realmente sólo hay dos melodías: una para los períodos primero, segundo y cuarto, y otra para el tercero y el quinto. Estos cinco breves períodos se podrían agrupar en dos entidades mayores (a + b a b), coincidiendo así con la estructura literaria⁶.

An - da, ve - te; no te va - yas, mé-te - te/en e - se/a - gu -
 4 je - ro, y si vie - ne la jus - ti - cia di - re -
 7 mos que/e - res mo - chue - lo. Ni - ña bo - ni - ta, di - le/a tu

⁶ No obstante, esta división musical resulta algo artificial porque entre el segundo y tercer período no hay ninguna cesura ni cadencia más importante que la que se da en los cambios del resto de períodos. Por eso preferimos dividir esta estructura musical en cinco períodos breves, en lugar de en dos más amplios.

10 ma - má que te ha - ga el cho - co - la - te y te

13 lo lle - ve/a la ca - ma. Ni - ña bo - ni - ta, di - le/a tu ma - má.

○ **Seis períodos:**

Sólo una de las canciones (0,28 %) del repertorio analizado posee esta compleja estructura, la nº 337 (“La monona”). Esta canción se divide en seis períodos breves, de los cuales el 2º es igual que el 1º; el 3º y el 4º son una variante del 1º, y el 6º es igual que el 4º⁷. Se podrían agrupar en dos entidades mayores (a a’ a’’ + b a’’); de esta manera, la forma musical se ajustaría perfectamente a la estructura literaria⁸.

De tu puer - ta/a la mí - a, la mí - a, la mí - a, va/u -

na ca - de - na; ti - ra - da por el sue - lo, el sue - lo, el

sue - lo, de/a - mo - res lle - na; ti - ra - da por el sue - lo, de/a -

mo - res lle - na. De tu puer - ta/a la mí - a, la mí - a, la

⁷ La división de los períodos sería la siguiente: el primero comprende desde el c. 1 al 7, el segundo desde el 8 al 14, el tercero desde el 15 al 18, el cuarto desde el 19 al 26, el quinto desde el 27 al 34 y el sexto desde el 35 al 41.

⁸ Al igual que ocurría con la estructura en cinco períodos de la canción nº 163, tampoco existe en este caso ninguna cesura o cadencia más importante entre el cuarto y quinto período (que nos permita establecer justo ahí una separación especial).

23

 mí - a, va/u - na ca - de - na. _____ ¡Ay, que me due - le/un

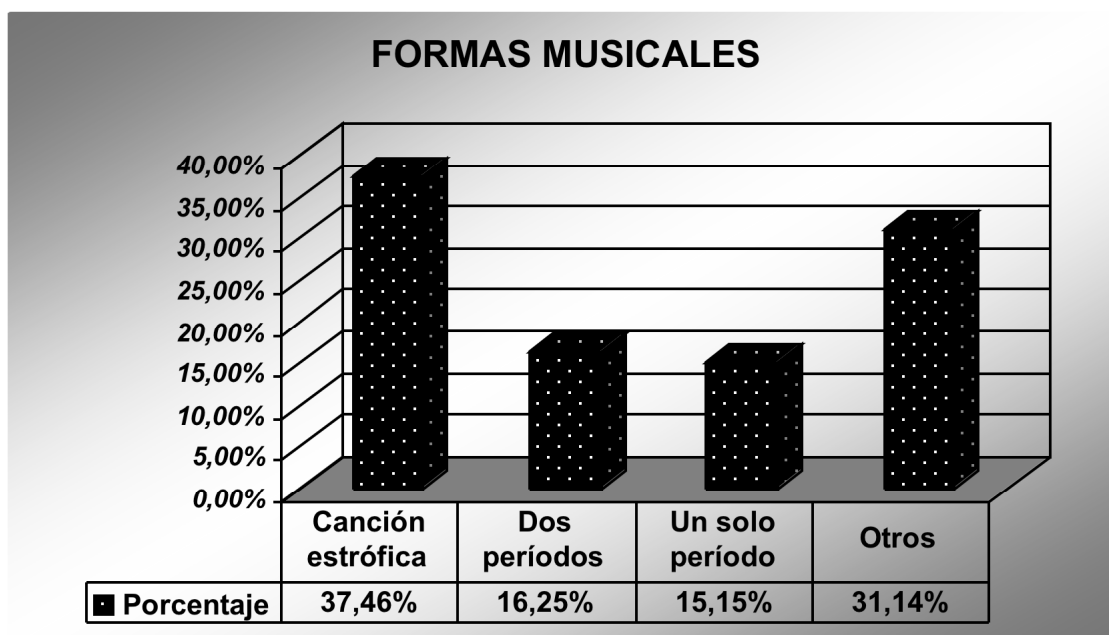
29

 pie! _____ ¡Ay, que no pue-do/an - dar _____ por el a - re - na -

36

 li - to, mo - no - na mí - a, por el a - re - nal! _____

No debemos concluir este apartado del capítulo sin antes presentar un gráfico que refleje los resultados obtenidos tras un análisis exhaustivo de las <<formas musicales>> más frecuentemente empleadas en el *Cancionero Popular de Jaén*:



Como se puede apreciar, las canciones estróficas son el grupo más abundante, seguidas de las canciones en uno y dos periodos. Para finalizar, queremos recalcar que esta clasificación en <<periodos>> es meramente orientativa. Aunque somos conscientes de que se podrían seguir otros criterios de análisis formal, no obstante hemos escogido el que creemos más claro y convincente para nuestro estudio.

II. TABLA. ANÁLISIS FORMAL

Nº de Canción	Tempo ⁹	Estructura formal (Música)	Forma estrófica (Texto)
1	♩ = 52	Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. ¹⁰ de la Cuarteta de Seguidilla
2	♩ = 56	Canción con estribillo (5 estrofas, 5 estribillos)	10 Cuartetos de Seguidilla ¹¹
3	♩ = 88	Canción estrófica (6 estrofas)	Romance octosilábico + Pareado de arte menor (Estribillo)
4	♩ = 52	Un solo período	V. de la Cuarteta ¹² + V. del Tetrástrofo monorrímo
5	-	Un solo período	2 Pareados de arte menor
6	-	Un solo período	V. de la Copla + Pareado de arte menor
7	♩ = 84	Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Copla
8	♩ = 66	Un solo período	2 Pareados
9	-	Canción estrófica variada (2 estrofas)	E. ¹³ libre (2 Pareados) + V. de la Copla
10	-	Un solo período	E. libre (Pareado + Trístico monorrímo + 2 Pareados)
11	-	Un solo período	E. libre
12	♩ = 108	Tres períodos	E. libre + Romance endecha + E. libre


⁹ Este tempo es el sugerido por Dolores de Torres. Por lo tanto, sólo debe tomarse como una orientación.

¹⁰ V. = «Variante».

¹¹ También llamada «Copla de seguidilla».

¹² Si no se especifica nada presupondremos que se trata de una Cuarteta octosilábica.

¹³ E. libre = «Estrofa libre».

13	-	Un solo período	Pareado
14	-	Canción estrófica (2 estrofas)	E. libre + V. de la Copla
15	-	Un solo período	E. libre
16	-	Canción estrófica variada (3 estrofas)	2 Pareados + V. de la Copla + 2 Pareados
17	-	Un solo período	E. libre
18	 = 120	Canción estrófica (4 estrofas)	C. ¹⁴ de seguidilla + V. de la Cuarteta y de la C. de seguidilla + 2 C. de seguidilla
19	-	Un solo período	2 Pareados
20	-	Canción estrófica (12 estrofas)	Copla
21	-	Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Cuarteta + E. libre
22	-	Un solo período (con repetición)	2 Cuartetas de seguidilla
23	-	Un solo período (con cuatro repeticiones)	E. libre
24	-	Dos períodos	E. libre + ? ¹⁵
25	-	Canción estrófica (7 estrofas)	7 Pareados
26	-	Canción estrófica (8 estrofas)	Romance octosilábico
27	-	Un solo período	Copla + E. libre

¹⁴ C. = «Cuarteta».

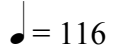
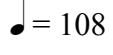
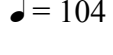
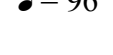
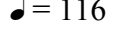
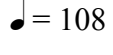
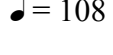
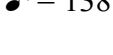

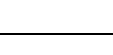
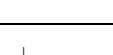
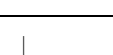
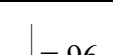


¹⁵ ?: no podemos saber qué tipo de estrofa es porque nos falta la última palabra del último verso.















28	-	Dos períodos	Pareado + Verso libre + 6 Pareados
29	-	Un solo período	E. libre
30	-	Un solo período	V. de la Copla
31	-	Dos períodos iguales	Copla
32	-	Un solo período	E. libre
33	-	Un solo período	V. de la Cuarteta
34	-	Un solo período (con repetición)	E. libre
35	-	Canción estrófica (5 estrofas)	Copla + Cuarteta + E. libre + 2 Coplas
36	-	Un solo período	2 E. libres
37	-	Canción estrófica (6 estrofas)	6 E. libres
38	-	Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Cuarteta + V. de la Copla (Romance endecha enmascarado)
39	-	Canción estrófica (5 estrofas)	5 V. de la Copla
40	-	Tres períodos	V. de la Copla + Romancillo + E. libre
41	-	Un solo período (con tres repeticiones)	Copla + Verso libre
42	-	Un solo período	E. libre
43	-	Cuatro períodos (el 2º y el 3º son iguales)	V. de la Copla + V. de la Cuarteta + 2 Coplas

44	-	Dos períodos	Copla + E. libre (Pareado + V. de la C. de seguidilla + Pareado)
45	-	Dos períodos (con repetición del 1º)	2 E. libres + V. del Serventesio
46	-	Un solo período (con repetición)	2 E. libres (V. de la Copla + Pareado)
47	-	Tres períodos (el 1º y el 3º son iguales)	Copla + V. de la Copla + Copla
48	-	Un solo período (con repetición)	2 E. libres
49	-	Canción estrófica (7 estrofas)	3 V. de la Cuarteta + E. libre + 2 V. de la Cuarteta + E. libre
50	-	Un solo período (con repetición del final)	3 E. libres
51	-	Canción con estribillo (4 estrofas, 3 estribillos)	2 Pareados + 5 V. de la Copla
52	-	Canción estrófica (8 estrofas)	3 V. de la Cuarteta + E. libre + 3 V. de la Cuarteta + E. libre
53	-	Tres períodos	Pareado + E. libre + V. de la Soleá
54	-	Un solo período (con repetición)	2 E. libres
55	-	Canción estrófica (5 estrofas)	Copla + Cuarteta + E. libre + 2 Coplas
56	-	Tres períodos	Copla + Cuarteta + Copla
57	-	Un solo período (con repetición)	V. de la Cuarteta + Pareado
58	-	Un solo período (con dos repeticiones)	E. libre + Pareado
59	-	Un solo período (con repetición)	E. libre + V. de la Soleá

60	ALEGRE (♩ = 108)	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	C. de seguidilla + Pareado + C. de seguidilla + Pareado
61	ALLEGRO MOLTO (♩ = 168)	Cuatro períodos (el 2º y el 4º son iguales)	V. de la C. de seguidilla + 3 V. de la Soleá
62	♩ = 84	Tres períodos (el 1º y el 2º son iguales)	Cuarteta + E. libre
63	♩ = 138	Cuatro períodos (son iguales 1º - 2º y 3º - 4º)	2 V. de la Copla + Romancillo
64	♩ = 160	Canción estrófica variada (2 estrofas)	Copla + V. del Serventesio
65	♩ = 92	Un solo período	V. de la Copla
66	♩ = 152	Canción estrófica (3 estrofas)	3 V. de la Copla
67	♩ = 112	Un solo período	C. de seguidilla
68	♩ = 84	Un solo período	V. de la Cuarteta
69	♩ = 88	Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	Copla + 2 V. de la Copla
70	♩ = 80	Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	C. de seguidilla + V. de la Copla + V. de la Cuarteta
71	♩ = 138	Canción estrófica (2 estrofas)	3 Cuartetas
72	♩ = 88	Tres períodos (el 3º es una variante del 1º)	Copla + 2 V. de la Copla
73	♩ = 96	Dos períodos	Copla + V. de la Copla
74	♩ = 112	Cuatro períodos (el 3º es una variante del 1º)	Copla + 2 E. libres

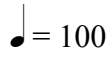
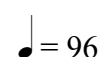
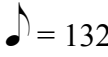
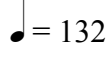
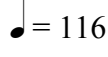
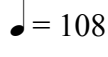
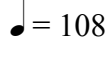
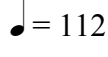
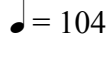
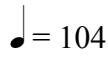
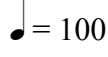
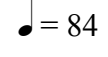
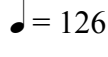
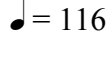
75	♩ = 126	Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	V. de la Copla + E. libre
76	♩ = 104	Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres
77	♩ = 138	Un solo período	Seguidilla simple aconsonantada
78	♩ = 104	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	C. de seguidilla + Pareado + V. de la Copla + Pareado
79	♩ = 92	Un solo período	Cuarteta
80	♩ = 88	Dos períodos	Copla + V. de la Copla
81	♩ = 126	Tres períodos (el 3º es una repetición del 1º)	Cuarteta + V. de la Copla
82	♩ = 96	Tres períodos (el 2º es una variante del 1º)	V. de la Copla + E. libre (2 V. de la Copla unidas)
83	♩ = 104	Un solo período	E. libre
84	♩ = 76	Dos períodos	Copla + C. de seguidilla
85	♩ = 132	Tres períodos (el 3º es igual al 1º)	E. libre
86	♩ = 96	Dos períodos	Copla + E. libre
87	♩ = 104	Canción con estribillo (4 estrofas, 4 estribillos)	V. de la Copla + E. libre + 6 V. de la Copla
88	♩ = 144	Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
89	♩ = 120	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	Cuarteta + Pareado + Copla + Pareado

90		Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres (2 V. de la Copla unidas)
91		Dos períodos (el 2º se repite 3 veces)	5 Pareados
92		Dos períodos	Cuarteta + E. libre (2 Pareados octosílabos)
93		Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Copla
94		Cuatro períodos (2º, 3º y 4º son una variante del 1º)	Copla + 2 V. de la Copla + E. libre (2 Pareados unidos)
95		Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	V. de la Copla + 2 Coplas
96		Canción estrófica (3 estrofas)	3 V. de la Copla
97		Canción estrófica (4 estrofas)	2 Cuartetas + 2 Coplas
98		Dos períodos	C. de seguidilla + V. del Tercetillo
99		Canción estrófica (2 estrofas)	E. libre (Pareado + Verso libre) + V. del Tercetillo
100		Canción estrófica (2 estrofas)	2 Tercetillos
101		Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres
102		Dos períodos	V. de la Copla + E. libre
103		Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Copla + V. de la C. de seguidilla
104		Canción estrófica (3 estrofas)	3 E. libres

105	 = 144	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	Copla + 3 E. libres
106	 = 56	Canción estrófica variada (2 estrofas)	V. de la Quintilla + E. libre
107	 = 88	Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	E. libre
108	 = 96	Cuatro períodos (el 1º y el 2º son iguales; el 4º es una variante del 3º)	2 Pareados + 2 E. libres
109	 = 80	Tres períodos (el 3º es igual que el 2º)	2 E. libres + V. de la Copla
110	 = 84	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	4 E. libres
111	 = 132	Dos períodos	2 E. libres
112	 = 108	Canción estrófica (3 estrofas)	C. de seguidilla + Pareado
113	 = 100	Tres períodos (el 3º es igual que el 2º)	C. de seguidilla + 2 V. de la Cuarteta
114	 = 120	Canción estrófica (4 estrofas)	4 C. de seguidilla
115	 = 108	Tres períodos (1º y 2º son iguales)	Cuarteta + Copla + V. del Romancillo
116	 = 92	Cuatro períodos (son iguales 1º - 3º y 2º - 4º)	C. de seguidilla + E. libre + Combinación de C. de seguidilla y Cuarteta + V. de la Copla
117	 = 92	Tres períodos	Copla + E. libre
118	 = 100	Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	Copla + 2 V. de la Copla + E. libre

119		Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	Copla + 2 V. de la Copla
120		Canción estrófica (2 estrofas)	2 C. de seguidilla
121		Canción estrófica (3 estrofas)	V. de la Copla + E. libre (2 Pareados) + E. libre
122		Un solo período	Cuarteta
123		Canción estrófica (2 estrofas)	2 Coplas ¹⁶
124		Dos períodos	Copla + V. de la Copla
125		Canción estrófica (3 estrofas)	2 E. libres
126		Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
127		Canción estrófica (4 estrofas)	4 E. libres (V. de la Quintilla + V. de la Copla)
128		Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
129		Canción estrófica (7 estrofas)	V. de la Copla + V. de la Cuarteta + V. de la Copla + Romancillo + E. libre (V. de la Copla + V. de la Cuarteta) + 2 V. de la Copla
130		Dos períodos	C. de seguidilla + V. del Tercetillo
131		Dos períodos	V. de la Copla + Copla
132		Canción estrófica variada (2 estrofas)	2 Coplas
133		Dos períodos	Cuarteta + E. libre (2 Pareados)

¹⁶ Podemos considerar que se trata de un breve Romance, al igual que la canción nº 126.

134		Dos períodos	E. libre + E. libre (2 V. de la copla)
135		Tres períodos (1º y 3º son iguales)	E. libre (Trístico monorrímo + V. del Tercetillo) + Copla + E. libre (Trístico monorrímo + V. del Tercetillo)
136		Canción estrófica variada (2 estrofas)	2 E. libres
137		Tres períodos (1º y 2º son iguales)	Copla + E. libre
138		Dos períodos	E. libre + E. libre (C. de seguidilla + Cuarteta)
139		Canción estrófica (2 estrofas)	2 Coplas
140		Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	Copla + V. de la Copla + E. libre (2 Pareados de arte mayor)
141		Canción estrófica (3 estrofas)	3 Coplas
142		Dos períodos	Copla + V. de la Copla
143		Canción estrófica variada (5 estrofas)	Copla + V. de la Copla + E. libre (2 V. de la Copla) + Copla + E. libre (2 V. de la Copla)
144		Canción estrófica variada (5 estrofas)	2 Cuartetos + Copla + 2 E. libres
145		Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
146		Dos períodos	2 V. de la Copla
147		Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres (Pareado + V. de la Copla)

148	♩ = 88	Canción estrófica variada (3 estrofas)	Tetrástrofo monorrímo + E. libre (2 Pareados) + Trístico monorrímo
149	♩ = 126	Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Copla + E. libre
150	♩ = 126	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	Cuarteta + V. de la Copla + Copla + Cuarteta
151	♩ = 88	Dos períodos	Copla + Pareado
152	-	Dos períodos	Sin texto ¹⁷
153	DESPACIO	Un solo período	E. libre
154	DESPACIO	Canción estrófica (3 estrofas)	Cuarteta + Copla
155	♩ = 72	Dos períodos	C. de seguidilla
156	♩ = 69	Dos períodos	C. de seguidilla
157	♩ = 84	Un solo período	Cuarteta
158	♩ = 112	Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	C. de seguidilla + V. de la Cuarteta + C. de seguidilla + V. de la Cuarteta
159	♩ = 104	Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres (2 Coplas unidas)
160	♩ = 108	Canción estrófica (3 estrofas)	C. de seguidilla + Romance endecha

¹⁷ La ausencia de texto no es del todo normal, a pesar de ser una canción de trabajo. La autora justifica este hecho con las siguientes palabras: “de una (canción) no he podido encontrar más que la música”. Otras explicaciones posibles son que se haya perdido la letra o, simplemente, que la canción deba ser tarareada.

161		Canción estrófica variada (3 estrofas)	C. de seguidilla + V. de la Copla + V. de la C. de seguidilla
162		Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	4 Coplas
163		Cinco períodos (son iguales 1° - 2° - 4° y 3° - 5°)	Copla + E. libre
164		Dos períodos	C. de seguidilla + V. de la Copla
165		Tres períodos (1° y 2° son iguales)	Copla + E. libre
166		Cuatro períodos (son iguales 1° - 2° y 3° - 4°)	Copla + V. de la Copla
167		Dos períodos (el 2° es una variante del 1°)	V. del Romancillo
168	ALEGRE 	Canción estrófica (3 estrofas)	2 Coplas + Soleá
169		Canción estrófica (2 estrofas)	2 C. de seguidilla
170		Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Cuarteta
171	ALEGRE 	Canción estrófica (2 estrofas)	Cuarteta + Copla
172		Canción estrófica (2 estrofas)	C. de seguidilla
173		Cuatro períodos (son iguales 1° - 2° - 4°)	Copla + V. de la Sextilla
174		Dos períodos	C. de seguidilla + Pareado de arte mayor
175		Canción estrófica (4 estrofas)	V. de la Copla + V. de la Cuarteta + Copla + Cuarteta

176	♩ = 112	Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres
177	♩ = 108	Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
178	♩ = 108	Canción estrófica (2 estrofas)	2 Coplas
179	♩ = 108	Canción estrófica (4 estrofas)	Copla + E. libre + Copla + V. de la Copla
180	♩ = 138	Canción estrófica (2 estrofas)	C. de seguidilla + E. libre ¹⁸ (combinación de C. de seguidilla y Cuarteta)
181	♩ = 112	Tres períodos (1º y 2º son iguales)	C. de seguidilla
182	♩ = 112	Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
183	♩ = 112	Tres períodos (2º y 3º son iguales)	E. libre
184	♩ = 112	Canción estrófica (3 estrofas)	3 Coplas
185	♩ = 112	Canción estrófica (3 estrofas)	3 C. de seguidilla
186	♩ = 112	Canción con estribillo (2 estribillos, 1 estrofa)	Cuarteta + Copla + Cuarteta
187	♩ = 112	Canción estrófica (2 estrofas)	¿2 E. Libres? (2 V. de la Copla)
188	♩ = 116	Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	E. libre (2 Pareados unidos)
189	♩ = 112	Canción estrófica (3 estrofas)	Copla + E. libre + Cuarteta
190	♩ = 112	Un solo período	V. de la Copla

¹⁸ También puede considerarse una Variante de la Seguidilla simple aconsonantada.

191	♩ = 96	Canción estrófica (2 estrofas)	2 Coplas
192	♩ = 112	Dos períodos	Copla
193	♩ = 108	Cuatro períodos (son iguales 1° - 2° y 3° - 4°)	Cuarteta + V. de la Copla
194	♩ = 138	Canción estrófica (2 estrofas)	Copla
195	♩ = 152 / ♩ = 112	Tres períodos (el 3° es una variante del 2°)	2 Pareados de arte mayor
196	♩ = 108	Cuatro períodos (son iguales 1° - 2° y 3° - 4°)	E. libre (2 Pareados de arte mayor unidos) + E. libre (2 Pareados de arte menor unidos)
197	♩ = 108	Dos períodos (el 2° es una variante del 1°)	Copla + 2 V. de la Cuarteta
198	♩ = 112	Dos períodos (son iguales)	C. de seguidilla
199	♩ = 112	Tres períodos (el 1° y el 2° son iguales)	Copla + Soleá
200	♩ = 104	2 períodos (el 2° es una variante del 1°)	Copla
201	♩ = 112	Tres períodos (el 1° y el 2° son iguales)	Copla + E. libre
202	♩ = 144	Canción estrófica (2 estrofas)	Cuarteta + E. libre
203	♩ = 160	Canción estrófica (3 estrofas)	C. de seguidilla + V. de la C. de seguidilla + E. libre ¹⁹ (combinación de C. de seguidilla y Cuarteta)
204	♩ = 112	Tres períodos (el 1° y el 2° son iguales)	Copla + V. de la Copla

¹⁹ Es el mismo caso de la canción nº 180.







205	♩ = 138	Canción estrófica (2 estrofas)	Copla + E. libre
206	♩ = 108	Cuatro períodos (1º y 2º son iguales; el 4º es una variante del 3º)	Cuarteta + E. libre
207	♩ = 104	Canción estrófica (6 estrofas)	6 Coplas
208	♩ = 108	Tres períodos (hay 5 estrofas textuales)	Copla + Cuarteta + Copla + E. libre (V. de la Copla + repeticiones) + V. de la Copla
209	♩ = 108	Canción estrófica (3 estrofas)	Cuarteta + Copla + Cuarteta
210	♩ = 104	Cuatro períodos (1º y 2º son iguales)	Copla + V. de la Copla
211	♩ = 112	Cuatro períodos (el 4º es una variante del 1º)	Copla + E. libre
212	♩ = 112	Canción estrófica (4 estrofas)	2 Coplas + E. libre + Copla
213	♩ = 160	Canción estrófica (3 estrofas)	3 Coplas
214	♩ = 112	Canción con estribillo (4 estrofas, 4 estribillos)	Cuarteta + 3 V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla
215	♩ = 104	Canción estrófica (3 estrofas)	Cuarteta + 2 Coplas
216	♩ = 108	Canción estrófica variada (3 estrofas)	Copla + E. libre (2 Coplas unidas) + E. libre
217	-	Canción estrófica (9 estrofas)	Romance octosilábico
218	-	Canción estrófica (26 estrofas: 13 con una melodía y 13 con otra)	V. del Romance (combinación del Romance con el Romancillo)

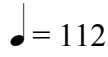
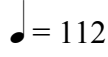
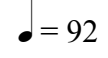
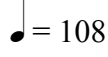
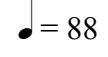
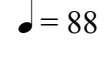
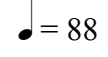
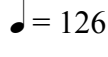
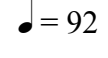
219	-	Canción estrófica (7 estrofas)	V. del Romance octosilábico ²⁰
220	-	Canción estrófica (7 estrofas)	V. del Romance octosilábico
221	-	Canción estrófica (9 estrofas)	Canción narrativa formada por 9 C. de seguidilla
222	-	Canción estrófica (10 estrofas)	Canción narrativa formada por 10 E. libres
223	-	Canción estrófica (8 estrofas)	V. del Romance octosilábico
224	-	Canción estrófica (10 estrofas)	Romance octosilábico
225	-	Canción estrófica (27 estrofas)	V. del Romance octosilábico
226	-	Canción estrófica (7 estrofas)	Canción narrativa formada por 14 C. de seguidilla
227	-	Un solo período	E. libre (2 Pareados unidos)
228	-	Canción estrófica (7 estrofas)	Romance octosilábico
229	-	Un solo período	Copla
230	-	Canción estrófica (9 estrofas: 5 con una melodía y 4 con otra)	Romance octosilábico + 4 V. de la Copla
231	-	Canción estrófica (6 estrofas)	V. del Romance octosilábico
232	-	Canción estrófica (18 estrofas)	Romance octosilábico

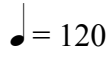
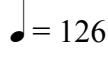
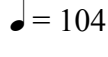
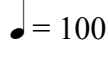
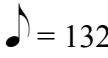
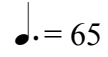
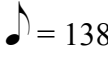
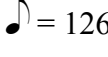
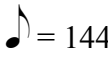
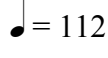
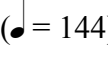
²⁰ En este Romance hay Coplas, Cuartetas y una Redondilla.

233	-	Canción estrófica (10 estrofas)	Romance octosilábico
234	-	Canción estrófica (3 estrofas)	Copla + E. libre + Quintilla
235	-	Canción estrófica (17 estrofas)	V. del Romance octosilábico
236	-	Canción estrófica (14 estrofas)	Romance octosilábico
237	-	Canción estrófica (13 estrofas)	V. del Romance octosilábico
238	-	Canción estrófica (15 estrofas)	Romance octosilábico
239	-	Canción estrófica (7 estrofas)	V. del Romancillo (combinación del Romance endecha con el Romancillo)
240	-	Canción estrófica (10 estrofas)	V. del Romancillo
241	-	Canción estrófica (9 estrofas)	Romancillo
242	-	Un solo período	V. de la Copla
243	-	Canción estrófica (8 estrofas)	Romance octosilábico
244	-	Canción estrófica (10 estrofas)	Romance octosilábico
245	-	Un solo período	Copla
246	-	Un solo período	E. libre (2 Pareados de arte menor unidos ²¹)
247	-	Canción estrófica (25 estrofas)	V. del Romance octosilábico

²¹ Sólo en el caso de que tengamos en cuenta para el análisis métrico las repeticiones de versos.

248	-	Un solo período	Copla
249	-	Un solo período	E. libre
250	-	Canción estrófica (16 estrofas)	V. del Romance octosilábico
251	-	Canción estrófica (18 estrofas)	Romance octosilábico
252	-	Canción estrófica (9 estrofas)	Romance octosilábico
253	-	Canción estrófica (8 estrofas)	V. del Romance octosilábico
254	 = 96	Canción estrófica (3 estrofas)	2 Cuartetas + E. libre (breve Romance octosilábico)
255	DESPACIO	Dos períodos (el 2º es una variación del 1º)	Copla
256	DESPACIO	Dos períodos (el 2º es una variación del 1º)	V. de la Cuarteta
257	DESPACIO  = 58)	Canción estrófica (5 estrofas)	V. del Romance octosilábico
258	 = 116	Dos períodos	E. libre (2 Pareados + Copla) + Romance octosilábico
259	-	Canción estrófica (4 estrofas)	2 V. de la Cuarteta + V. de la Copla + V. de la Cuarteta
260	 = 112	Cuatro períodos (el 4º es igual al 2º)	V. de la Copla + V. del Romancillo
261	 = 100	Canción estrófica (5 estrofas)	V. de la Copla + 4 E. libres
262	 = 112	Canción con estribillo (13 estrofas, 7 estribillos)	E. libre + V. de la Redondilla + E. libre + V. de la Redondilla + 2 E. libres + V. de la Redondilla + 2 E. libres + V. de la Redondilla + E. libre + V. de la Copla + V. de la Redondilla + 2 E. libres + V. de la Redondilla + E. libre + V. de la Copla + V. de la Redondilla + E. libre

263		Canción con estribillo (3 estrofas, 3 estribillos)	V. de la Copla + V. del Romancillo + V. de la Copla + V. del Romancillo + V. de la Copla + V. del Romancillo
264	-	Dos períodos	E. libre
265		Cuatro períodos (el 2º es una variante conclusiva del 1º)	2 E. libres
266		Dos períodos (con repetición del 1º)	V. de la Copla + V. de la Cuarteta
267		Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	3 E. libres
268		Cuatro períodos (3º y 4º son una variante de 1º y 2º)	Copla + E. libre
269		Canción estrófica (2 estrofas)	2 Coplas
270	-	Introducción instrumental + 2 períodos	V. de la Copla + V. de la Redondilla
271	-	Canción con estribillo (4 estrofas, 4 estribillos)	Copla + E. libre + Copla + E. libre + Copla + E. libre + Redondilla + E. libre
272		Cuatro períodos (el 2º es una variante del 1º y el 3º del 4º)	V. de la Copla + E. libre
273		Tres períodos (el 2º es una variante del 1º)	C. de seguidilla + V. del Tercetillo + V. de la Cuarteta
274		Canción estrófica (4 estrofas)	4 V. de la Copla
275	-	Canción con estribillo (4 estrofas, 4 estribillos)	2 V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla

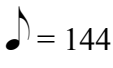
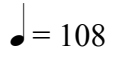
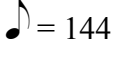
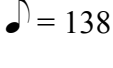
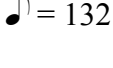
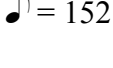
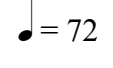
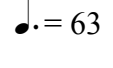
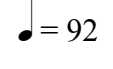
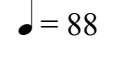
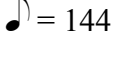
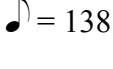
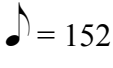
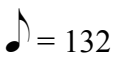
276		Canción con estribillo (2 estrofas, 2 estribillos)	V. de la Copla + E. libre + V. de la Copla + E. libre
277		Canción estrófica (2 estrofas)	2 C. de seguidilla
278		Tres períodos (el 2º es igual al 1º)	Copla + V. de la Copla
279		Canción con estribillo (3 estrofas, 3 estribillos) ²²	V. de la Copla + V. del Terceto + V. de la Copla + V. del Terceto + V. de la Copla + V. del Terceto
280		Canción estrófica (6 estrofas)	4 V. de la Copla + E. libre + Copla ²³
281	ANDANTE	Canción estrófica (17 estrofas)	Redondilla + 8 E. libres (2 Redondillas unidas)
282		Canción estrófica (8 estrofas: 4 con una melodía y 4 con otra)	Cuarteta + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla
283		Canción estrófica (17 estrofas)	E. libre + 6 Coplas + E. libre + Copla + V. de la Copla + Copla + V. de la Copla + Copla + Cuarteta + V. de la Cuarteta + E. libre + V. de la Copla ²⁴
284		Canción estrófica (10 estrofas)	8 E. libres (Pareado + Trístico monorrimo) + 2 E. libres (5 versos monorrimos)
285		Cuatro períodos (el 2º es una variante del 1º y el 3º del 4º)	Copla + V. de la Copla
286		Dos períodos	2 E. libres
287	ALLEGRO 	Tres períodos (el 2º es igual que el 1º)	Copla + Pareado

²² Al final hay una pequeña Coda, probablemente instrumental.

²³ El esquema métrico de esta canción es una leve reminiscencia del Romance octosilábico.

²⁴ También se puede ver como una combinación del Romance octosilábico con el Romancillo.

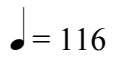
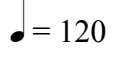
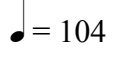
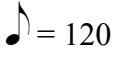
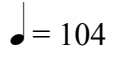
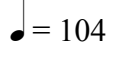
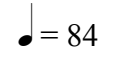
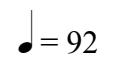
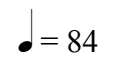
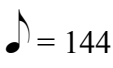
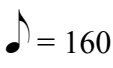
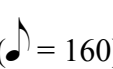
288	♩ = 100	Canción estrófica (2 estrofas)	2 V. de la Copla
289	♩ = 152	Canción con estribillo (7 estrofas, 7 estribillos)	10 E libres (Pareado + Verso libre) + 2 Trísticos monorrimos + 12 E. libres (Estribillos)
290	♩ = 144	Tres períodos (el 2º es igual que el 1º)	2 E. libres (Verso libre + Trístico monorrimo)
291	♩ = 152	Tres períodos (el 2º es igual que el 1º)	Cuarteta + V. de la Copla
292	♩ = 104	Canción con estribillo (3 estrofas, 3 estribillos)	V. de la Cuarteta + V. del Pareado + V. de la Cuarteta + V. del Pareado + V. de la Cuarteta + V. del Pareado
293	♩ = 120 / ♩ = 96	Canción estrófica (15 estrofas: 13 con una melodía y 2 con otra)	V. del Romance octosilábico
294	♩ = 138	Canción estrófica (4 estrofas: 2 con una melodía y 2 con otra)	Copla + V. de la Redondilla + 2 Coplas
295	♩ = 108	Tres períodos (el 2º es igual que el 1º y el 3º es una variante de éstos)	Copla + Pareado
296	♩ = 152	Dos períodos	Cuarteta + V. de la Copla
297	♩ = 54	Dos períodos	2 V. de la Copla
298	♩ = 132	Tres períodos (el 2º es igual que el 1º y el 3º es una variante de éstos)	Copla + V. de la Cuarteta
299	♩ = 152	Dos períodos	Copla + V. de la Copla

300		Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la Copla
301		Canción estrófica variada (17 estrofas)	Combinación entre Romance octosilábico y Romancillo
302		Tres períodos (con repetición)	V. de la Cuarteta + 2 V. de la Copla
303		Dos períodos	Copla
304		Dos períodos	Copla + E. libre (2 Versos libres + Pareado + V. de la Copla)
305		Tres períodos (con repetición del 3º)	V. de la Redondilla + V. del Romance heroico
306		Tres períodos (1º repetido, 2º como variante del 1º)	2 E. libres
307	 / 	Dos períodos	Cuarteta + V. de la Copla
308		Dos períodos	Copla + E. libre (Verso libre + Trístico monorrímo)
309		Cuatro períodos (el 4º es igual que el 3º)	Copla + V. del Romance heroico
310		Tres períodos (el 3º es una variante del 2º)	Copla + 2 C. de seguidilla
311		Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	Copla
312		Canción estrófica (8 estrofas)	C. de seguidilla + 2 V. de la C. de seguidilla + C. de seguidilla + V. de la C. de seguidilla + 2 C. de seguidilla + V. de la C. de seguidilla











313		Canción estrófica (15 estrofas: 9 con una melodía y 8 con otra) ²⁵ .	V. del Romancillo
314		Tres períodos (el 2º es igual que el 1º)	Copla + C. de seguidilla
315		Dos períodos (con repetición del 2º)	Copla + V. de la Copla
316		Dos períodos	Cuarteta + V. de la Copla
317		Tres períodos (el 1º se repite y el 2º es igual que el 1º)	Copla + V. de la Copla
318		Canción con estribillo (3 estrofas, 3 estribillos)	E. libre + V. de la Soleá + E. libre + V. de la Soleá + Trístico monorrímo + V. de la Soleá
319		Canción estrófica (2 estrofas)	Copla + Cuarteta
320		Canción estrófica (14 estrofas)	Combinación entre una V. del Romance octosilábico y otra del Romancillo [2 (Cuartetas + V. de la Copla) y 12 (Coplas + V. de la Copla)]
321		Tres períodos	Copla + V. de la Copla + Pareado
322		Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	Copla
323		Tres períodos (el 2º es una repetición del 1º)	V. de la Copla + E. libre
324		Canción estrófica (34 estrofas)	Combinación entre una V. del Romance octosilábico y otra del Romancillo [2 (Cuartetas + V. de la Copla) y 32 (Coplas + V. de la Copla)]

²⁵ Hay dos estrofas de ocho versos en lugar de cuatro (estrofas 13 y 14); éstas necesariamente se deben cantar con las dos melodías, de ahí que no coincida el número total de estrofas con la suma de las estrofas que se interpretan con las dos melodías citadas.

325		Canción estrófica variada (4 estrofas)	V. de la Soleá + V. del Tercetillo + V. de la Copla
326		Canción estrófica (7 estrofas)	7 E. libres (2 Pareados de arte mayor unidos)
327		Canción estrófica (4 estrofas)	Copla + Soleá + 2 Coplas
328		Tres períodos (el 3º es igual que el 2º)	C. de seguidilla + V. de la Cuarteta + V. de la Copla
329		Un solo período	Cuarteta
330		Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres
331		Canción con estribillo (3 estrofas, 3 estribillos)	E. libre + Trístico monorrímo + E. libre + Trístico monorrímo + E. libre + Trístico monorrímo
332		Canción estrófica (4 estrofas)	4 C. de seguidilla
333		Un solo período (con repetición)	2 E. libres
334		Canción estrófica (2 estrofas)	2 E. libres
335		Tres períodos (el 2º es igual que el 1º y el 3º es una variante de éstos)	C. de seguidilla + V. de la Copla
336	-	Canción con estribillo (9 estrofas, 8 estribillos)	Cuarteta + V. de la Copla + E. libre + V. de la Copla + E. libre (V. de la Cuarteta + Quintilla) + V. de la Copla + E. libre (V. de la Copla + Copla) + V. de la Copla + E. libre + V. de la Copla + E. libre + V. de la Copla + E. libre + V. de la Copla + E. libre + 2 V. de la Copla

337		Seis períodos (el 2º es igual que el 1º; el 3º y el 4º son una variante del 1º; el 6º es igual que el 4º)	C. de seguidilla + E. libre
338		Un solo período	Cuarteta
339		Tres períodos (el 3º es una variante conclusiva del 2º)	Copla + V. de la Copla + V. de la Cuarteta
340		Dos períodos (el 2º es una variante del 1º)	V. de la Copla
341		Cuatro períodos (1º, 2º y 4º son iguales)	Copla + Soleá
342		Tres períodos	V. de la Copla + Romancillo breve + V. de la Copla
343		Canción estrófica acumulativa ²⁶ (12 estrofas)	12 E. libres
344		Canción estrófica (3 estrofas)	3 V. de la Copla
345		Canción estrófica (2 estrofas)	V. de la C. de seguidilla + C. de seguidilla
346		Canción estrófica (3 estrofas)	3 E. libres
347		Dos períodos + Postludio instrumental	2 V. de la Copla
348	ALLEGRO 	Canción estrófica (3 estrofas)	V. de la Copla + E. libre (3 Pareados unidos) + E. libre (2 Pareados unidos)

²⁶ Cada estrofa añade algunos versos más a la estrofa anterior, pero no varía musicalmente (ésa es la razón de que la denominemos «canción estrófica acumulativa»).

349		Dos períodos (el 2º es una variante conclusiva del 1º)	2 Pareados
350		Canción estrófica variada (5 estrofas) ²⁷	2 Coplas + Cuarteta + 2 Coplas
351		Canción estrófica (6 estrofas) ²⁸	Quintilla + E. libre (Verso libre + Cuarteta) + V. de la Copla + 2 Coplas + E. libre
352		Dos períodos	Copla
353		Un solo período	Copla
354		Un solo período (con repetición) ²⁹	Copla
355		Un solo período (con repetición) ³⁰	Copla
356		Un solo período (con repetición) ³¹	Cuarteta
357		Canción estrófica (4 estrofas: 2 con una melodía y 2 con otra)	Cuarteta + E. libre (2 V. de la Copla unidas) + Cuarteta + E. libre (2 V. de la Copla unidas)
358		Tres períodos (el 2º es igual que el 1º) ³²	V. de la Copla + C. de seguidilla + Pareado de arte mayor

²⁷ Esta canción tiene un Preludio, varios Interludios y un Postludio instrumentales (todos ellos con una música muy parecida).

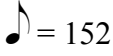
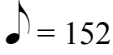
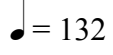
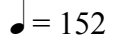
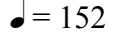
²⁸ Esta canción tiene una Introducción o Preludio instrumental.

²⁹ También posee una Introducción instrumental.

³⁰ Es el mismo caso de la canción nº 354.

³¹ Es el mismo caso de la canción nº 354.

³² Esta canción tiene una Introducción o Preludio instrumental.

359		Dos períodos	Cuarteta + E. libre (2 V. de la Copla unidas)
360		Un solo período (con repetición) ³³	Cuarteta
361		Un solo período ³⁴	V. de la Copla
362		Tres períodos	V. de la Copla + Copla + Romance endecha breve
363		Dos períodos ³⁵	Copla + V. de la Copla

³³ Esta canción termina con un Postludio instrumental.

³⁴ Es el mismo caso de la canción n° 360, con la salvedad de que este Postludio instrumental está basado en la melodía de la estrofa vocal (es un transporte de ésta).

³⁵ Esta canción tiene tanto Preludio como Postludio instrumental (son iguales entre sí).

CAPÍTULO QUINTO

ANÁLISIS MÉTRICO Y RÍTMICO

I. ESTUDIO

El ritmo se halla en la base misma de la canción popular, pues suministra el molde métrico tanto para la letra como para la música. Es por ello que algunos estudiosos afirman que el ritmo es el principio y motor de la música. Otros incluso se atreven a decir que “la canción popular surgió de la necesidad de adaptar la marcha del trabajo a un movimiento rítmico”¹. Sin embargo, esa unión íntima entre melodía, ritmo y texto no siempre se cumple de forma estricta; prueba de esto son las múltiples variantes textuales y también melódicas que pueden existir sobre un mismo modelo de canción². También se pueden observar en otras canciones ciertas irregularidades entre la acentuación métrica y el ritmo musical. En estos casos suelen ceder los textos en favor de la música, provocando <<anorritmias>>, es decir, cambios de los acentos textuales y musicales que dan como resultado acentuaciones irregulares en las palabras de los versos afectados³. Por ejemplo, en la canción nº 162 (“Y sal a bailar, salero”), c. 7, la palabra llana “Palacio” se acentúa como esdrújula “Palacio” porque la primera sílaba coincide con la primera parte de este compás, es decir, con la parte fuerte⁴.

El estudio de los aspectos métricos y rítmicos del *Cancionero Popular de Jaén* se convierte, por tanto, en un elemento de gran importancia en el esfuerzo por acercarnos a la esencia de la música popular de baile en la provincia de Jaén.

¹ Bücher (*cfr.* Crivillé i Bargalló, 2004: p. 124).

² En el *Cancionero Popular de Jaén* podemos encontrar diversos ejemplos de variantes musicales basadas en un mismo texto. Un caso concreto es el del melenchón “Ésa me la llevo yo”, del que se presentan cuatro versiones diferentes (canciones nº 189, 205, 212 y 216).

³ Manzano Alonso: *op. cit.*, p. 489. Miguel Manzano denomina a este mismo fenómeno <<anisorritmia>>, que define como “falta de adecuación entre los acentos del texto y los tiempos fuertes de los compases”.

⁴ De hecho, en la primera sección de esta canción (c. 1 – 8) aparecen otros dos casos de <<anorritmia>>: “diera” (c. 2 – 3), acentuada como aguda en vez de llana, y “jardín” (c. 5), acentuada como llana en vez de aguda. La razón de estos cambios de acentuación es, como ya hemos mencionado, la coincidencia de estas sílabas con la primera parte del compás.

Para facilitar dicho estudio hemos subdividido el análisis métrico y rítmico en dos tablas⁵. En la primera de ellas aparece el «número de canción», «incipit rítmico», «compás principal» y «tipo de comienzo». En la segunda se especifica si la canción es «isométrica» o «heterométrica», e «isorrítmica» o «heterorrítmica»; también se incluyen en esta segunda tabla los «esquemas métricos más destacados» de las distintas canciones.

Seguidamente aportamos una breve reseña explicativa acerca de cada uno de los anteriores parámetros:

▪ **Íncipit rítmico:**

Es la fórmula rítmica inicial, desligada de la melodía que la acompaña (el «incipit melódico» se incluirá en la primera tabla de análisis melódico). Este motivo rítmico coincide a menudo con el primer verso del texto, como ocurre en la canción nº 161 (“A la flor del romero”):



▪ **Compás principal:**

Se especifica aquí el compás con el que comienza la canción. Si el «incipit rítmico» coincidiera con un cambio de compás también vendría reflejado en este apartado. Los cambios de compás producidos a lo largo de la canción no se contemplan en esta tabla.

▪ **Tipo de comienzo:**

Esta clasificación se ha realizado teniendo en cuenta los tres tipos de comienzo que existen:

- «Tético»: el comienzo (primera parte) coincide con el ictus, como es el caso de la canción nº 169 (“Tiene mi niña un pelo”):

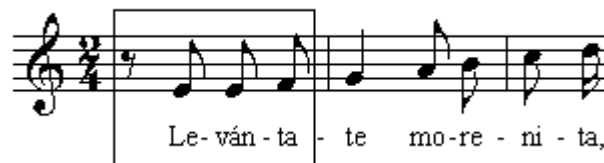
⁵ Para ampliar la información de las tablas recomendamos encarecidamente que se consulten las fichas de análisis de las distintas canciones, contenidas en el Volumen III de la obra.



- «Anacrúsico»: el comienzo es anterior al ictus (hay que tener en cuenta que pueden existir pautas de anacrusa amplias). Pongamos como ejemplo el principio de la canción nº 165 (“Palitroques y más palitroques”):



- «Acéfalo»: el comienzo tiene lugar inmediatamente después del ictus, en la primera parte del compás, como sucede en la canción nº 171 (“Levántate, morenita”):



▪ **Isometría / Heterometría:**

Se entiende como canción «isométrica» aquella en la que se mantiene siempre un mismo metro o compás, y como «heterométrica» la que experimenta varios cambios de compás durante su transcurso⁶. El inicio de la canción nº 158 (“Dale con el "e"”) ejemplifican a la perfección el concepto de «heterometría»:



⁶ Esta terminología está avalada por el prestigioso etnomusicólogo Josep Crivillé i Bargalló.

▪ **Isorritmia / Heterorritmia:**

Hablaremos de canción <<isorrítmica>> cuando haya períodos rítmicos iguales (los esquemas rítmicos que la constituyan mostrarán unas fases regulares, casi simétricas), y de <<heterorrítmica>> cuando dichos períodos sean desiguales o asimétricos. Las canciones <<heterorrítmicas>> se caracterizan por poseer una gran riqueza rítmica⁷.

▪ **Esquemas métricos más destacados:**

Haremos constar en este punto cualquier detalle rítmico digno de mención. Estos motivos métricos se definen con el número concreto de compases en donde aparecen, para facilitar de esta forma al lector su búsqueda en el *Cancionero*. Casi todos son sumamente sencillos, con un claro predominio de negras y corcheas (la figura más breve que aparezca será la semicorchea). Apenas encontraremos síncopas o tresillos.

Aunque las tablas muestran de forma bastante completa el trabajo analítico, consideramos que, al tratarse de un elevado número de canciones, resulta de gran interés realizar un estudio estadístico de algunos de estos parámetros. Concretamente los parámetros sometidos a un estudio estadístico han sido el <<compás>>, el <<comienzo>>, la <<isorritmia>> / <<heterorritmia>> y la <<isometría>> / <<heterometría>>. En cada uno se adjunta el número exacto de canciones que se ajusta a cada tipología y el porcentaje correspondiente⁸.

A) COMPÁS

En primer lugar definiremos brevemente el concepto de <<compás>>:

Las agrupaciones y subdivisiones del pulso rítmico dan lugar a lo que en teoría musical se denominan compases, y a su representación en cifras en forma de fracción. La de arriba indica las agrupaciones de los pulsos rítmicos que forman el compás, mientras que la de abajo indica el valor de tiempo de las subdivisiones de cada parte del mismo⁹.

⁷(*ibidem*: p. 324).

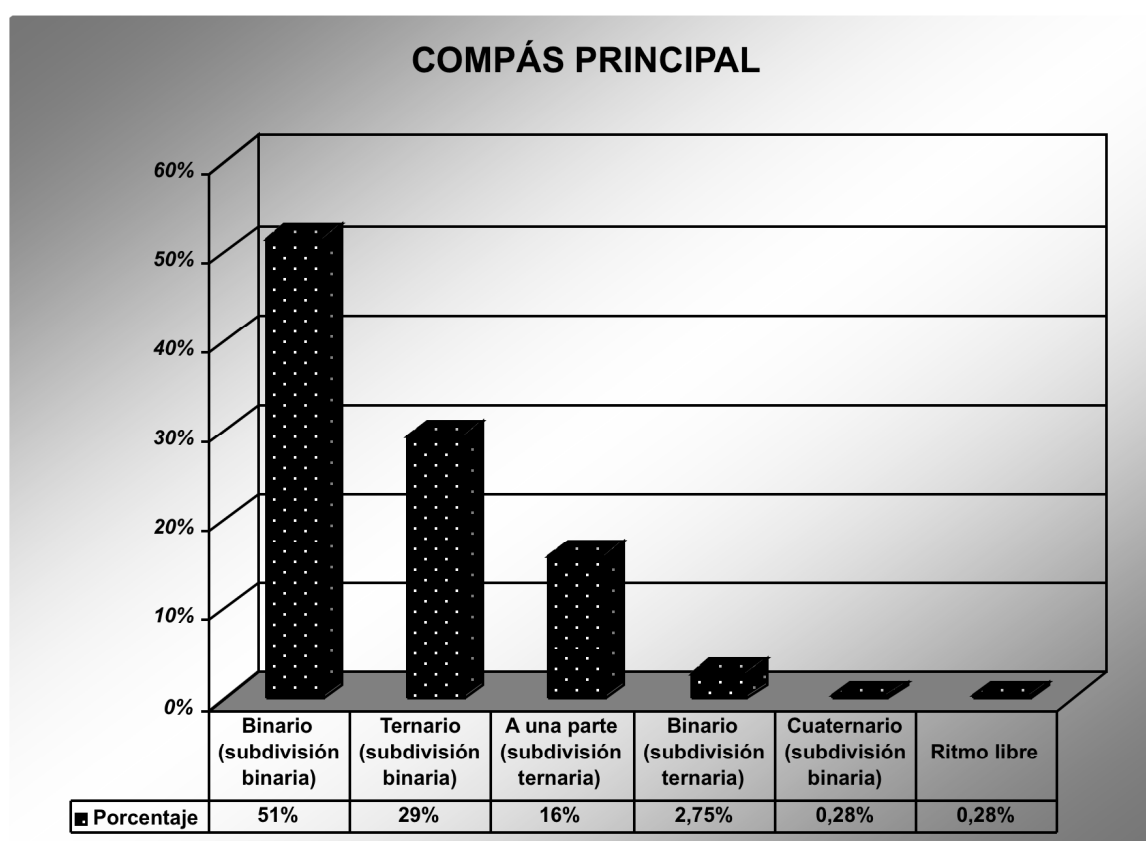
⁸Para las cifras de porcentajes se han conservado dos decimales.

⁹Manzano Alonso: *op. cit.*, p. 353.

Compás. [...] Una unidad de tiempo musical que consiste en un número fijo de valores de un tipo dado, tal y como viene determinada por el *compás (2) predominante, y delimitada en la notación musical por medio de dos *barras de compás. La duración absoluta de un compás es una función del tiempo, i.e., la velocidad a la que se interpreta cada uno de los valores¹⁰.

Según estas definiciones, cinco son los tipos de compases empleados las 363 canciones analizadas: 2 / 4, 3 / 4, 4 / 4, 3 / 8 y 6 / 8. Los porcentajes totales que se derivan del estudio estadístico serían los siguientes:

- 2 / 4 (binario de subdivisión binaria): 186,5 canciones – 51,38 %.
- 3 / 4 (ternario de subdivisión binaria): 106,5 canciones – 29,34 %.
- 3 / 8 (a una parte, subdivisión ternaria): 58 canciones – 15,98 %.
- 6 / 8 (binario de subdivisión ternaria): 10 canciones – 2,75 %.
- 4 / 4 (cuaternario de subdivisión binaria): 1 canción (nº 259) – 0,28 %.
- Ritmo libre: 1 canción (nº 152) – 0,28 %.



¹⁰ VV.AA., Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 270.

Como podemos comprobar por los resultados numéricos, el compás predominante es el 2 / 4, con un porcentaje superior al 50 %. Esto no debe extrañarnos si pensamos que éste es el compás más simple y natural que existe¹¹. Por esta razón es lógico pensar que, al representar la música popular una de las expresiones más sencillas y puras del ser humano, haga uso de este compás como sustento de un gran número de melodías. Sólo encontramos una canción en 4 / 4, la nº 259 (“La Magdalena era profana”); sin embargo, encierra en ella un fuerte sentimiento binario por lo que sería mejor transcribirla en 2 / 4 para respetar así todos los acentos del texto (en el original aparecen todos desplazados a la tercera parte del compás, surgiendo de esta manera una acentuación irregular).

El ritmo ternario, aun siendo más elaborado, también tiene cabida en este repertorio. De hecho, hay un alto porcentaje de canciones en compás ternario; en otras sólo la subdivisión es ternaria (3 / 8 ó 6 / 8). Aunque los compases ternarios salpican todo el *Cancionero*, en el apartado de Canciones de Baile encontramos muchos más ejemplos. No queremos decir con esto que la danza requiera forzosamente un compás ternario: ésta es una creencia falsa que se ha ido transmitiendo a lo largo de los siglos y que carece de fundamento completamente.

De <<ritmo libre>> hay una única muestra en el *Cancionero Popular de Jaén*: la canción nº 152 (“Arada”)¹². Es una canción de trabajo cuya melodía presenta un acusado perfil melismático. Carece de texto, quizás porque deba ser tarareada (Lola Torres dice que no pudo encontrar el texto de esa canción). Según Miguel Ángel Palacios “el ritmo libre es el más antiguo y su uso es síntoma de arcaísmo”¹³. Si unimos esta afirmación al hecho de que el sistema musical empleado en ella es el modal (La frigio) y que el ámbito no supera la 5ª, estamos en disposición de asegurar que esta pieza, casi con total probabilidad, es una de las más antiguas del *Cancionero*.

¹¹ Manzano Alonso: *op. cit.*, p. 361. El ritmo binario “es el ritmo del paso, de la marcha, de las pulsaciones del corazón, de todo lo que en la naturaleza se mueve o discurre en una sucesión par”.

¹² Herminio González Barrionuevo, *Ritmo e interpretación del canto gregoriano. Estudio musicológico*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1998, p. 114. González Barrionuevo define el <<ritmo libre>> como aquél “en el que no existe compás ni métrica alguna, los sonidos van sucediéndose en valores desiguales (no proporcionales) a la manera de las sílabas en el discurso literario, encargándose éstas de regular la duración de las notas con las que se fusionan en el canto”.

¹³ Miguel Ángel Palacios Garoz, *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984, p. 54.

B) COMIENZO

Se ha observado en los diez géneros contenidos en el *Cancionero Popular de Jaén* un predominio casi absoluto de canciones con comienzo <<anacrúsico>>. Este dato es común a toda la música de tradición oral española, debido sobre todo a que el idioma castellano, como lengua procedente del latín, recoge en su vocabulario un amplio número de palabras llanas con respecto a las agudas y esdrújulas¹⁴.

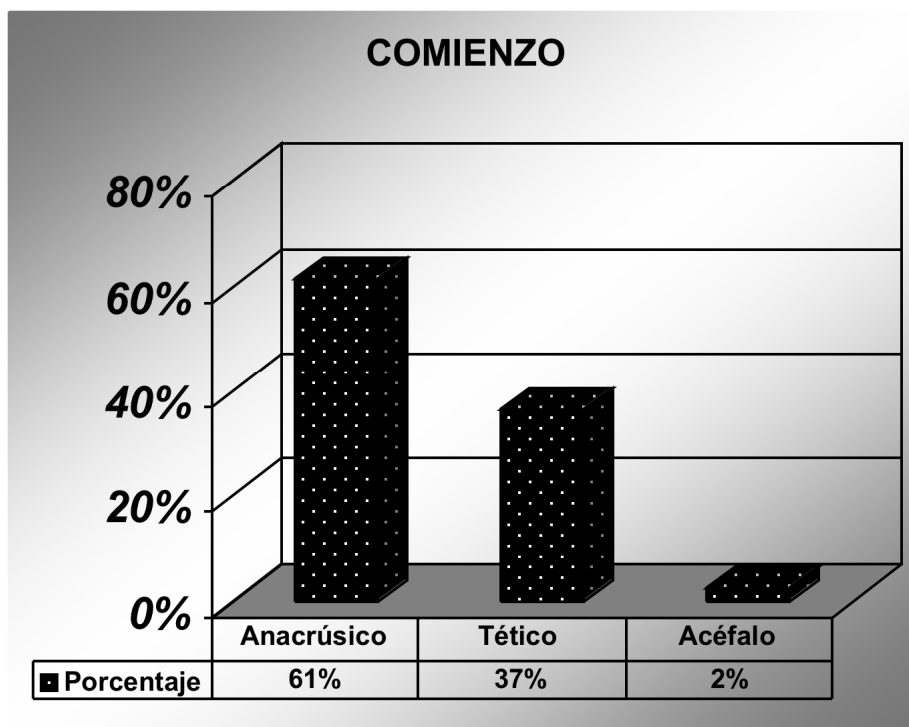
Las canciones en 3 / 8 merecen una especial atención: en ellas se ha considerado que el comienzo era <<anacrúsico>> cuando se producía en el segundo o tercer pulso, esto es, en la segunda o tercera corchea.

La canción nº 152 (“Arada”), que hemos definido anteriormente como de <<ritmo libre>>, posee un comienzo <<tético>> pues, aunque carece de compás, no por ello está exenta de ictus. Además, el repertorio musical de ritmo libre, cuyo ejemplo más sobresaliente en la Historia de la Música ha sido el Canto Gregoriano, se caracteriza por la ausencia de pautas de anacrusa. Dolores de Torres transcribió esta canción sin indicación de compás; marcó los distintos reposos mediante redondas, algunas de ellas con calderón (para indicar así que se trata de una cadencia de mayor importancia). Debido a la marcada singularidad de esta pieza, hemos considerado necesario adjuntar aquí su transcripción completa:



¹⁴ Si tal palabra llana es un sustantivo, vendrá precedida por un determinante o una preposición, reservando la posición inicial del primer compás a la primera sílaba del sustantivo.

Presentamos a continuación un gráfico que resume los datos que acabamos de exponer en la página anterior:



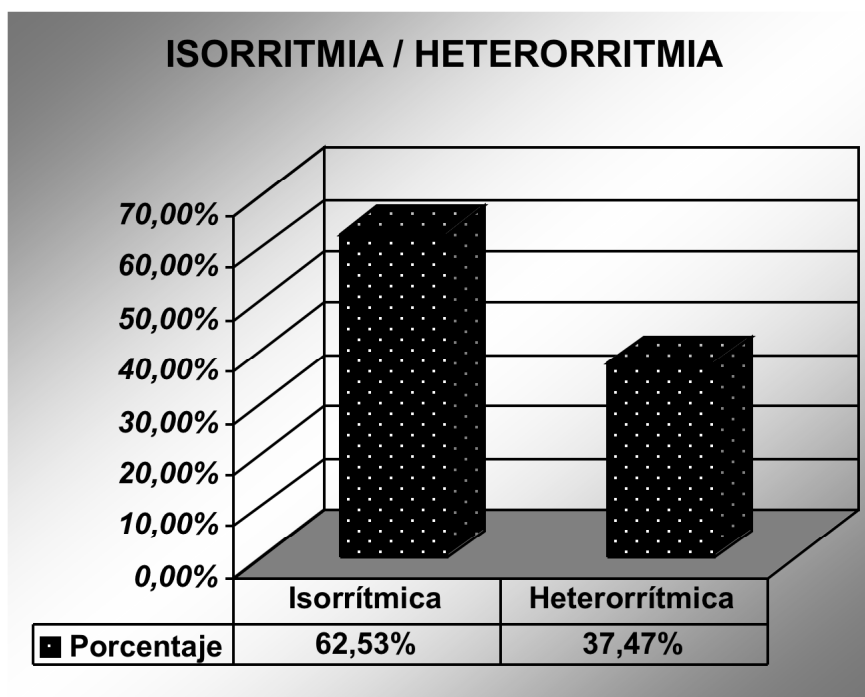
Éstos son los resultados concretos obtenidos tras el análisis de los comienzos de cada una de las canciones:

- Anacrúsico: 222 canciones – 61,16 %.
- Tético: 133 canciones – 36,64 %.
- Acéfalo: 8 canciones – 2,20 %.

C) ISORRITMIA / HETERORRITMIA

Teniendo en cuenta que una gran parte del repertorio que estamos analizando se ajusta al modelo formal de «canción estrófica», como ya apuntamos en el capítulo anterior, es extraño que haya un mayor porcentaje de canciones «isorrítmicas» (con períodos rítmicos iguales), ya que en estas canciones se repite el esquema melódico y rítmico en cada una de las estrofas. Concretamente, hemos hallado 227 piezas «isorrítmicas» en el *Cancionero Popular de Jaén*, es decir, un 62,53 %.

Por otro lado, las canciones <<heterorrítmicas>>, que ascienden a un total de 136 (37,47 %), suelen coincidir con las que definíamos como <<estructuradas en varios períodos>> y también con las que poseen un <<estribillo>>¹⁵.



D) ISOMETRÍA / HETEROMETRÍA

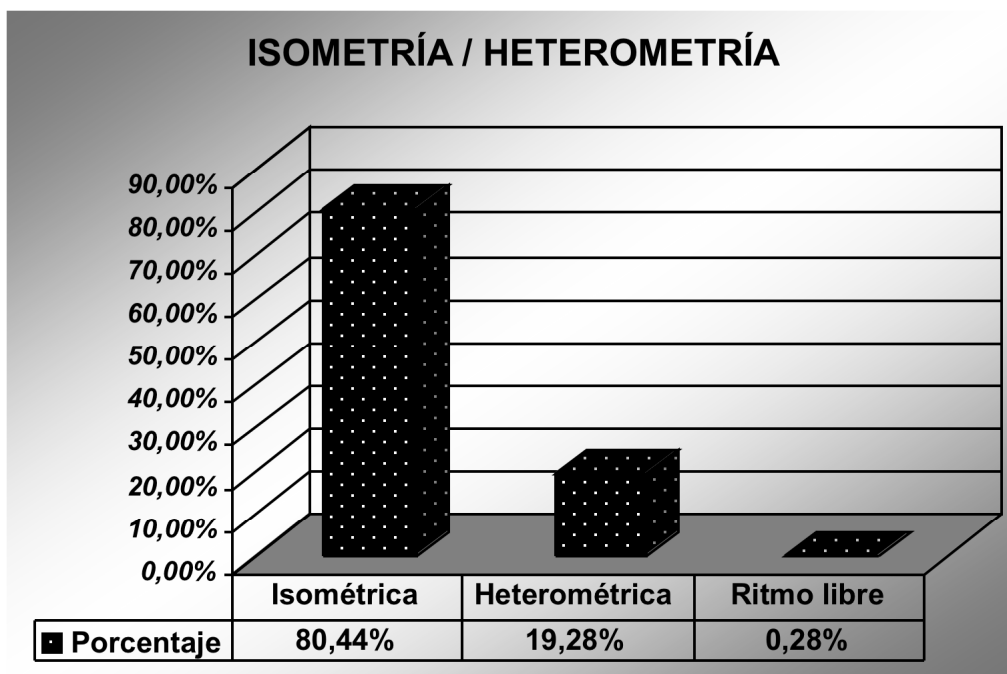
Resulta apabullante el porcentaje de canciones en las que no se produce ningún cambio de compás: 292 canciones de nuestro repertorio, esto es, un 80,44 % son <<isométricas>>. En las 70 canciones <<heterométricas>>, que constituyen un 19,28 % del total, los compases que se alternan normalmente son el 2 / 4 y el 3 / 4. Las canciones n° 206, 207 y 208 constituyen una excepción dentro de las <<isométricas>>; sólo las incluimos en dicha categoría por conservar la transcripción en 2 / 4 realizada por Lola Torres. En esas canciones la autora evita el cambio de compás (de 2 / 4 a 6 / 8) mediante la utilización de tresillos¹⁶. Una vez más tenemos que mencionar la canción n° 152 porque, al estar en <<ritmo libre>>, carece de compás¹⁷.

¹⁵ El estribillo suele tener motivos rítmicos propios y, por tanto, distintos a los de las distintas estrofas.

¹⁶ Dichos tresillos sustituyen al 6 / 8 enmascarado.

¹⁷ Esta es la explicación de que sea la única pieza (0,28 %) que no podemos considerar ni <<isométrica>> ni <<heterométrica>>.

Todos los datos anteriores se sintetizan de forma clara en el gráfico que mostramos seguidamente:



A continuación proponemos a modo de ejemplo los cuatro primeros compases de las canciones nº 206 (“Échale trigo a la era”), 207 (“Canción de rueda”) y 208 (“Qué alta va la luna”), citadas anteriormente por su particularidad dentro del grupo de canciones <<isométricas>>:

1)

É - cha - le tri - go/a la e - ra y/a mí no me fe - li - ci - tes,

2)

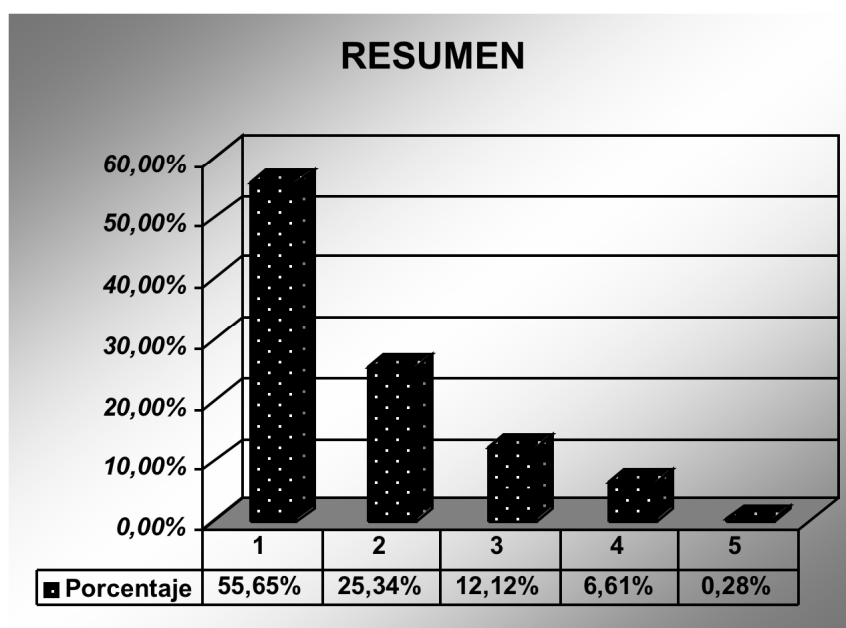
Si pien- sas, ton-to/or- gu - llo - so, — que por ti me de - sa - ti - no, —

3)



































La <<isometría>> / <<heterometría>> se halla estrechamente relacionada con la <<isorritmia>> / <<heterorritmia>>, por lo que hemos efectuado otra estadística que une ambos parámetros. Éstos son los resultados obtenidos y su representación gráfica:
















- 1) Isorrítmica / Isométrica: 202 canciones – 55,65 %.
- 2) Heterorrítmica / Isométrica: 92 canciones – 25,34 %.
- 3) Heterorrítmica / Heterométrica: 44 canciones – 12,12 %.
- 4) Isorrítmica / Heterométrica: 24 canciones – 6,61 %.
- 5) Heterométrica / Ritmo libre: 1 canción – 0,28 %.



















Según estos datos, algo más de la mitad del repertorio recopilado en el *Cancionero Popular de Jaén* se caracteriza por la simetría de períodos (<<isorritmia>>) y por mantener un único compás durante toda la pieza (<<isometría>>). La razón de que primen la <<isorritmia>> e <<isometría>> vuelve a ser una vez más la sencillez que caracteriza la música popular de nuestra provincia.

















14		2 / 4	Anacrúsico
15		2 / 4	Tético
16		2 / 4	Tético
17		2 / 4	Anacrúsico
18		2 / 4	Tético
19		2 / 4	Tético
20		2 / 4	Tético
21		2 / 4	Anacrúsico
22		3 / 4	Anacrúsico
23		2 / 4	Anacrúsico
24		3 / 4	Anacrúsico
25		2 / 4	Anacrúsico
26		3 / 4	Anacrúsico
27		2 / 4	Anacrúsico
28		2 / 4	Anacrúsico
29		2 / 4	Anacrúsico

















30		2 / 4	Tético
31		2 / 4	Anacrúsico
32		3 / 8	Tético
33		2 / 4	Anacrúsico
34		2 / 4	Anacrúsico
35		3 / 4	Anacrúsico
36		3 / 4	Anacrúsico
37		2 / 4	Tético
38		3 / 4	Anacrúsico
39		2 / 4	Tético
40		2 / 4	Tético
41		2 / 4	Tético
42		2 / 4	Tético
43		2 / 4	Anacrúsico
44		2 / 4	Tético
45		2 / 4	Anacrúsico

















46		3 / 8	Anacrúsico
47		2 / 4	Anacrúsico
48		2 / 4	Tético
49		2 / 4	Anacrúsico
50		3 / 4	Tético
51		3 / 4	Anacrúsico
52		2 / 4	Anacrúsico
53		2 / 4	Tético
54		2 / 4	Tético
55		2 / 4	Anacrúsico
56		2 / 4	Anacrúsico
57		2 / 4 y 3 / 4 ¹⁸	Anacrúsico
58		3 / 4 y 2 / 4	Tético
59		2 / 4	Anacrúsico
60		2 / 4 y 3 / 4	Anacrúsico

















¹⁸ Únicamente hemos especificado en la presente tabla los cambios de compás que afectan al incipit. En los demás casos el compás indicado ha sido el inicial.

















61		3 / 8	Tético
62		3 / 4	Tético
63		2 / 4	Tético
64		3 / 8	Anacrúsico
65		2 / 4	Tético
66		3 / 8	Anacrúsico
67		2 / 4	Anacrúsico
68		2 / 4	Tético
69		3 / 4	Tético
70		2 / 4	Tético
71		3 / 8	Anacrúsico
72		2 / 4	Anacrúsico
73		2 / 4	Anacrúsico
74		2 / 4	Tético
75		2 / 4	Anacrúsico
76		2 / 4	Anacrúsico

















77		3 / 8	Tético
78		2 / 4	Anacrúsico
79		2 / 4	Anacrúsico
80		2 / 4	Anacrúsico
81		3 / 4	Tético
82		3 / 4	Acéfalo
83		2 / 4	Tético
84		6 / 8	Tético
85		2 / 4	Anacrúsico
86		3 / 4	Anacrúsico
87		2 / 4	Tético
88		2 / 4	Anacrúsico
89		3 / 4	Tético
90		2 / 4	Tético
91		2 / 4	Tético
92		2 / 4	Anacrúsico

















93		3 / 4	Tético
94		2 / 4	Anacrúsico
95		2 / 4	Tético
96		2 / 4	Tético
97		3 / 8	Anacrúsico
98		3 / 4	Tético
99		2 / 4	Tético
100		2 / 4	Anacrúsico
101		2 / 4	Anacrúsico
102		3 / 4	Tético
103		2 / 4	Anacrúsico
104		3 / 8	Anacrúsico
105		3 / 8	Tético
106		6 / 8	Anacrúsico
107		2 / 4	Anacrúsico
108		2 / 4	Anacrúsico

















109		2 / 4	Anacrúsico
110		3 / 4	Anacrúsico
111		3 / 4	Anacrúsico
112		2 / 4	Anacrúsico
113		2 / 4	Anacrúsico
114		3 / 4	Tético
115		2 / 4	Anacrúsico
116		2 / 4	Anacrúsico
117		3 / 4	Tético
118		3 / 4	Anacrúsico
119		3 / 4	Anacrúsico
120		3 / 4	Anacrúsico
121		3 / 8	Tético
122		3 / 4	Tético
123		2 / 4	Tético
124		2 / 4	Anacrúsico

















125		2 / 4	Anacrúsico
126		2 / 4	Anacrúsico
127		2 / 4	Anacrúsico
128		2 / 4	Anacrúsico
129		3 / 4	Anacrúsico
130		3 / 4	Tético
131		3 / 4	Anacrúsico
132		3 / 4	Tético
133		3 / 4	Anacrúsico
134		2 / 4	Anacrúsico
135		3 / 4	Anacrúsico
136		3 / 8	Anacrúsico
137		3 / 4	Tético
138		3 / 4	Anacrúsico
139		2 / 4	Anacrúsico
140		2 / 4	Anacrúsico

















157		3 / 4	Tético
158		2 / 4	Tético
159		2 / 4	Anacrúsico
160		2 / 4	Anacrúsico
161		3 / 8	Anacrúsico
162		2 / 4	Anacrúsico
163		2 / 4	Anacrúsico
164		2 / 4	Tético
165		2 / 4	Anacrúsico
166		2 / 4 y 3 / 4	Tético
167		3 / 4	Tético
168		2 / 4	Tético
169		2 / 4	Tético
170		2 / 4	Anacrúsico
171		2 / 4	Acéfalo
172		2 / 4	Tético

















173		2 / 4	Anacrúsico
174		2 / 4	Tético
175		2 / 4	Tético
176		2 / 4	Anacrúsico
177		2 / 4	Anacrúsico
178		2 / 4	Anacrúsico
179		2 / 4	Anacrúsico
180		2 / 4	Tético
181		2 / 4	Tético
182		2 / 4	Tético
183		2 / 4	Tético
184		2 / 4	Tético
185		2 / 4	Tético
186		2 / 4	Anacrúsico
187		2 / 4	Anacrúsico
188		2 / 4	Tético

















189		2 / 4	Anacrúsico
190		2 / 4	Anacrúsico
191		2 / 4	Anacrúsico
192		2 / 4	Anacrúsico
193		3 / 4	Tético
194		2 / 4	Anacrúsico
195		2 / 4	Tético
196		2 / 4	Anacrúsico
197		3 / 4	Anacrúsico
198		2 / 4	Anacrúsico
199		2 / 4	Tético
200		2 / 4	Anacrúsico
201		2 / 4	Tético
202		2 / 4	Tético
203		2 / 4	Tético
204		2 / 4	Anacrúsico

















205		2 / 4	Tético
206		2 / 4	Tético
207		2 / 4	Tético
208		2 / 4	Tético
209		2 / 4	Anacrúsico
210		2 / 4	Anacrúsico
211		3 / 4	Anacrúsico
212		2 / 4	Anacrúsico
213		3 / 8	Anacrúsico
214		3 / 4	Anacrúsico
215		2 / 4	Anacrúsico
216		2 / 4	Anacrúsico
217		2 / 4	Anacrúsico
218		2 / 4	Anacrúsico
219		3 / 8	Anacrúsico
220		3 / 8	Tético

















221		3 / 4	Acéfalo
222		6 / 8	Tético
223		2 / 4	Anacrúsico
224		3 / 4	Anacrúsico
225		3 / 4	Tético
226		3 / 4	Tético
227		6 / 8	Tético
228		2 / 4	Anacrúsico
229		3 / 4	Anacrúsico
230		2 / 4	Anacrúsico
231		2 / 4	Anacrúsico
232		3 / 4 y 2 / 4	Tético
233		2 / 4	Tético
234		2 / 4	Tético
235		2 / 4	Anacrúsico
236		3 / 4	Tético

















237		2 / 4	Anacrúsico
238		2 / 4	Tético
239		3 / 4	Tético
240		3 / 8	Tético
241		3 / 4	Tético
242		3 / 4	Tético
243		3 / 8	Anacrúsico
244		2 / 4	Tético
245		3 / 4	Anacrúsico
246		2 / 4	Tético
247		3 / 4	Anacrúsico
248		6 / 8	Anacrúsico
249		3 / 8	Anacrúsico
250		6 / 8	Anacrúsico
251		2 / 4	Tético
252		2 / 4	Anacrúsico

















253		3 / 4	Anacrúsico
254		2 / 4	Tético
255		3 / 4	Anacrúsico
256		3 / 4	Tético
257		3 / 4	Tético
258		2 / 4	Anacrúsico
259		4 / 4	Acéfalo
260		3 / 8	Anacrúsico
261		3 / 4	Anacrúsico
262		3 / 4	Anacrúsico
263		3 / 4	Anacrúsico
264		3 / 4	Anacrúsico
265		3 / 4	Anacrúsico
266		2 / 4	Anacrúsico
267		3 / 4	Anacrúsico
268		3 / 4	Anacrúsico

269		3 / 4	Tético
270		2 / 4	Tético
271		3 / 8	Anacrúsico
272		3 / 4	Anacrúsico
273		3 / 4	Anacrúsico
274		2 / 4	Anacrúsico
275		2 / 4	Anacrúsico
276		3 / 4	Anacrúsico
277		3 / 4	Tético
278		2 / 4	Tético
279		2 / 4	Anacrúsico
280		3 / 8	Tético
281		3 / 4	Tético
282		6 / 8	Tético
283		3 / 8	Tético
284		3 / 8	Anacrúsico

285		3 / 8	Anacrúsico
286		3 / 4	Tético
287		3 / 4	Anacrúsico
288		3 / 4	Anacrúsico
289		3 / 8	Anacrúsico
290		3 / 8	Anacrúsico
291		3 / 8	Tético
292		2 / 4	Tético
293		3 / 4	Tético
294		3 / 8	Tético
295		2 / 4	Anacrúsico
296		3 / 8	Tético
297		6 / 8	Tético
298		3 / 4	Anacrúsico
299		3 / 8	Anacrúsico
300		3 / 8	Anacrúsico

301		2 / 4	Anacrúsico
302		3 / 8	Anacrúsico
303		3 / 8	Anacrúsico
304		3 / 8	Anacrúsico
305		3 / 8	Anacrúsico
306		2 / 4	Anacrúsico
307		6 / 8	Anacrúsico
308		2 / 4	Anacrúsico
309		3 / 8	Anacrúsico
310		3 / 8	Tético
311		3 / 8	Tético
312		3 / 8	Anacrúsico
313		3 / 4	Anacrúsico
314		3 / 4	Anacrúsico
315		3 / 4	Anacrúsico
316		3 / 4	Tético

317		3 / 4	Anacrúsico
318		3 / 4	Anacrúsico
319		3 / 8	Anacrúsico
320		2 / 4	Anacrúsico
321		3 / 8	Tético
322		3 / 8	Tético
323		3 / 4	Anacrúsico
324		3 / 8	Anacrúsico
325		3 / 4	Tético
326		3 / 4	Anacrúsico
327		2 / 4	Anacrúsico
328		3 / 8	Anacrúsico
329		3 / 8	Anacrúsico
330		3 / 8	Anacrúsico
331		3 / 8	Anacrúsico
332		3 / 4	Anacrúsico

333		2 / 4	Anacrúsico
334		3 / 8	Anacrúsico
335		3 / 8	Anacrúsico
336		2 / 4	Tético
337		3 / 4	Anacrúsico
338		2 / 4	Tético
339		2 / 4	Tético
340		3 / 8	Anacrúsico
341		2 / 4	Anacrúsico
342		2 / 4	Anacrúsico
343		3 / 4	Anacrúsico
344		2 / 4	Anacrúsico
345		2 / 4	Acéfalo
346		3 / 8	Tético
347		3 / 8	Anacrúsico
348		3 / 8	Anacrúsico











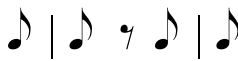




349		2 / 4	Tético
350		3 / 4	Anacrúsico
351		3 / 4	Anacrúsico
352		3 / 4	Tético
353		3 / 4	Tético
354		3 / 4	Anacrúsico
355		3 / 8	Anacrúsico
356		3 / 8	Anacrúsico
357		3 / 4	Anacrúsico
358		3 / 4	Anacrúsico
359		3 / 8	Anacrúsico
360		3 / 8	Anacrúsico
361		3 / 4	Tético
362		3 / 4	Anacrúsico
363		3 / 4	Anacrúsico

TABLA 2: ANÁLISIS MÉTRICO Y RÍTMICO

Nº de Canción	Isorrítmica / Heterorrítmica	Isométrica / Heterométrica	Esquemas métricos más destacados (por compases)
1	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6 – 7
2	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6 – 7
3	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 ¹⁹ – 2, c. 4 – 8, c. 9 – 10
4	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
5	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 3, c. 7 – 8
6	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
7	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
8	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
9	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 5 – 6, c. 10 – 11
10	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 7
11	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 12
12	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4 – 5, c. 13
13	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
14	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
15	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
16	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 13
17	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
18	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
19	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
20	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9
21	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 3
22	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
23	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
24	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 9
25	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
26	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
27	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
28	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
29	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5 – 6
30	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1
31	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 3
32	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
33	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
34	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
35	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
36	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5
37	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
38	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
39	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
40	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3

¹⁹ En el compás 1 siempre incluiremos la anacrusa, en el caso de que ésta exista.

41	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 12 – 13
42	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
43	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 10, c. 15 – 16
44	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 3
45	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 10 – 11
46	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
47	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 9
48	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
49	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
50	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 2, c. 4, c. 11
51	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
52	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
53	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 12
54	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 6
55	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
56	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
57	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
58	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
59	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
60	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3
61	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
62	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
63	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 5
64	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
65	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
66	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
67	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
68	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
69	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
70	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
71	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5 – 6
72	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 10 – 11
73	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 9 – 10
74	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
75	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5 – 6
76	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 7, c. 9
77	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
78	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 4
79	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
80	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
81	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
82	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 6 – 7
83	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5
84	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
85	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
86	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 15
87	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 12

88	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
89	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9
90	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
91	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 10 – 11
92	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 9, c. 11
93	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3
94	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 17 – 18
95	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
96	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
97	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6
98	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 9
99	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
100	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
101	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
102	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
103	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
104	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
105	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
106	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
107	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5 – 6
108	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
109	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 27
110	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 8, c. 12
111	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 7 – 8, c. 18
112	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
113	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 8
114	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
115	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6, c. 20
116	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 10 – 11
117	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
118	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 10
119	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
120	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
121	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
122	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
123	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4
124	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 9
125	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 7
126	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
127	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 8
128	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
129	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 24
130	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 9
131	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9
132	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
133	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 10, c. 12
134	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 5, c. 10

135	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 11
136	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
137	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 13
138	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6 – 7
139	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
140	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 5, c. 13 – 14
141	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
142	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 9
143	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 9
144	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 25 – 26, c. 29, c. 33
145	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
146	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9
147	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
148	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
149	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
150	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
151	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
152	Heterorrítmica	Ritmo libre	Primer sistema ²⁰
153	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 7
154	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 7
155	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
156	Heterorrítmica	Isométrica	c. 5 – 6
157	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
158	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 7
159	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 5
160	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6
161	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
162	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
163	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4
164	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1
165	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 17
166	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 12
167	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5
168	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
169	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
170	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5
171	Isorrítmica	Isométrica	c. 2 – 3
172	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5 – 6
173	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 8
174	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 8
175	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
176	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 10
177	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
178	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5

²⁰ Al ser una canción en ritmo libre no podemos hablar de las fórmulas rítmicas refiriéndonos a compases. Es en el primer sistema de la transcripción donde se establecen las fórmulas rítmicas principales.

179	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 9
180	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
181	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
182	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6 – 7
183	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5, c. 7
184	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
185	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
186	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
187	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
188	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
189	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
190	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
191	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
192	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
193	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 10
194	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
195	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 13 – 14
196	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 9
197	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
198	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
199	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
200	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
201	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
202	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
203	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 9
204	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 17 – 18
205	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
206	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 11
207	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6
208	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 18 – 20, c. 31 – 32
209	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5
210	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 13
211	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 9 – 10
212	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 10
213	Isorrítmica	Isométrica	c. 2, c. 4
214	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 8
215	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
216	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
217	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
218	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4 – 5
219	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
220	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
221	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 4
222	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
223	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
224	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
225	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3

226	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
227	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
228	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
229	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
230	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 10, c. 12
231	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
232	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
233	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
234	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3
235	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
236	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3
237	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 5
238	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
239	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3
240	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
241	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
242	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
243	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
244	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 8
245	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
246	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 8
247	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5, c. 7
248	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
249	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4
250	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5
251	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 6
252	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 6
253	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5
254	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
255	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 6
256	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
257	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
258	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
259	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5 – 6
260	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
261	Isorrítmica	Isométrica	c. 1
262	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 14
263	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 9, c. 13
264	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6
265	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
266	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
267	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
268	Heterorrítmica	Isométrica	c. 3, c. 9
269	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 5
270	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 9 – 10
271	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 5 – 7, c. 17
272	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 9, c. 11

273	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 15 – 16
274	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
275	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 6, c. 16 – 17
276	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5
277	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3
278	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 17
279	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5 – 6, c. 11, c. 60 – 61
280	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5, c. 15
281	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4 – 5
282	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10
283	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 7 – 8
284	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 4, c. 17
285	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 17
286	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
287	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 18
288	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
289	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 14
290	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
291	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 6
292	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 9
293	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3, c. 18, c. 23
294	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 7 – 8
295	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 22
296	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 3 – 4, c. 17 – 18
297	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 4, c. 8
298	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 17
299	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 16 – 17, c. 19
300	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
301	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
302	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
303	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4 – 5
304	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5 – 6, c. 21
305	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5, c. 13, c. 18 – 19, c. 22
306	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 5, c. 8 – 9, c. 12
307	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 10, c. 13
308	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 4, c. 9 – 10
309	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 5, c. 16 – 18
310	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4, c. 5, c. 17
311	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3
312	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 2, c. 11
313	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 8, c. 10
314	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 4, c. 12
315	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 11
316	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2, c. 9
317	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 10
318	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 6
319	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3

320	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 8
321	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 7
322	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 3, c. 5
323	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 17
324	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4 – 5
325	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 13
326	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3, c. 9
327	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
328	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 9
329	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
330	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
331	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 8
332	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4
333	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 2
334	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
335	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 4
336	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 4, c. 28, c. 34
337	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 27
338	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 9 – 10
339	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
340	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
341	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 13
342	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3, c. 5, c. 11
343	Isorrítmica	Heterométrica	c. 1, c. 5
344	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 3
345	Heterorrítmica	Heterométrica	c. 1 – 3
346	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
347	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 22 – 23, c. 34
348	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4
349	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
350	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 11, c. 27, c. 30
351	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 11, c. 13, c. 16
352	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 7
353	Isorrítmica	Isométrica	c. 1, c. 7
354	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 9 – 12, c. 15 – 16
355	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 12
356	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 12
357	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
358	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 4, c. 8 – 12
359	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 5, c. 17
360	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 4, c. 17 – 18
361	Isorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2
362	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 5, c. 9 – 10, c. 27
363	Heterorrítmica	Isométrica	c. 1 – 2, c. 8 – 12, c. 29, c. 32

CAPÍTULO SEXTO

ANÁLISIS MELÓDICO

I. ESTUDIO

El análisis detallado de la melodía es, sin lugar a dudas, uno de los pasos fundamentales cuando se pretende conocer a fondo el folklore musical de una región. Esto se debe, sobre todo, a que las características melódicas de los cantos pueden desvelar la antigüedad de los mismos. En capítulos anteriores resaltábamos el uso en la música popular de «ritmo libre» o de formas simples como indicadores del arcaísmo de una pieza¹. De igual manera, debemos hacer mención ahora de algunos rasgos melódicos cuya existencia constituye un síntoma evidente de arcaísmo musical, como la utilización de ámbitos de extensión inferiores a la octava o el empleo de estructuras modales, en ocasiones cromatizadas, como base de una melodía².

Siguiendo el mecanismo de los capítulos cuarto (Análisis Formal) y quinto (Análisis Métrico y Rítmico), nos serviremos de tablas para mostrar el análisis melódico del *Cancionero Popular de Jaén*. La primera de estas tablas se centra en el estudio de la interválica de las canciones, especificando los siguientes parámetros: «número de canción», «incipit melódico», «intervalos más usados» y «cadencia final». También incluimos en dicha tabla el «estilo melódico» al que mejor se ajusta cada canción. La segunda tabla tiene como objetivo mostrar de una manera clara el sistema musical empleado («modalidad» o «tonalidad»), la «organización melódica» que se deriva del mismo (ordenando para ello de grave a agudo todos los sonidos que conforman el material sonoro de la canción) y el «ámbito» en el que se enmarcan tales sonidos. Así mismo, estas tablas serán de utilidad para estructurar el capítulo en diferentes apartados, que se corresponden con los parámetros analizados.

¹ Palacios Garoz: *op. cit.*, pp. 44, 54.

² Miguel Manzano Alonso, *Cancionero Popular de Burgos. Tomo I: Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001, pp. 30, 33 – 34, 45.

Antes de dar comienzo al estudio analítico conviene que nos detengamos en uno de los aspectos más llamativos del *Cancionero* que nos ocupa: la ausencia de acompañamientos instrumentales en la transcripción. Son muy pocas las piezas que presentan algún vestigio de tales acompañamientos, casi siempre como introducciones o codas³. El hecho de que estos casos se produzcan en el repertorio de Canciones de baile (sección X del *Cancionero Popular de Jaén*) nos hace pensar que realmente son acompañamientos instrumentales y no fragmentos tarareados. Únicamente se indica la agrupación instrumental en la canción nº 361 (“Pisauvas”), en la que los instrumentos usados como acompañamiento para el baile son el acordeón y la guitarra, ambos instrumentos polifónicos⁴.

En el capítulo segundo, dedicado a los géneros cancionísticos, ya se mencionaba algunos de los instrumentos (monódicos y polifónicos) que servían de acompañamiento a estas canciones. Entre los instrumentos de cuerda destacan la guitarra, la bandurria, la vihuela, el laúd, la zanfoña y el violín. En los de percusión abundan tambores, botellas, zambombas, cajones, castañuelas, triángulos, panderos, panderetas, crócalos, cántaros, campanillas, almireces y cascabeles. Sólo se hace alusión a un instrumento de viento: el acordeón.

Uno de los errores más repetidos en los trabajos sobre el folklore musical peninsular es el de considerar que éste es <<monódico>>. Las canciones populares transcritas suelen reflejar exclusivamente la línea melódica vocal, sin prestar atención al acompañamiento instrumental. El *Cancionero Popular de Jaén* constituye un buen ejemplo de esta práctica de transcripción⁵. Sin embargo, tras la aparente <<monodía>> de los cantos folklóricos casi siempre se oculta otro tipo de textura: la <<heterofonía>>⁶. Llegados a este punto, no debemos olvidar que el único repertorio musical realmente <<monódico>> del que tenemos constancia es el Canto Gregoriano⁷.

³ Éstas son las canciones nº 347, 350, 351, 354, 355, 356, 358, 360, 361 y 362. En la tabla del Capítulo cuarto se especifica si el acompañamiento instrumental aparece como preludio, interludio o postludio.

⁴ Se denominan así los instrumentos que son capaces de producir varias líneas melódicas de forma simultánea. También son llamados <<instrumentos armónicos>>.

⁵ Dolores de Torres, en la Introducción al *Cancionero Popular de Jaén*, decía acerca de este tema: “Las canciones de este Cancionero son en su mayoría monódicas, es decir, a una sola voz, sin duda por influencia del cante <<jondo>>, aunque admiten más voces” (p.1).

⁶ Término acuñado por Guido Adler a principios del siglo XX.

⁷ González Barrionuevo: *op. cit.*, p. 31.

De hecho, cuando se habla de la música de algunas culturas se suele decir que su textura es supuestamente <<monódica>> o <<monofónica>> sólo porque se ha conservado una única línea melódica escrita⁸. No obstante, en estos casos la textura que subyace es la <<heterofónica>>. Nos encontramos entonces con un problema de gran magnitud: al no escribirse todas las líneas melódicas sólo podemos hacer suposiciones sobre tal textura, aunque no por ello debemos obviar su existencia e importancia en la música popular.

Para comprender esta problemática es absolutamente necesario ahondar en el conocimiento de esta textura. La <<heterofonía>> se produce cuando sobre una línea melódica suenan simultáneamente diferentes versiones, todas derivadas de la melodía original⁹. Esta característica la distingue de la <<polifonía>>, textura en la cual existen varias líneas melódicas diferentes que suenan a la vez. El término <<polifonía primitiva>> que actúa en ocasiones como sinónimo de <<heterofonía>>, es una denominación equívoca, pues no se trata de <<polifonía>> en un sentido estricto¹⁰. La <<polifonía primitiva>> se corresponde efectivamente con la llamada <<heterofonía armónica>>, que se asocia a cantos que no son instrumentales (la <<heterofonía armónica>> más frecuente es la que se produce por intervalos de tercera). Por el contrario, la <<heterofonía melódica>> está relacionada con un canto solista con acompañamiento instrumental, en el que el instrumento hace variantes y adornos sobre la línea melódica vocal¹¹.

De la textura empleada en el repertorio de música de tradición oral se deduce el <<género>>. Las piezas <<monódicas>> se corresponden con el <<género vocal>>; en las <<heterofónicas>> hay dos posibilidades, según el tipo de <<heterofonía>>:

- <<Heterofonía armónica>>: se asocia al <<género vocal>>.
- <<Heterofonía melódica>>: se asocia al <<género mixto>> (vocal con acompañamiento instrumental).

⁸ Por ejemplo, en la antigua Grecia los cantos solían llevar un acompañamiento instrumental, casi siempre de lira. La lira tocaba la misma melodía de la voz, aunque ornamentada.

⁹ VV.AA., Don Randel (ed.): *op. cit.*, p. 507.

¹⁰ La <<polifonía primitiva>> consiste en cantar a diferentes alturas (por terceras, quintas, etc.) una misma melodía, pero de forma simultánea.

¹¹ La lógica nos dice que tanto la voz como el instrumento comenzarán y terminarán en unísono; es inconcebible en este tipo de música un acompañamiento que no sirva de apoyo a la voz. Lo normal será que el instrumento le dé el tono a ésta.

Tras esta introducción obligada, llega el momento de abordar el estudio detallado de los parámetros musicales que se exponen en las distintas tablas.

A) ÍNCIPIT MELÓDICO

Es la fórmula melódica inicial, que hemos separado de la rítmica a la hora de incluirla en la tabla¹². Para no confundir las distintas octavas decidimos adoptar el siguiente sistema de notación¹³:



- NOTA: Octava más grave (desde el Do del segundo espacio de la clave de Fa en 4ª línea). Ejemplo: SI.
- Nota: Octava intermedia (desde el Do de la primera línea adicional de la clave de Sol en 2ª línea). Ejemplo: Do.
- Nota + apóstrofe: Octava superior (desde el Do del tercer espacio de la clave de Sol en 2ª línea). Ejemplo: Do'.

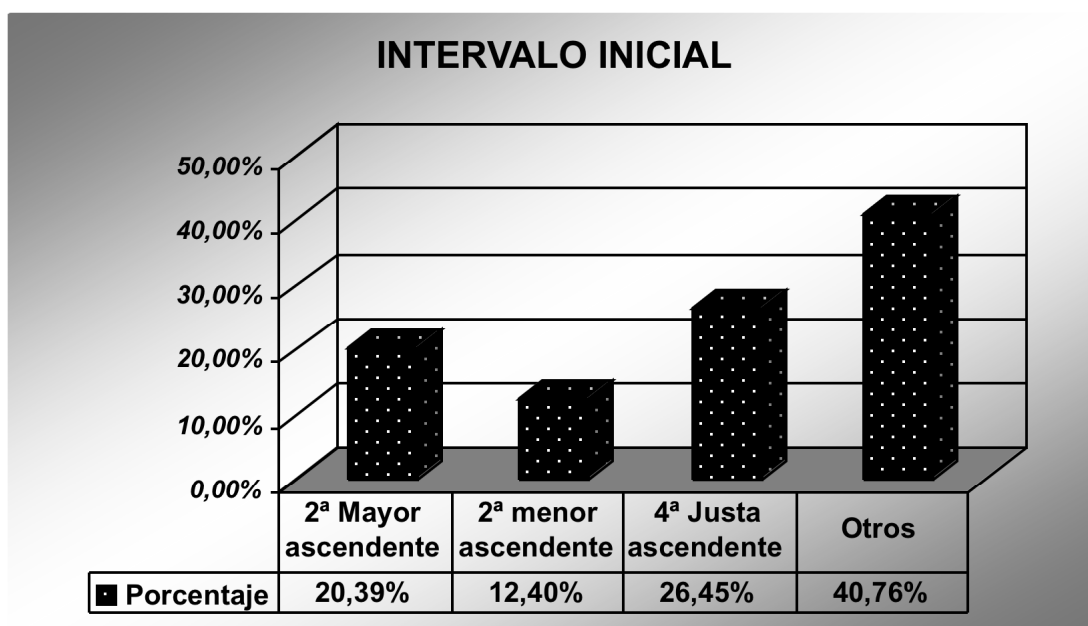
De los <<incipits melódicos>> podemos deducir el <<intervalo de inicio>> de cada canción. Estos intervalos han sido sometidos a un estudio estadístico, del que se derivan los siguientes resultados:

- 2ª Mayor ascendente: 74 canciones – 20,39 %.
- 2ª Mayor descendente: 31 canciones – 8,54 %.
- 2ª menor ascendente: 45 canciones – 12,40 %.
- 2ª menor descendente: 18 canciones – 4,96 %.

¹² El incipit rítmico fue presentado en el capítulo anterior.

¹³ Este mismo sistema de notación se ha utilizado en el parámetro <<Organización melódica>> de la segunda tabla.

- 3ª Mayor ascendente: 32 canciones – 8,82 %.
- 3ª Mayor descendente: 2 canciones – 0,55 %.
- 3ª menor ascendente: 16 canciones – 4,41 %.
- 3ª menor descendente: 33 canciones – 9,09 %.
- 4ª Justa ascendente: 96 canciones – 26,45 %.
- 4ª Justa descendente: 2 canciones – 0,55 %.
- 5ª Justa ascendente: 1 canción – 0,28 %.
- 5ª Justa descendente: 1 canción – 0,28 %.
- 6ª Mayor ascendente: 9 canciones – 2,48 %.
- 6ª menor ascendente: 1 canción – 0,28 %.
- 7ª menor ascendente: 1 canción – 0,28 %.
- 8ª Justa ascendente: 1 canción – 0,28 %.



Como se puede apreciar en la gráfica anterior, el inicio más frecuente es el de salto de 4ª Justa ascendente (26,45 %). Este tipo de salto se emplea para llegar rápidamente a la cuerda de recitación, afirmando así el modo de la canción con brevedad y contundencia. También es un recurso muy utilizado en las canciones tonales, pues sirve para pasar de la Dominante a la Tónica y establecer claramente la tonalidad de la pieza.

Otros tipos de comienzo que debemos resaltar son los realizados mediante <<grados conjuntos>>, esto es, por 2ª Mayor o menor, de forma ascendente o descendente. Si sumáramos los porcentajes de esas cuatro categorías obtendríamos un 46,29 %, es decir, casi la mitad del total de canciones. De entre ellos sobresale el comienzo con 2ª Mayor ascendente (20,39 %). Por último, son destacables los comienzos por salto de 3ª Mayor ascendente (8,82 %), así como los de 3ª menor descendente (9,09 %).

En la primera tabla, además del <<incipit melódico>>, hay un apartado reservado a los intervalos más empleados en cada canción. En todas las piezas predominan los intervalos de 2ª, esto es, el movimiento por <<grados conjuntos>>. La utilización de <<grados conjuntos>> imprime a las líneas melódicas de estas canciones una notable apariencia de sencillez, acorde con la personalidad de sus intérpretes. Por el contrario, no son muchos los <<saltos>> que hallamos en este repertorio; los más frecuentes serían los de 3ª Mayor y menor y 4ª Justa. Hay otros saltos de uso más excepcional: 5ª Justa, 6ª Mayor y menor, 7ª menor y 8ª Justa. Debemos hacer una especial mención al salto de tritono (4ª aumentada), tan evitado en la música culta, y que se emplea esporádicamente en el folklore musical de la provincia de Jaén.

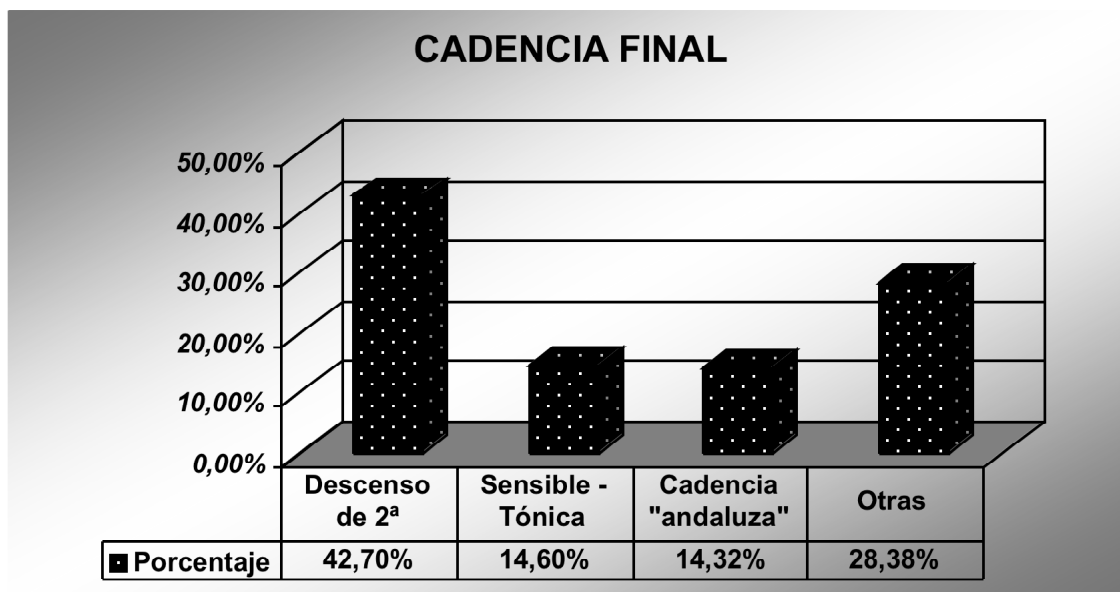
Resulta indispensable recordar que, aunque estemos hablando de <<saltos melódicos>>, en la práctica muchos de ellos se realizan mediante <<notas de arrastre>>, también llamadas <<portamentos>> o <<notas fluidas>>, lo que provoca una sensación de salto mucho más diluida. Ésta es una de las características más destacadas de nuestro folklore musical.

B) CADENCIA FINAL

El análisis de las cadencias finales es fundamental para reconocer el sistema musical empleado en la canción. Aunque las cadencias medias también pueden suscitar un gran interés, no obstante, la última cadencia será la más representativa, tanto en la modalidad como en la tonalidad¹⁴.

¹⁴ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, p. 165. Miguel Manzano define la <<melodía>> como “decurso de sonidos en tensión recíproca que resuelve siempre a favor del sonido básico de la serie”. Por lo tanto, es la resolución la que definirá el modo o tono que configura la pieza musical.

Veamos un gráfico con las cadencias finales más utilizadas en los diez géneros que conforman el *Cancionero Popular de Jaén*:



- Descenso de 2ª: 155 canciones – 42,70 %.
- Sensible – Tónica: 53 canciones – 14,60 %.
- Cadencia «andaluza»: 52 canciones – 14,32 %.
- Salto de 3ª descendente: 22 canciones – 6,06 %.
- «Cambiata»¹⁵: 22 canciones – 6,06 %.
- «Escapada»¹⁶: 20 canciones – 5,51 %.
- Salto de 5ª descendente: 16 canciones – 4,41 %.
- Salto de 4ª ascendente: 9 canciones – 2,48 %.
- Ascenso de 2ª: 8 canciones – 2,20 %.
- Floreo o bordadura descendente: 4 canciones – 1,10 %.
- Floreo o bordadura ascendente: 1 canción – 0,28%.
- Salto de 3ª ascendente: 1 canción – 0,28 %.

¹⁵ La «cambiata» es un tipo de adorno que consiste en realizar un salto de 3ª ascendente y contrarrestarlo después con un descenso de 2ª. Ejemplo: SI – Re – Do (cadencia en Do Mayor). Puede hacerse también al revés, es decir, primero un salto de 3ª descendente y después un ascenso de 2ª. Ejemplo: Re – SI – Do.

¹⁶ La «escapada» sería el adorno contrario a la «cambiata»; en ella se produce primero un ascenso de 2ª y después un salto de 3ª descendente. Ejemplo: Re – Mi – Do (cadencia en Do Mayor). Al igual que la «cambiata», se puede encontrar en sentido inverso, esto es, primero un descenso de 2ª y después un salto de 3ª ascendente. Ejemplo: Si – La – Do'.

La tipología de cadencias que se emplea en las distintas canciones recopiladas es amplia y variada. De entre todas las cadencias sobresale especialmente la de «Descenso de 2ª» (42,70 %), que aparece tanto en canciones tonales como en canciones modales. Un ejemplo de este tipo de cadencia se puede encontrar en el final de la canción nº 164 (“Que con el tin, tin”), cuya tonalidad principal sería Do Mayor:



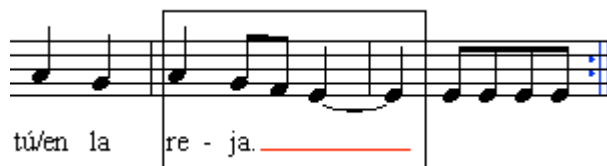
La cadencia denominada «Sensible – Tónica», que diferenciamos de la llamada «Ascenso de 2ª», se da con mucha menos frecuencia (14,60 %). La primera de ellas es propia de la tonalidad, como su propio nombre indica, aunque puede aparecer de forma excepcional en el repertorio modal. La segunda suele estar relacionada con la modalidad, porque supone el paso entre la nota subtonal y la nota tonal (nota principal del modo). La cadencia con la que concluye la canción nº 172 (“Por la calle que pasan”), también en Do Mayor, puede servir como modelo de «Sensible – Tónica»:



Por el contrario, el siguiente ejemplo, perteneciente a la canción nº 209 (“Canción del corro”) muestra una cadencia final de «Ascenso de 2ª» que resalta el modo de Mi Frigio al que se adscribe la pieza:



La Cadencia «andaluza» es propia del modo Frigio. Se emplea en toda España, salvo el País Vasco. Consiste en descender por grados conjuntos desde el IV grado a la nota tonal, pudiendo hallarse las notas centrales cromatizadas o no. Pongamos como ejemplo de Cadencia «andaluza» la cadencia final de la canción nº 354 (“Fandango nº 3”), claramente en Mi frigio:



Teniendo en cuenta que las cadencias y cesuras que aparecen en las canciones populares se relacionan íntimamente con el sistema musical («modalidad» o «tonalidad») empleado en esas mismas piezas, éste será un aspecto que analizaremos con más profundidad en el apartado dedicado a ello en este capítulo.

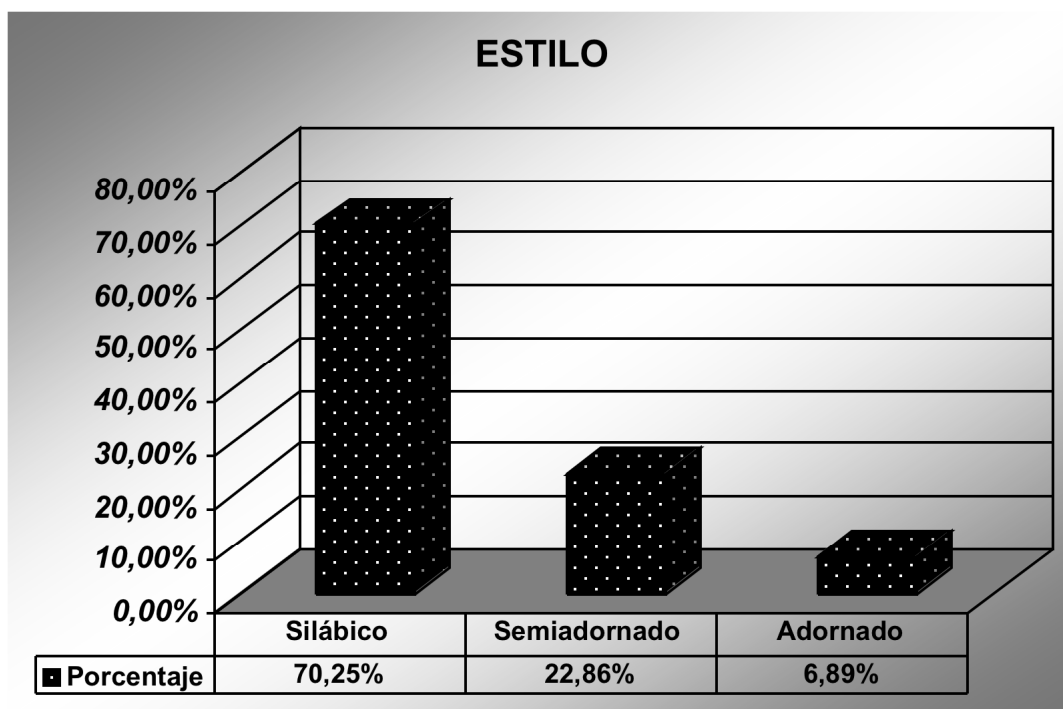
C) ESTILO

El «estilo» es la relación que se establece entre la melodía y el texto de una pieza musical. Existen tres tipos de «estilo», dependiendo del número de notas que acompañe a cada sílaba del texto¹⁷:

- «Silábico»: sólo hay una nota por cada sílaba.
- «Semiadornado»: hay varias notas (normalmente dos o tres) en algunas de las sílabas.
- «Adornado» o «melismático»: las canciones que siguen este estilo se caracterizan por tener un gran número de melismas (serie de notas que se canta sobre todas o algunas sílabas del texto). Dichos melismas pueden ser muy amplios en cuanto a extensión.

¹⁷ González Barrionuevo: *op. cit.*, pp. 34 – 36. Los tres estilos melódicos gregorianos se aplican frecuentemente a cualquier tipo de música vocal, como la popular o de tradición oral.

Generalmente estos estilos aparecen mezclados en las canciones, aunque lo habitual es que predomine uno de ellos. Otro dato a tener en cuenta es que los estilos pueden variar de un género a otro¹⁸. Por todo ello ha sido posible hacer una estadística completa de este parámetro, representada en el siguiente gráfico:



- Silábico: 255 canciones – 70,25 %.
- Semiadornado: 83 canciones – 22,86 %.
- Adornado o melismático: 25 canciones – 6,89 %.

Según los datos obtenidos podemos afirmar que la gran mayoría de las piezas recogidas en el *Cancionero Popular de Jaén* son <<silábicas>>. La razón una vez más vuelve a ser la sencillez que caracteriza a este repertorio popular y que se refleja en todos los parámetros musicales que hemos analizado hasta el momento (forma, ritmo y melodía). Aun así, un 22,86 % de las canciones se caracteriza por el empleo del estilo <<semiadornado>>; en estos cantos los adornos suelen reservarse únicamente a las cadencias.

¹⁸ Por ejemplo, las canciones de trabajo, así como las religiosas, se suelen caracterizar por tener una gran abundancia de melismas en sus melodías.

Los melismas se encuentran esencialmente en dos géneros: en las «canciones de trabajo» (“Canciones de las faenas del campo”, sección V del *Cancionero*) y en las «religiosas» (sección VIII del *Cancionero*). No obstante, no debemos pensar que el uso de adornos se restringe a esos géneros, aunque sí es cierto que en ellos abunda más que en otro tipo de repertorio. Sin ir más lejos, la canción nº 350 (“Fandango”) es «melismática» y pertenece al género de Canciones de Baile. De ella extraemos los siguientes ejemplos, correspondientes a los compases 10 – 11, 49 – 51 y 57 – 59:

1) lu - to _____

2) ton - ta _____

3) A - na. _____

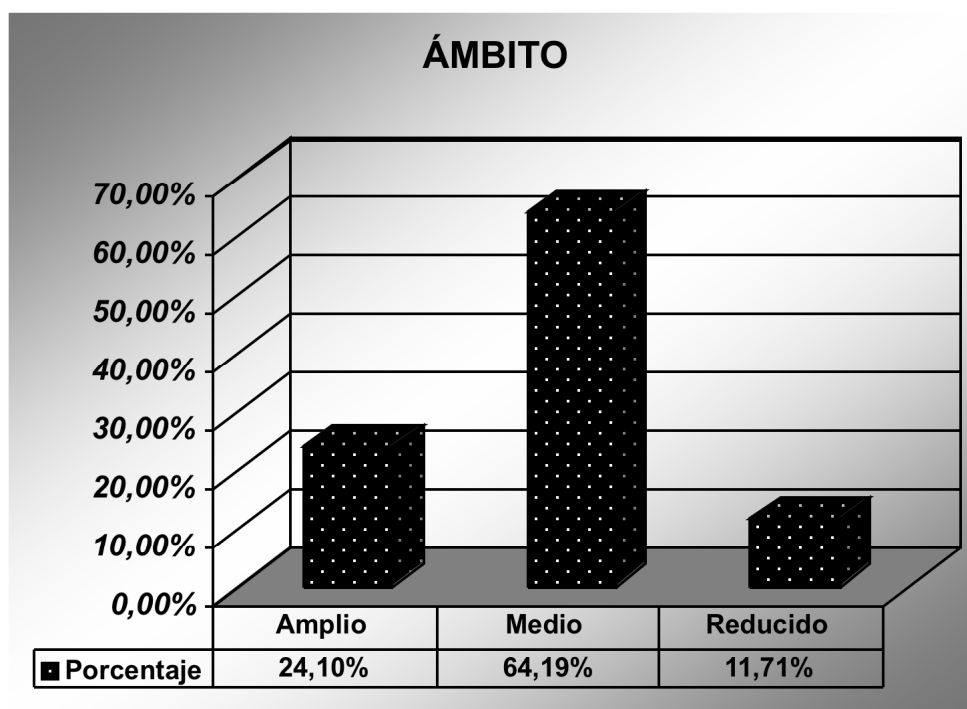
D) ÁMBITO

Se puede definir como la extensión que abarca la melodía desde la nota más grave hasta la más aguda. La música popular normalmente se desarrolla en ámbitos inferiores a la 8ª, sobre todo tetracordos, pentacordos y hexacordos (ámbitos de 4ª, 5ª y 6ª, respectivamente); éstos suelen ser los más habituales en las canciones modales. De hecho, un hexacordo tiene suficiente entidad melódica por sí mismo para definir un modo¹⁹.

¹⁹ Julia Esther García Manzano, *Gerardo Gombáu: Época y obra*. Salamanca: Universidad, 2002, p. 102.

Por el contrario, los cantos que tienen un ámbito de 8ª o mayor suelen ser más modernos, ya que esta extensión da pie a la aparición de la sensible, nota indispensable en la música tonal. No quiere decir esto que el ámbito de 8ª sea exclusivo de la música tonal, pues son muchas las canciones modales que lo emplean.

En la introducción de este capítulo hacíamos referencia a la importancia que tienen los ámbitos como indicadores de la antigüedad de una canción²⁰. No resulta fácil evaluar la antigüedad del *Cancionero Popular de Jaén* aplicando este criterio porque encontramos casi un mismo número de piezas cuyo ámbito es inferior a la 8ª (189,5 canciones) que de otras con ámbito mayor a ese intervalo (173,5 canciones). Por eso, en nuestro estudio estadístico hemos preferido la división de ámbitos en tres categorías (ámbito <<reducido>>, <<medio>> y <<amplio>>), de la que se deriva este gráfico:



- Reducido (menor de una 6ª): 42,5 canciones – 11,71 %.
- Medio (desde la 6ª a la 8ª, ambas incluidas)²¹: 233 canciones – 64,19 %.
- Amplio (mayor de una 8ª): 87,5 canciones – 24,10 %.

²⁰ Cuanto menor sea la extensión melódica, mayor será la antigüedad del canto.

²¹ Existen otras clasificaciones de ámbitos que consideran la 6ª como un intervalo reducido.

Los ámbitos más frecuentes en el *Cancionero* son los de 8ª Justa (22,31 %) y 7ª menor (16,80 %), seguidos de cerca por los ámbitos de 9ª Mayor (10,19 %), 6ª Mayor (9,50 %), 9ª menor (9,23 %) y 6ª menor (8,81 %).

Aportamos seguidamente, como dato de interés, el número exacto de canciones que se encuadran en cada ámbito y el porcentaje con respecto al total de cantos:

- 3ª menor²²: 0,5 canción – 0,14 %.
- 4ª Justa: 14,5 canciones – 4 %.
- 5ª Justa: 26 canciones – 7,16 %.
- 5ª disminuida: 1,5 canciones – 0,41 %.
- 6ª Mayor: 34,5 canciones – 9,50 %.
- 6ª menor: 32 canciones – 8,81 %.
- 7ª Mayor: 12,5 canciones – 3,44 %.
- 7ª menor: 61 canciones – 16,80 %.
- 7ª disminuida: 7 canciones – 1,93 %.
- 8ª Justa: 81 canciones – 22,31 %.
- 8ª disminuida: 5 canciones – 1,38 %.
- 9ª Mayor: 37 canciones – 10,19 %.
- 9ª menor: 33,5 canciones – 9,23 %.
- 10ª Mayor: 6 canciones – 1,65 %.
- 10ª menor: 4 canciones – 1,10 %.
- 11ª Justa: 6 canciones – 1,65 %.
- 11ª disminuida: 1 canción – 0,28 %.

E) SISTEMA: TONALIDAD / MODALIDAD

Hemos reservado para el final de nuestra investigación este punto por ser uno de los más ricos, pero también uno de los más controvertidos dentro de los estudios etnomusicológicos. Por ello, para no caer en tópicos nada científicos, será indispensable tomar como punto de partida el análisis melódico de los documentos musicales.

²² En el *Cancionero Popular de Jaén* sólo aparece este ámbito en la segunda parte de la canción nº 188 (“A la rueda de las hermosas”), basada en un sistema <<reducido>> o <<compacto>> de tan sólo tres notas (tritónico): La, Si y Do’.

Actualmente existe la opinión generalizada de que la mayor parte del folklore musical español se sitúa dentro del «sistema modal»; así lo atestigua un elevado número de melodías, cuyo arcaísmo sugiere un origen muy lejano²³. El problema radica en que la mayoría de los Cancioneros que recogen la música popular de la Península fueron recopilados en la primera mitad del siglo XX o incluso antes, casi siempre con una visión muy influenciada por la música tonal. Éste es el caso del *Cancionero Popular de Jaén*, cuyo material, en su mayoría, fue recogido por Dolores de Torres en los años cuarenta. Por tanto, resulta prácticamente imposible determinar hasta qué punto las transcripciones son un reflejo fiel de las canciones que interpretaron los informantes. Con todo, sí tenemos algunas pistas que confirman el enfoque «tonal» que la autora confirió a su obra, como pueden ser las «armaduras» que salpican todo el *Cancionero*.

La «armadura», como sabemos, es un rasgo distintivo de la «tonalidad» que sirve, entre otras cosas, para reconocer rápidamente en qué «tono» está una pieza. Es por tanto, repetimos, una característica «tonal», no «modal». Sin embargo, algunas canciones analizadas, a pesar de ser «modales», están dotadas de una armadura, que en algunas ocasiones no se corresponde siquiera con la estructura melódica real, y cuyas alteraciones afectan a notas que no aparecen en la canción.

En este sentido, una de las opciones de transcripción sería aquélla que elimina las armaduras en las canciones «modales», aunque éstas se correspondan con notas usadas con cierta frecuencia, siendo sustituidas por las alteraciones accidentales correspondientes. De esta manera, se evitaría de una manera simple la confusión entre los sistemas «tonal» y «modal»²⁴. Por esta razón, existe hoy en día una tendencia de transcripción etnomusicológica que, incluso dentro de las canciones «tonales», tiende a suprimir la mayoría de las alteraciones, transportando para ello dichas piezas²⁵.

²³ No entraremos aquí en la disputa sobre el origen de la música popular española (céltico o árabe), que encabezaron algunos de los mejores musicólogos de nuestro país a lo largo del siglo XX. Es de suponer que todos los pueblos que se asentaron en la Península a lo largo de los siglos influyeron, de una manera más o menos notable, en la cultura autóctona (dentro de la cual se incluye el folklore musical), que se enriqueció gracias a la asimilación de algunos de los rasgos de sus invasores.

²⁴ En nuestra transcripción informática de las canciones hemos decidido conservar las armaduras elegidas por Dolores de Torres para resaltar esta realidad confusa y poder estudiarla en profundidad. No obstante, reiteramos que la eliminación de las armaduras en las canciones «modales» constituye sólo una de las alternativas posibles a la hora de transcribir canciones populares.

²⁵ Estas transcripciones no respetan las alturas absolutas de las grabaciones, pero a cambio obtienen unas versiones mucho más claras y sencillas en lo referido a la lectura musical.

En nuestra opinión, no obstante, la postura representada por Miguel Manzano es la más acertada. Según este prestigioso etnomusicólogo “las armaduras deben reflejar claramente el sistema melódico del documento musical, ya sea tonal, modal, mixto, ambiguo, o en proceso de evolución”²⁶. Manzano utiliza el sistema usual de armaduras para transponer a diferentes alturas el sonido básico y la interválica propia de cada uno de los sistemas, teniendo en cuenta que en la música popular no hay alturas absolutas:

De acuerdo con la altura elegida, las armaduras van indicadas con todas las alteraciones que les corresponden habitualmente, aun cuando algunas de las notas alteradas en la armadura no aparezcan en la melodía, tal y como ocurre muy a menudo en los repertorios de música vocal²⁷.

Empleando este método el lector percibe la sonoridad propia de cada sistema diatónico y la altura o tesitura a la que éste ha sido transportado, ascendente o descendente. Por el contrario, eliminar las armaduras porque no salgan en la canción o sean móviles puede causar desconcierto en el lector²⁸.

Imaginemos una hipotética melodía en modo de Mi (Mi frigio)²⁹. Si seguimos el <<círculo de 5^{as}>> descendente y la transportamos a:

- La: la armadura tendría un bemol.
- Re: la armadura tendría dos bemoles.
- Sol: la armadura tendría tres bemoles.
- Do: la armadura tendría cuatro bemoles.

Si ahora lo seguimos ascendente y transportamos la misma melodía a:

- Si: la armadura tendría un sostenido.
- Fa #: la armadura tendría dos sostenidos.
- Do #: la armadura tendría tres sostenidos.
- Sol #: la armadura tendría cuatro sostenidos.

²⁶ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, p. 134.

²⁷ (*ibidem*: p. 134).

²⁸ (*ibidem*: pp. 134 – 135).

²⁹ (*ibidem*: p. 136). Ejemplo tomado de Manzano, pero ampliado para una mejor comprensión.

Presentamos ahora un resumen con algunas de las reglas básicas que propone Miguel Manzano a la hora de escoger la armadura en una transcripción³⁰:

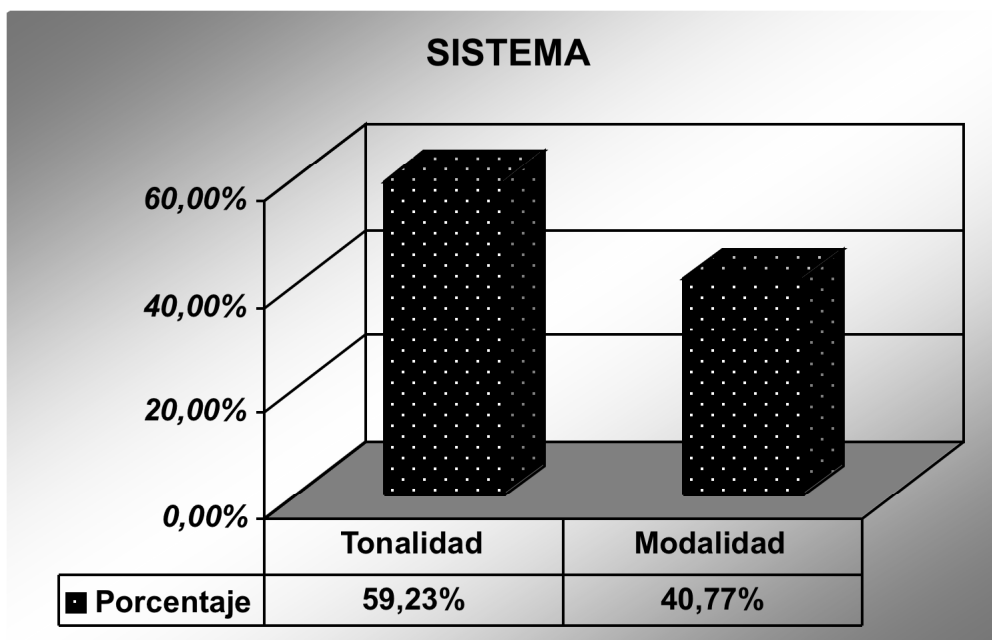
- Para elegir bien la armadura y las alteraciones accidentales hay que reflexionar y conocer bien el repertorio y las técnicas de transcripción. Sólo así lograremos que quede claro el sistema melódico que utiliza la melodía.
- “Cada tonada vocal ha de ser transcrita en la altura que mejor exprese el carácter de la misma y la funcionalidad que le es propia”³¹.
- La tercera regla surge como consecuencia directa de la segunda, y es la siguiente: en la transcripción de canciones populares se deben eliminar las armaduras demasiado cargadas, pues son inútiles y añaden a la transcripción una connotación de artificialidad que es del todo contraria a esa música. Con una o dos alteraciones, a lo sumo tres, será suficiente.
- Las inestabilidades pasajeras deben representarse con alteraciones accidentales y no con armadura, pues no son tonales.
- En los casos ambiguos no se debe poner una armadura tonal porque nos decantaría hacia la tonalidad.
- Los casos de tonalidad mixta mayor – menor deben resolverse con una armadura que represente la sonoridad más clara y predominante, indicándose con alteraciones accidentales las inestabilidades que modifiquen esa sonoridad básica.
- No es necesario transcribir las alturas absolutas, ya que los informantes suelen ser personas mayores que cantan en una tesitura mucho más grave de lo que lo hacían en su juventud al haber perdido sus facultades de entonación aguda.

³⁰ (*ibidem*: pp. 134 – 137).

³¹ El cantor popular tradicional entona según el género de la canción y su propia tesitura.

- La música popular tradicional no se escribe principalmente para ser cantada, sino para que quede constancia escrita de las melodías y los textos, en orden a muy diversas finalidades, entre las que destaca la posibilidad de que sea estudiada.

Tras estas aclaraciones preliminares, y antes de introducirnos de lleno en la explicación de los sistemas <<tonal>> y <<modal>>, es momento de hacer balance del número de piezas del *Cancionero Popular de Jaén* que se ajustan a cada uno de ellos. El porcentaje exacto se representa mediante la siguiente gráfica:



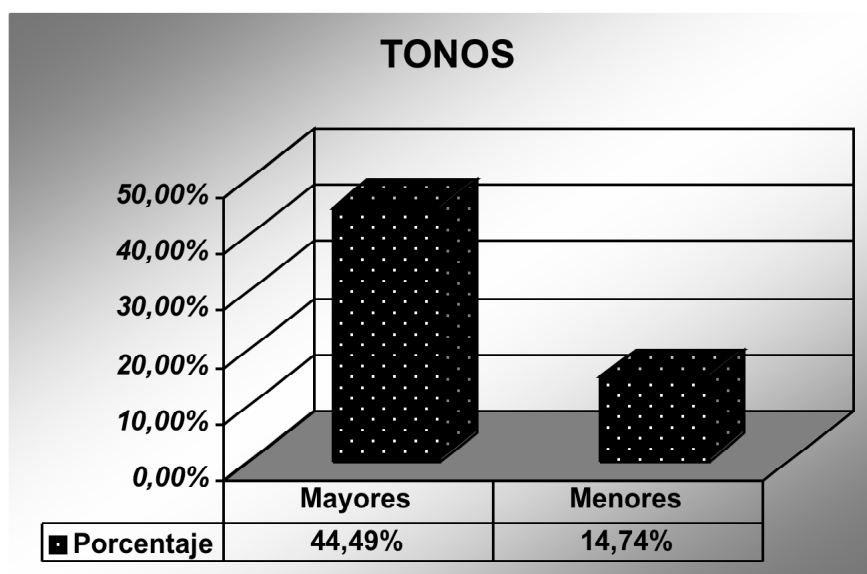
- Tonalidad: 215 canciones – 59,23 %.
- Modalidad: 148 canciones – 40,77 %.

Los resultados son claros: aunque los tantos por ciento están bastante igualados, no obstante, hay un mayor número de canciones que se pueden considerar <<tonales>>. La <<tonalidad>> y la <<modalidad>> no constituyen dos sistemas antagónicos, por lo que no siempre será fácil distinguirlas. Los únicos medios de los que nos valemos para diferenciarlas, dentro de la música de tradición oral, son, por un lado, la aparición o no de la sensible y, por otro, el ámbito usado en el canto.

La <<tonalidad>> requiere el empleo de la sensible y necesita, casi siempre, un ámbito de 8ª (porque en éste tiene cabida dicha sensible)³². Sin embargo, como no siempre se cumplen ambos requisitos, hemos resuelto considerar <<tonales>> los casos en los que se hacía un especial hincapié en la sensible (creando tensión hacia la tónica), a pesar de que la canción tuviera un ámbito menor que la 8ª.

Dentro de las canciones <<tonales>> del *Cancionero* se ha observado un predominio mucho mayor de piezas en tono Mayor que en tono menor. Las <<tonalidades>> más empleadas son las de Do Mayor (17,49 %) y Fa Mayor (11,16 %) ³³.

Mostremos gráficamente el porcentaje de canciones en tono Mayor y en tono menor. Los tantos por ciento se han realizado una vez más con respecto al total de piezas del *Cancionero Popular de Jaén*, es decir, trescientas sesenta y tres:



- Tonos Mayores: 161,5 canciones – 44,49 %.
- Do Mayor: 63,5 canciones – 17,49 %.

³² Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, p. 30. Muchas veces los sistemas tonal y modal sólo se distinguen en algunos pasajes y en el tramo final, y ello después de cierto entrenamiento auditivo.

³³ Se cree que Fa Mayor fue la primera tonalidad que surgió, pues se deriva directamente del modo Tritus gregoriano (este modo ya hacía uso del Si bemol, para evitar el tritono). El modo de Do (Jónico según la terminología griega) nació probablemente del transporte a la quinta superior del modo Tritus. Toda esta disquisición pretende demostrar que no es casual la mayor preferencia de estos tonos dentro de la música popular de tradición oral, que hunde sus raíces en el repertorio medieval.

- Re Mayor: 24 canciones – 6,61 %.
 - Mi \flat Mayor: 1 canción – 0,28 %.
 - Mi Mayor: 7 canciones – 1,93 %.
 - Fa Mayor: 40,5 canciones – 11,16 %.
 - Sol Mayor: 16,5 canciones – 4,55 %.
 - La Mayor: 9 canciones – 2,48 %.
- Tonos menores: 53,5 canciones – 14,74 %.
 - Do menor: 4 canciones – 1,10 %.
 - Re menor: 5 canciones – 1,38 %.
 - Mi menor: 12 canciones – 3,31 %.
 - Fa menor: 4,5 canciones – 1,24 %.
 - Fa \sharp menor: 1 canción – 0,28 %.
 - Sol menor: 14,5 canciones – 3,99 %.
 - La menor: 12,5 canciones – 3,44 %.

Otros rasgos útiles para determinar que una pieza es <<tonal>> pueden ser el uso de saltos triádicos (de 3ª Mayor y menor) que enfatizan la función de tónica (Ejemplo: Do – Mi – Sol, en Do Mayor), la abundancia de saltos de 4ª ascendente ó 5ª descendente que sirven para remarcar la tendencia que lleva de la Dominante a la Tónica (Ejemplo: Sol – Do', en Do Mayor) y la utilización de la cadencia que hemos denominado de <<Sensible – Tónica>> (Ejemplo: Si – Do', en Do Mayor).

Para el análisis de la <<modalidad>> nos hemos basado en la teoría modal expuesta por Julia Esther García Manzano en su tesis doctoral sobre el compositor salmantino Gerardo Gombáu³⁴. La nomenclatura que propone para los modos de la música popular nos parece una de las más claras; ésta se caracteriza por la distinción entre los conceptos de <<tono>> y <<modo>>, que la autora define de la siguiente manera:

- <<Tono>>: “nota central a partir de la cual se genera la escala o gama”.
- <<Modo>>: “manera en que se relacionan los sonidos dentro de esa gama”.

³⁴ García Manzano: *op. cit.*, pp. 99 – 102.

En la Música Antigua (Edad Media, Renacimiento y Barroco) «<tono>> y «<modo>> no eran dos conceptos independientes. Por eso, el tono de Re equivalía al modo Protus³⁵, el de Mi al Deuterus, el de Fa al Tritus y el de Sol al Tetrardus³⁶. Estos conceptos empiezan a separarse con el inicio de la «<tonalidad>> (la diferencia entre «<modo>> Mayor y menor no existía antes). En la música popular, los términos «<modo>> y «<tono>>, por herencia de la música tonal, aluden a dos realidades independientes.

No obstante, debemos ser aún más escrupulosos con los términos que estamos empleando. La música modal del folklore musical español se basa realmente en «<escalas>>, no en «<modos>>, de ahí que la terminología más adecuada para designarlas sea la griega (Jónico = Do, Dórico = Re, Frigio = Mi³⁷, Lidio = Fa, Mixolidio = Sol, Eolio = La y Locrio = Si)³⁸. La «<escala>> implica un sonido que funciona como centro de atracción («<tono>>), y una organización fija del resto de sonidos respecto a ese centro («<modo>>)³⁹.

Según esta teoría utilizaremos doce «<tonos>> diferentes, uno por cada nota de la escala. Esto hace que cada «<tono>> se pueda unir a todos los «<modos>> y, a partir de ahí, proporcionarnos las escalas disponibles. Por ello, la nomenclatura que usemos aunará la nota que actúa como centro de atracción y el «<modo>> correspondiente (Ejemplo: Do Lidio). Esta distinción nos evitará tener que hablar de «<modos transportados>>.

En la segunda tabla que adjuntamos al final de este capítulo reflejaremos todos estos aspectos de la siguiente manera:

- En primer lugar haremos constar si la canción es «<tonal>> o «<modal>>.

³⁵ En el presente estudio no seguiremos la terminología latina de los modos eclesiásticos: Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus (Re, Mi, Fa y Sol, respectivamente).

³⁶ El tono de Sol se correspondía con el Protus cuando contaba con el Si bemol; a este modo también se le denominaba «<Protus cuarta>> porque provenía del transporte a la cuarta ascendente del Protus en Re.

³⁷ Para los griegos era el modo Dórico el que se identificaba con el Mi; fue la teoría medieval la que se encargó de transmitir que el modo Frigio comenzaba con la nota Mi. Nosotros sólo tomaremos la terminología griega, no su teoría modal.

³⁸ Julia E. García Manzano deja claro que el uso de la denominación griega no implica que el folklore musical de la Península proceda de la música de la antigüedad clásica. Miguel Manzano, por el contrario, rechaza la nomenclatura de los modos griegos y gregorianos para evitar confusiones. Él emplea el nombre de la nota diatónica del modo y de aquélla a la que se transporta. Ejemplo: modo de Mi (= Sol).

³⁹ En una «<escala>> los sonidos son fijos, en un «<modo>> pueden ser móviles.

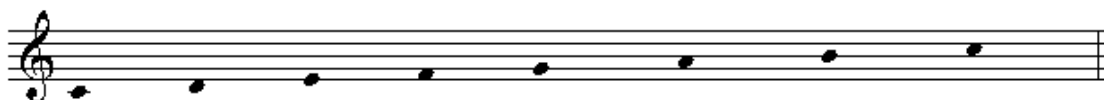
- En las canciones <<modales indicaremos el <<tono>> y el <<modo>> utilizados.
- En aquellas piezas que empleen alguno de los <<modos cromatizados>> se especificará entre paréntesis el tipo de <<escala>> con su nombre más habitual. Ejemplo: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza).
- En el apartado de la <<organización melódica>> aparecerán en negrita los grados más importantes, tanto en las canciones <<tonales>> (tónica y dominante) como en las <<modales>> (nota tonal y nota de recitativo)⁴⁰.

Dentro de los modos usados en la música popular española se puede hacer una distinción en dos categorías: los modos <<diatónicos>>, que se caracterizan por la ausencia de alteraciones en sus escalas modelo (las alteraciones que aparezcan en los demás tonos serán fijas), y los <<cromáticos>>, en los cuales existen dos posibilidades para algunos de los grados, una diatónica y otra cromática.

Los <<modos diatónicos>> o <<escalas modales heptáfonas>> se clasifican en siete tipos, uno por cada nota diatónica de la escala⁴¹. Los tres primeros son <<mayores>> (la distancia entre la nota tonal y el III grado es de 3ª Mayor) y los cuatro últimos <<menores>> (la distancia entre la nota tonal y el III grado es de 3ª menor). Todos los ejemplos se han realizado partiendo de la nota tonal Do, para así apreciar mejor los cambios que se producen en cada <<modo>>. No obstante, junto al nombre del <<modo>>, se ha indicado entre paréntesis la nota de inicio desde la cual éste se desarrollaría diatónicamente.

1) Mayores:

- Do Jónico (Do): el modo de Do tiene las mismas notas que Do Mayor.



⁴⁰ La <<nota tonal>> es aquella en la que se centra el canto modal y en la que suele terminar el mismo. La <<nota de recitativo>> es aquella sobre la que se desarrolla melódicamente la canción. Sirve de base a la cuerda de recitación, que suele hallarse a distancia de 3ª, 4ª, 5ª ó 6ª de la <<nota tonal>>.

⁴¹ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, pp. 169 – 170. Lo que diferencia a los siete sistemas modales diatónicos es la diferente posición que ocupan los dos semitonos o uno de ellos y el tritono.

- Do Lidio (Fa): se caracteriza por tener el IV grado alterado.



- Do Mixolidio (Sol): el VII grado se encuentra rebajado.

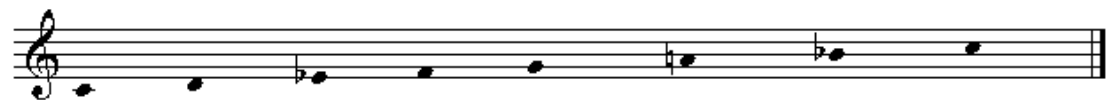


2) Menores:

- Do Eolio (La): el modo de La posee las mismas notas que La menor natural.



- Do Dórico (Re): el VI grado está alterado.



- Do Frigio (Mi): se caracteriza por presentar el II grado rebajado.



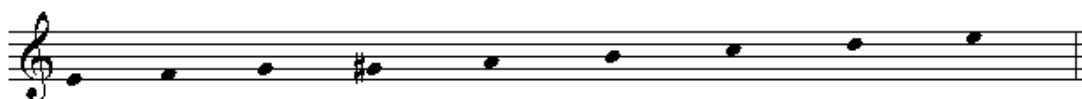
- Do Locrio (Si): tanto el II y como el V grado se encuentran rebajados.



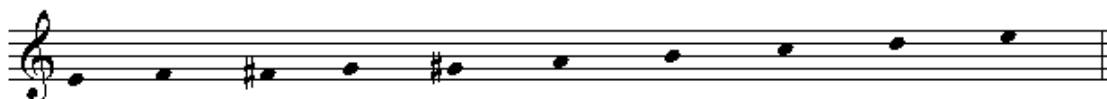
Como ya hemos dicho anteriormente, los <<modos cromatizados>> son aquéllos en los que un mismo sonido puede aparecer natural y alterado dentro de la misma escala, al igual que ocurría en los modos eclesiásticos con la nota Si (que podía ser natural o bemol). Los <<modos cromatizados>> son los que más abundan en el folklore musical, por ello fueron frecuentemente utilizados por los compositores del movimiento Nacionalista (en los siglos XIX y XX). Las cromatizaciones de las melodías populares surgieron por una razón práctica: enfatizar los grados importantes de la escala. Según esto, la alteración ascendente se emplearía en el paso de la nota tonal a la nota de recitativo (primera mitad del canto); la nota natural, por el contrario, se utilizaría en el paso de la nota de recitativo a la nota tonal (segunda mitad del canto).

Los <<modos cromatizados>> más característicos de la Península Ibérica son cuatro, todos ellos variantes del Mi Frigio:

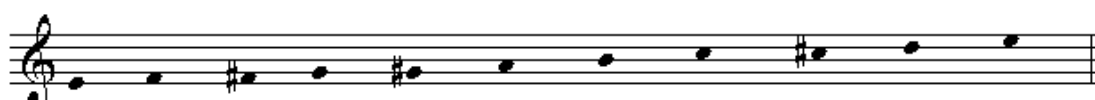
- <<Escala árábigo – andaluza u oriental>>: se caracteriza por tener doble 3ª (III grado natural y alterado).



- <<Escala castellano – leonesa>> (también llamada <<gama española>>): esta escala cromatiza su primer tetracordo (los grados II y III aparecen naturales y alterados).



- <<Escala cromática – mixta>>: en ella hay doble 2ª, doble 3ª y doble 6ª.



- <<Escala cromática – mixta completa>>: posee doble 2ª, doble 3ª, doble 6ª y doble 7ª. Implica un ámbito de 8ª y el uso de sensible. Es la menos utilizada de las cuatro.



Según Miguel Ángel Palacios los modos cromatizados se originaron a partir del modo de Mi Frigio, mediante un proceso de enriquecimiento cromático⁴². Y, de los modos cromatizados, se llegó a Mi menor, pero esta vez por un proceso de simplificación cromática⁴³. Por lo tanto, quedaría finalmente este tono de Mi menor, con la 2ª Mayor y la 3ª menor fijas y con el VI y VII grados variables. Aunque este autor plantea todo este proceso como una evolución, es posible que hubiera un momento en el que coexistieran las tres opciones (Mi frigio, modos cromatizados y Mi menor).

Por último, expondremos los sistemas que se basan en la utilización de dos, tres o cuatro sonidos. Josep Crivillé los denomina <<systemas prepentatónicos>>, distinguiendo entre los <<bitónicos>> (formados por dos sonidos) y los <<tritónicos>> (formados por tres sonidos)⁴⁴. Nosotros hemos añadido, por extensión, el sistema <<tetratónico>> (formado por cuatro sonidos), por considerar que no todas las canciones que emplean cuatro notas se organizan mediante un tetracordo⁴⁵. De las veinte canciones que siguen un sistema tetratónico doce se basan en tetracordos (canciones nº 8, 9, 10, 13, 41, 46, 58, 66, 136, 229, 341 y 349). Las ocho restantes están constituidas por cuatro notas no correlativas. Muchos de estos <<systemas prepentatónicos>> aparecen en el repertorio de canciones y juegos infantiles (secciones I y II del *Cancionero*).

⁴² (*ibidem*: p. 170). Los sistemas cromatizados son más habituales en la música tradicional española que los diatónicos.

⁴³ Palacios Garoz: *op. cit.*, pp. 131 – 133.

⁴⁴ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, pp. 309 – 311.

⁴⁵ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, pp. 169 – 170. Manzano emplea el término <<systemas protomelódicos>> para referirse a aquéllos que están integrados por sólo dos, tres, cuatro o cinco sonidos, suficientes para generar una melodía con sentido de comienzo, desarrollo, reposos suspensivos y final conclusivo. También los denomina sistemas <<reducidos>> o <<compactos>> (toman para la construcción de la melodía cinco o menos sonidos), en oposición a los sistemas <<amplios>> o <<desplegados>> (formados por seis o más sonidos de la serie). Aunque el pentacordo y el hexacordo suelen ser los ámbitos más frecuentes de la música modal, a veces encontraremos melodías modales de ocho sonidos.

Tras esta exposición general acerca de la teoría <<modal>> nos encontramos en disposición de conocer las estadísticas que se derivan del estudio de la <<modalidad>> en el *Cancionero Popular de Jaén*:

- Sistemas prepentatónicos: 26 canciones – 7,16 %.
 - Sistema bitónico: 1 canción – 0,28 %.
 - Sistema tritónico: 5 canciones – 1,38 %.
 - Sistema tetratónico: 20 canciones – 5,51 % (12 de estas canciones tienen una base tetracordal).

- Modo Jónico: 22 canciones – 6,06 %.
 - Do Jónico: 5 canciones – 1,38 %.
 - Re Jónico: 7 canciones – 1,93 %.
 - Mi b Jónico: 1 canción – 0,28 %.
 - Fa Jónico: 9 canciones – 2,48 %.

- Sol Jónico / Mixolidio: 4 canciones – 1,10 %.

- Modo Dórico / Eolio: 5 canciones – 1,38 %.
 - Mi Dórico o Eolio: 3 canciones (2 diatónicas y 1 cromatizada) – 0,83 %.
 - Fa Dórico o Eolio (cromatizado): 1 canción – 0,28 %.
 - Sol Dórico o Eolio (diatónico): 1 canción – 0,28 %.

- Modo Frigio: 79,5 canciones – 21,90 %⁴⁶.
 - Do Frigio (Escala cromática – mixta completa): 2 canciones – 0,55 %.
 - Do # Frigio: 3 canciones – 0,83 %.
 - Re Frigio (Escala cromática – mixta): 2 canciones – 0,55 %.
 - Mi Frigio: 50,5 canciones – 13,91 %.
 - a. Diatónico: 37 canciones – 10,19 %.

⁴⁶ (*ibidem*: p. 170). El modo de Mi (que nosotros denominamos Frigio) es el más empleado en la música popular de tradición oral española.

- b. Escala arábigo andaluza: 4,5 canciones – 1,24 %.
 - c. Escala castellano – leonesa: 7 canciones – 1,93 %.
 - d. Escala cromática – mixta: 2 canciones – 0,55 %.
 - Fa # Frigio: 7 canciones – 1,93 %.
 - a. Diatónico: 3 canciones – 0,83 %.
 - b. Escala arábigo andaluza: 1 canción – 0,28 %.
 - c. Escala castellano – leonesa: 2 canciones – 0,55 %.
 - d. Escala cromática – mixta: 1 canción – 0,28 %.
 - Sol Frigio: 3 canciones – 0,83 %.
 - a. Escala arábigo andaluza: 1 canción – 0,28 %.
 - b. Escala castellano – leonesa: 1 canción – 0,28 %.
 - c. Escala cromática – mixta: 1 canción – 0,28 %.
 - Sol # Frigio: 1 canción – 0,28 %.
 - La Frigio: 10 canciones – 2,75 %.
 - a. Diatónico: 7 canciones – 1,93 %.
 - b. Escala castellano – leonesa: 2 canciones – 0,55 %.
 - c. Escala cromática – mixta: 1 canción – 0,28 %.
 - Si Frigio (Escala castellano – leonesa): 1 canción – 0,28 %.
- Si Frigio / Locrio: 1 canción – 0,28 %.
 - Fa Lidio: 1 canción – 0,28 %⁴⁷.
 - Sol Mixolidio: 2 canciones – 0,55 %.
 - Modo Eolio: 6,5 canciones – 1,79 %.
 - Mi Eolio: 3 canciones (2 diatónicas y 1 cromatizada) – 0,83 %.
 - Fa # Eolio: 1 canción – 0,28 %.
 - Sol Eolio: 1 canción – 0,28 %.
 - Sol # Eolio: 1 canción – 0,28 %.

⁴⁷ (*ibidem*: p. 179). Miguel Manzano comenta que el modo de Fa (que nosotros denominamos Lidio), prácticamente inexistente en la música de tradición oral española, “es más bien una suposición teórica que una constatación en hechos musicales”. Su escasa aparición suele implicar un error de transcripción. Este autor lo califica de sistema «atonal», ya que carece de Subdominante en el sentido funcional tonal.

- La Eolio: 0,5 canción – 0,14 %.

o Si Locrio (cromatizado): 1 canción – 0,28 %.

Aunque hay una gran variedad de <<modos>> y de notas de inicio, de entre todos ellos destaca notablemente Mi Frigio, que se erige como el modo más característico de todo el folklore musical español. Lo más frecuente es que este modo se presente cromatizado, sin embargo, en este *Cancionero*, la mayoría de canciones en Mi Frigio son diatónicas⁴⁸.

En algunos casos hemos facilitado dos opciones modales (Ejemplo: Sol Jónico / Mixolidio). Era imposible determinar en ellos un modo claro porque su ámbito (de 5ª ó 4ª, casi siempre) no incluía las notas características de cada modo. De todas formas, hay que decir que estos casos ambiguos son una excepción: lo habitual es que una pieza modal presente los rasgos diferenciadores del modo en cuestión.

No podíamos concluir este capítulo de análisis melódico sin antes mencionar el fenómeno de las <<variantes musicales y textuales>>, práctica muy común dentro de la música popular⁴⁹. Este repertorio se transmite de forma oral, por lo que sufre continuos cambios (adiciones, elisiones, etc.). El número de <<variantes>> que se pueden obtener de una canción es un síntoma de que dicha canción formó parte del repertorio musical durante mucho tiempo. A través de las ellas se pueden conocer los procesos más habituales que se utilizan en la transformación de las piezas populares. Son muy pocas las variantes que se pueden encontrar en el *Cancionero Popular de Jaén*; la mayoría afectan sólo al texto, aunque también hay algunas que alteran rasgos melódicos y rítmicos⁵⁰.

⁴⁸ El modo de Mi Frigio no es el único que aparece de manera diatónica en el *Cancionero Popular de Jaén*; en general la mayor parte de los modos se suelen presentar diatónicamente en las piezas recopiladas y transcritas por Dolores de Torres.

⁴⁹ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, p. 191. Este autor define las <<variantes melódicas>> como “las distintas fisionomías de un mismo tipo melódico, que sólo cambian en rasgos incidentales, no definitorios”. Las diferencia claramente de las <<versiones>> o “diferentes realizaciones de una misma obra por diferentes intérpretes”, que sólo existen en la llamada <<música de autor>>. Las “diversas y sucesivas creaciones melódicas sobre un texto idéntico”, que nosotros denominamos <<variantes textuales>>, según Manzano recibirían el nombre de <<versiones>>. En el repertorio de música popular su aparición se reduce casi exclusivamente al género de los romances.

⁵⁰ En el Volumen III de esta obra se especifica cuándo una canción es variante de otra.

II. TABLAS

TABLA 1: ANÁLISIS MELÓDICO

Nº de Canción	Íncipit melódico	Intervalos más empleados	Cadencia final	Estilo (Relación melódico – textual)
1	Sol (5) ⁵¹ – Do' (2)	4ª J, 3ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
2	Sol (3) – La ♯ – Si ♯ – Do'	3ª M, 2ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
3	Re – Fa ♯ – La (5)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Escapada	Silábico
4	Mi – Fa – Sol (2) – Mi	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
5	La (2) – Do' ♯ – La (2)	4ª J, 3ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
6	Do' (3) – Re' – Si	4ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
7	Do' – La – Do' – La (2) – Do' (2) – Fa (2)	5ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 5ª descendente	Silábico
8	Sol (2) – Mi – Fa (2) – Re	4ª J, 3ª m, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
9	Sol – La (2) – Fa ♯ (2) – Sol	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
10	Si – La – Fa ♯ – Sol – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
11	Mi (2) – La (3) – Si – Sol ♯	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
12	Mi – La (2) – Si – Do' ♯ – Si – La (2)	4ª J, 3ª M, 2ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
13	Mi – Sol (3) – La	4ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
14	La (2) – Fa ♯ – La (2) – Fa ♯	3ª m, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª	Silábico
15	La (2) – Sol – Mi	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
16	Sol (2) – La – Fa ♯ – Re	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
17	Re (2) – Sol (2) – La – Fa ♯	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico

⁵¹ El número indica la cantidad exacta de repeticiones que se hacen de una nota musical.

18	Mi – Sol – Do' – Si – La	4ª J, 3ª m, 2ª M	Cambiata	Silábico
19	La (3) – Do' # – La	4ª J, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
20	Mi' (4) – Do' – La	8ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
21	Do – Fa (4) – Sol – La – Si b – Do'	4ª J, 3ª M, 2ª M	Escapada	Silábico
22	Sol (2) – Do' (5)	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
23	Si – Do' – Re' – Si – Do' – La	3ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
24	Do' (2) – Re' – Do' – Si – La	5ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
25	Do (2) – Fa – Do – Fa – Sol – La	4ª J, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
26	Re – Sol – La – Si b	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
27	Re (2) – Sol (3) – La – Sol (2)	4ª J, 2ª M	Descenso de 2ª ⁵²	Silábico
28	La – Do' – Re' – La – Do'	5ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
29	Mi – Do' # (3) – Si (3)	6ª M, 4ª J, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
30	La (2) – Do' # – La	4ª J, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
31	La – Do' – La – Fa	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
32	Fa – La – Do' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Cambiata	Silábico
33	Re – Sol (3) – Si – Re'	5ª J, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
34	Re (2) – Sol (2) – La – Fa #	4ª J, 3ª M, 3ª m	Escapada	Silábico
35	Fa – Sol – La (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
36	La (5) – Mi	4ª J	Salto de 4ª ascendente	Silábico
37	Do' – La – Si b – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
38	Mi – Fa – Sol (4)	3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
39	La (4) – Si – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
40	Sol – La – Sol	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
41	Sol – La – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª ascendente ⁵³	Silábico

⁵² No podemos saber con exactitud a qué categoría pertenece la cadencia final de esta canción, puesto que la última nota se grita en lugar de cantarse. Sin embargo, el hecho de que las demás cadencias se adscriban a la tipología de <<Descenso de 2ª>> nos hace pensar que la última debe regirse de igual manera.

42	Sol (2) – Si – Sol (2)	4ª J, 3ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
43	La – Si – La – Fa #	3ª M, 2ª M, 2ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
44	La – Do' # – La (2)	4ª J, 3ª M, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
45	La – Do' – Fa (4)	5ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
46	La (4)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
47	Sol – Do' – Si – Sol – La – Fa – Sol – Mi	4ª J, 3ª M, 3ª m	Sensible – Tónica	Silábico
48	La (3) – Si b	5ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
49	Sol (3) – La – Fa – Sol – Mi	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
50	Sol – Fa # – Sol – Fa # – Sol – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
51	Do' (2) – Re' – Do'	5ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
52	Sol (2) – Do' – La – Si – Sol – Mi	4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
53	Sol (4) – La (2) – Mi – Fa – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
54	Sol – Mi – Sol – Mi – Sol – Mi	4ª J, 3ª m, 2ª M	Floreo descendente	Silábico
55	Mi (3) – Do'	6ª m, 3ª m, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
56	Sol (3) – La – Si – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
57	La – Si b – Do' – Si b – La	5ª J, 3ª m, 2ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
58	La – Sol – La – Sol (2) – La – Si – Do'	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
59	Do' (2) – Fa – La – Si b – Do'	5ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
60	Re' (3) – Do' – Mi' b	3ª M, 3ª m, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
61	Re' (5)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
62	Si – Sol # – La – Si – Sol # – Mi – Fa #	5ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
63	Mi – Fa – Sol (4)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
64	Sol # – Si – Sol # – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
65	Do' (4)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
66	Fa – Sol – La (4)	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico

⁵³ Es prácticamente el mismo caso que la canción nº 27, pero esta vez la cadencia es de <<Ascenso de 3ª>>.

67	La – Re' (3) – Do' \sharp – Re'	4ª J, 3ª m, 2ª M	Floreo descendente	Silábico
68	Do' – Si – La – Si – Do' – Re' – Do' – Si	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
69	Sol – Mi – Fa – Sol – Do' – Si – La	4ª J, tritono, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
70	Do' (5)	4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
71	Mi (3) – Sol – Do' (3)	4ª J, tritono, 3ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
72	La (3) – Re'	5ª J, 4ª J, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
73	Do' – Re' – Mi' – Re' – Do' – Si	2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
74	Do' – Re' – Mi' – Re' – Do' – Re'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
75	Sol (2) – La (4)	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
76	Do – Fa (3) – Sol – La	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
77	La – Si \flat – Do'	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
78	Re – Si (5)	7ª m, 6ª M, 4ª J	Descenso de 2ª	Semiadornado
79	Mi' (4) – Re' – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
80	Mi – La – Si – Do' (2) – Re'	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
81	Do' – La – Sol – Fa – Mi – Re – Mi	3ª M, 3ª m, 2ª M	Sensible – Tónica	Semiadornado
82	Sol (2) – Do' – Re' – Mi'	5ª J, 4ª J, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
83	Do' (2) – Si – La – Sol	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
84	Do' (4) – Re' – Mi'	3ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
85	Sol (5) – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
86	Sol – Do' – Mi' (2) – Re' – Do' – Re'	4ª J, 3ª M, 3ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
87	La (4) – Fa \sharp – Re	3ª M, 3ª m, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
88	Si – La – Do' – Si – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
89	Si – La – Sol (2) – Fa \sharp – Sol – La	5ª J, 3ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
90	La (3) – Si – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
91	Do – Fa – Sol – La	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
92	La – Si – La – Fa \sharp – Re – Fa \sharp	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
93	La – Sol – La – Si \flat – Re'	5ª dism, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
94	Mi – Fa – Sol – Mi	4ª J, tritono, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico

95	Mi (3)	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
96	La (5) – Re'	5ª J, 4ª J, 3ª M	Descenso de 2ª	Silábico
97	Do – Fa (2) – Sol	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
98	Do' (2) – Si – La – Sol – Do'	6ª M, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
99	Si (3) – Mi' – Re'	4ª J, 3ª m, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
100	Mi' (4) – Re' – Do'	2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
101	Mi – Fa – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
102	Mi (3) – La	4ª J, tritono, 3ª m	Sensible – Tónica	Silábico
103	Mi – La (3) – Si – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
104	Re – Sol (3)	4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
105	Mi (2) – Fa – Sol	2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
106	La – Sol – La – Fa (2)	3ª M, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
107	Re – Mi – Fa # – Sol – La	3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
108	La – Mi' (5)	5ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
109	Mi (2) – La (4)	5ª J, 4ª J, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
110	Sol – La – Fa – Sol (2)	2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
111	Mi – Sol – Mi – Sol	3ª M, 3ª m, 2ª M	Escapada	Silábico
112	Sol – Do' – Si – La – Si – Do' – Si	5ª J, 4ª J, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
113	Re (2) – Sol – Fa # – La – Sol	4ª J, 3ª m, 2ª m	Escapada	Silábico
114	La – Fa # (3) – Sol – La – Fa #	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
115	Fa # – La – Re' – Do' # – Si – La – Si	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
116	Si (2) – Do' # – La – Si – Sol #	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
117	Sol (4) – La (2)	5ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
118	Do' (3) – Si – Re' – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
119	Do' (3) – Si – Re' – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
120	La – Fa # – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Escapada	Silábico
121	La – Si – Do' – Si – La – Mi	4ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
122	Sol – Si – Sol – Si – Sol – Si – Sol – La	3ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
123	Re – Fa # – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado

124	Mi – Fa – Sol (4)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
125	La (2) – Sol – La – Si ♭ – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
126	Sol (2) – Do' (4)	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
127	La – Re' – Do' ♯ – Si – La	4ª J, 3ª m, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
128	Do – La (2)	6ª M, 3ª M, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
129	Fa – La – Do' (4)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
130	La (3) – Mi (2) – La	4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico
131	Do' (3) – Si – Re' – Do' – Si	3ª M, 3ª m, 2ª M	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
132	Mi (4) – Fa ♯ – Sol ♯ – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
133	Do' – Fa' (2) – Mi' – Re' (2) – Do'	4ª J, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
134	Si (3) – Do' – Re' – Si	Tritono, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
135	La – Si – Do' ♯ – Re' – Si – Do' ♯ – La – Si – Fa ♯	4ª J, 3ª M, 2ª M	Cambiata	Semiadornado
136	Mi – Fa – Sol	3ª M, 3ª m, 2ª M	Ascenso de 2ª	Silábico
137	Sol – Mi – Fa – Sol	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
138	Sol (3) – La – Si – Do' – Sol	4ª J, tritono, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
139	La (4) – Sol – La	5ª J, 3ª M, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
140	Mi – Sol ♯ – Si (2) – Do' ♯ – Si	6ª m, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
141	La (2) – Re' (2) – Mi' – Re'	4ª J, 3ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
142	La – Si ♭ – Do' – Fa	8ª J, 5ª J, 2ª M	Escapada	Semiadornado
143	Sol (4)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
144	Do – La – Sol – Fa	6ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
145	La – Sol – Fa ♯ – La – Sol – Fa ♯	3ª m, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª	Silábico
146	Do' ♯ – Si – La (2)	7ª m, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
147	Sol (2) – Do' – Mi (2) – Fa – Sol	6ª m, 4ª J, 3ª m	Escapada	Silábico
148	Fa – La – Do' (7) – Re'	5ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 5ª descendente	Silábico

149	Re – Sol – La – Si (3)	4ª J, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
150	Do' (2) – La (2) – Sol – Fa	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
151	Si (7)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
152	La (3) – Si ♯ – Do' ♯ – Re'	3ª M, 3ª m, 2ª M	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
153	Si – Do' ♯ – Re'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Adornado o melismático
154	Si ♭ – Re' (5)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
155	Fa ♯ – Sol – La – Do' (2)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
156	La ♯ – Si – Do' ♯ (3)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
157	Mi – Fa ♯ – Sol – La – Si – La ♯ – Si	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
158	Do' (4) – Re'	5ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
159	Do – Fa – Sol – La	5ª J, 4ª J, 3ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
160	Do – Fa (3) – La – Do'	5ª J, 4ª J, 3ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
161	Sol (2) – Mi' (2) – Si – Re' – Do'	6ª M, tritono, 4ª J	Cambiata	Silábico
162	La – Re' (4) – Do' ♯	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Semiadornado
163	Fa ♯ – Sol – La (4)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
164	Sol (4) – Si	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
165	La (2) – Re' (4)	4ª J, 3ª M, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
166	Do' (3) – La – Si – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
167	La – Fa ♯ (2) – Re ♯ (2)	6ª M, 4ª J, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
168	La – Fa ♯ – Sol – La – Fa ♯ – Sol – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
169	Do' (2) – La – Do' – La – Fa (2)	3ª M, 3ª m	Cambiata	Silábico
170	Sol – Do' – La – Si (2)	4ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
171	Mi (2) – Fa – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
172	Do' (4) – Re' – Do' – Si	6ª M, 3ª M, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
173	Mi – Fa – Sol – Do' (3)	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Semiadornado
174	Si (5) – Do' – Si – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
175	Do' (3) – Re'	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
176	Do (5)	6ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
177	La (6)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado

178	Mi – Fa – Sol (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
179	Sol (3) – Mi' (3)	6ª M, 4ª J, 3ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
180	Fa # – Sol – La	6ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
181	Do' (6) – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
182	Do' (3) – Si – Re' – La	4ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
183	Do' (2) – Si – La – Si – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
184	Do' (4) – Si – Re' – Do'	4ª J, tritono, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
185	Do' (2) – La – Fa – La – Do'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
186	La (3) – Si (2) – La – Fa # – Re	4ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 3ª descendente	Semiadornado
187	Sol – Do' (2) – Sol (2) – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Floreo descendente	Silábico
188	La – Si – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
189	Re' (4) – Do' – Si b – Do'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
190	Mi – La (3) – Si – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
191	Sol – Do' – Si – Re' – Do' – Si	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
192	Mi (2) – La (2) – Si – Do' – Si – La	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
193	Sol – Do' – La (4)	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
194	Fa – La – Do' (4)	5ª J, 3ª M, 3ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
195	Sol – La – Si – Do' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
196	La (4) – Si b – La – Sol – Fa	4ª J, tritono, 3ª M, 2ª M	Salto de 5ª descendente	Silábico
197	Do' (2) – La (2) – Sol – Fa	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
198	Sol (2) – La – Fa – Sol	3ª M, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª	Semiadornado
199	La – Fa # – Si – La – Sol – Fa #	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
200	Fa # – Sol – La (4)	2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
201	Sol – Mi – La (2) – Sol (2)	4ª J, 3ª m, 2ª M	Salto de 4ª ascendente	Silábico
202	Do' – Re' – Si – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico

203	Sol (3)	Tritono, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
204	Fa # – Sol – La (5)	5ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
205	Re' (4) – Do' – Si b – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
206	Re (3) – Do' (5)	7ª m, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
207	Sol (6) – Si – La – Sol	3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
208	Mi (3) – Sol # (3) – Si – Mi	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
209	Mi – La – Si – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª	Silábico
210	Mi – Sol (6) – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
211	Do' (3) – Si	4ª J, 3ª M, 3ª m	Cambiata	Silábico
212	La (2) – Si b – La – Sol – Fa # – Sol (2)	2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
213	Sol – Do' (4) – Si (2) – La	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
214	Sol (2) – Do' – Si – La	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
215	Mi – Sol (3) – La – Si – Do' (2)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
216	Si (4) – La – Si – Do' – La	3ª M, 3ª m, 2ª M	Salto de 5ª descendente	Silábico
217	Si (4) – Do' #	4ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
218	Sol (2) – Do' (4)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
219	Sol – Do' (2)	6ª M, 6ª m, 5ª J, 4ª J	Salto de 5ª descendente	Silábico
220	Mi – La (2)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
221	Si (6) – Do'	5ª J, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Semiadornado
222	Do – Fa (4)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
223	Mi – Sol – Si (2)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
224	Sol (2) – Do' – Re' – Mi' – Re' – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
225	Re' (2) – Mi' b – Re' – Mi' b – Re'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
226	Sol – La – Sol – Mi – Sol – Do'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
227	La (4) – Fa # – Re – Si – La	6ª M, 3ª M, 3ª m	Cambiata	Silábico
228	Do' – Si – La – Mi – La – Do' – Si – La	4ª J, 3ª m, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico

229	Sol – La – Si (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
230	Mi – Fa – Sol – La – Sol – Fa – Mi	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
231	Sol – Si \flat – Re' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
232	Do – Re – Mi – Fa – Sol – Do	5ª J, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
233	La (4) – Fa \sharp – Re – Si – La	6ª M, 3ª M, 3ª m	Cambiata	Silábico
234	Sol – Mi – Sol (4)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Salto de 3ª descendente	Silábico
235	Si – La – Do' – Si – Sol – Mi – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
236	Sol – Do' (7)	4ª J, tritono, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
237	Sol – Si – Re' (2) – Mi' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
238	Do' (4)	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
239	Sol (2) – La – Fa – Sol – Mi	6ª m, 3ª M, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
240	La – Re' – Fa \sharp – La – Sol	6ª m, 5ª J, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Escapada	Silábico
241	Sol – La – Sol – Mi – Sol (2)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
242	Sol (2) – Do' – Si – La – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
243	La – Sol – Fa \sharp (3) – Mi – Re (2)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
244	La (3) – Si – Do'	5ª J, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
245	Sol – Do' (3) – Si – Do' – Re'	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
246	La (3) – Si – Do'	5ª J, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Semiadornado
247	Mi (2) – La – Si	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
248	Do' (3) – Re'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
249	Sol (2) – Do' – Si	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
250	Mi (2) – Do' \sharp – La – Si – Sol \sharp	8ª J, 6ª M, 5ª J	Descenso de 2ª	Semiadornado
251	Do' – Re' – Mi' \flat (2) – Re' (2) – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Semiadornado
252	La (3) – Re'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado

253	Sol – Do' – Si – Do' – Re' – Si – Do' – Sol	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 4ª ascendente	Silábico
254	La – Fa # – Sol – La	3ª m, 2ª M, 2ª m	Floreo ascendente	Silábico
255	La b – Do' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Floreo descendente	Adornado o melismático
256	La b – Do' (2) – Si b – Do' – Re' b – Do' (2)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Adornado o melismático
257	Sol (2) – Do' (3) – Si b – Do' (2)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
258	La (2) – Sol (4) – La – LA	8ª J, 2ª M	Ascenso de 2ª ⁵⁴	Silábico
259	Fa – Mi – Re – Mi (2) – Fa – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Salto de 4ª ascendente	Silábico
260	Do (2) – Fa (5)	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Silábico
261	Si – Do' – Re' (2) – Si – Re'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
262	Mi (2) – La (2) – Si – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
263	Mi (6)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
264	La – Si b – Do' – Si b – La	2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
265	Mi b – Sol – Si b (3)	5ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
266	Do (2) – Fa – La b – Fa – La b – Fa	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
267	La (3) – Sol – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
268	Si (3) – Do' – Si – Do' – Si – La	5ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
269	Sol (4)	6ª m, 5ª J, tritono	Descenso de 2ª	Semiadornado
270	Re – Fa # – Mi – Re	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
271	Si b – Re' (4)	5ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
272	La – Si – Do' – Si – Re' – Do'	5ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
273	Mi – Sol – Do' – Si – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
274	La – Sol – La – Sol – La – Sol – Mi	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico

⁵⁴ Es prácticamente el mismo caso que la canción nº 27, pero esta cadencia pertenece a la tipología de <<Ascenso de 2ª>>.

275	Do' – Fa' (2) – Mi' (2) – Re'	5ª dism, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
276	Do (2) – Fa (2)	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
277	Sol (2) – Do' – Si – Sol – La – Sol	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
278	Re' – Si – Sol – Re'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
279	Do (2) – Fa (3)	6ª m, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>> ⁵⁵	Semiadornado
280	Fa – La – Do' – Re' – Do' – Si \flat – La	5ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
281	Sol (2) – La – Si \flat – Sol – Fa \sharp	5ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 5ª descendente	Adornado o melismático
282	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Si	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
283	Mi – Sol \sharp – Fa \sharp – La – Sol \sharp – Fa \sharp	6ª m, tritono, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
284	Do – Fa (2) – Sol – La	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Escapada	Semiadornado
285	Do (2) – La (2)	6ª M, 4ª J, 3ª M	Sensible – Tónica	Silábico
286	Sol – Do' – Mi' – Si – Re' – Do'	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
287	Do – Fa (4)	6ª m, 4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
288	Fa – Sol – La (3) – Sol – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
289	La – Si \flat – Do' – La – Do' (3)	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
290	Sol – La – Sol – Fa – Mi – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Salto de 3ª descendente	Silábico
291	Do' – Si \flat – La – Do' – Si \flat – La	7ª m, 3ª m, 2ª M	Descenso de 2ª	Silábico
292	Mi' (6) – Do' – La	8ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
293	La – Do' (3)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
294	Si (3) – Mi' – Re' – Do' \sharp	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático

⁵⁵ En esta canción consideramos como <<cadencia final>> la última cadencia de la parte vocal, sin tener en cuenta el postludio instrumental.

295	Re (2) – Sol – La – Si \flat	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado ⁵⁶
296	Mi – Fa \sharp – Sol – Si (2) – Do'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
297	La (4) – Si \natural – Do' \sharp – Re' – Do' \sharp	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
298	Do \sharp – Fa \sharp (2) – Sol \sharp – La	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
299	La (3) – Fa \sharp – Re	6ª M, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
300	Sol \sharp – La – Si (3) – Do' \sharp	2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
301	Fa – La – Do' (2)	7ª m, 3ª M, 3ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
302	Do – Mi – Sol (2) – La	7ª m, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
303	La – Do' \sharp – La – Do' \sharp	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
304	Sol (2) – Do' – Sol – Mi	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
305	Sol (3) – Mi – Do	6ª M, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
306	Do – Fa (3) – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
307	Si (4) – Do' \sharp – Re' \sharp	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
308	Si (4) – Mi' (2)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
309	Sol (3) – Mi – Do	4ª J, tritono, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
310	La – Fa \sharp – Si – La	7ª m, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Cambiata	Silábico
311	Si (3) – Do' – Re' – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
312	Do – Fa (3)	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Semiadornado
313	Mi (3) – Sol \sharp – Si	5ª J, 4ª J, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
314	Do – Fa (4) – Sol – La	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Adornado o melismático
315	Mi \flat – Sol – Si \flat – Sol	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
316	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Si	6ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado

⁵⁶ El único melisma que hay se sitúa sobre la última sílaba y dura cinco compases, de ahí que lo hayamos tenido en cuenta.

317	Si – Do' – Re' – Si – Do' – Re'	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Escapada	Semiadornado
318	Sol – La ♭ – Si ♭	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
319	Mi (2) – La – Do' #	4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
320	Sol (6)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
321	Re' – Si – Sol – Re' – Si – Sol	8ª J, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Silábico
322	Si ♭ – Do' – Re' (2)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
323	Do' – Fa' – Do'	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
324	Re (2) – Sol – Si	6ª M, 5ª J, 4ª J	Cambiata	Adornado o melismático
325	Si (2) – La – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
326	Fa (3) – La – Do'	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
327	Do (2) – Fa (3) – Sol	4ª J, 3ª M, 2ª M	Sensible – Tónica	Silábico
328	La – Si – Do' (3)	3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
329	Re – Re' (3)	8ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
330	Sol – Do' – Si	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
331	Sol – Do' – Si – Sol	4ª J, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
332	Si – Do' – Si – La – Sol	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
333	Sol # – La – Si – La – Sol #	5ª dism, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
334	La (3) – Si ♭ – Do'	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
335	La – Si – Do' – Si – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
336	Sol (2) – Fa # – Fa ♯ – Mi	6ª m, 4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
337	Do (2) – Mi – Sol – La	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
338	Do' – Si ♯ – Do'	4ª J, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Semiadornado
339	Sol (4) – Do'	6ª M, 4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
340	Mi – Fa – Sol	3ª m, 2ª M, 2ª m	Cambiata	Silábico
341	Sol (2) – La – Si	4ª J, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª ⁵⁷	Silábico
342	Sol (2) – Do' (5)	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico

⁵⁷ No podemos incluir esta cadencia en la categoría <<Sensible – Tónica>> porque la organización melódica de esta canción no se enmarca dentro de la tonalidad, sino de un sistema prepentatónico.

343	Sol (3) – La – Si – La #	2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Adornado o melismático
344	Do (2) – Fa (3)	5ª J, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Sensible – Tónica	Silábico
345	Si b – Do' – Re' (3)	4ª J, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
346	Re' (2) – Do' – Si b – La	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª	Silábico
347	Sol – Do' (2) – Si	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Descenso de 2ª ⁵⁸	Semiadornado
348	La – Si b – Do' (3) – Fa	5ª J, 4ª J, 3ª M, 3ª m	Descenso de 2ª	Semiadornado
349	Do' – Sol (3) – Si – La (2)	4ª J, 3ª M, 2ª M	Escapada	Silábico
350	Fa # (4) – Sol – Fa #	5ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
351	Mi (5) – Re – Mi – Fa	3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Ascenso de 2ª ⁵⁹	Adornado o melismático
352	Fa # – Sol # – La – Si	7ª m, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
353	Re' (5) – Do' # – Mi' – Re' – Do' #	5ª dism, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
354	Mi (5) – Re – Mi – Fa	4ª J, 7ª m, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Adornado o melismático
355	Mi (5) – Re – Mi – Fa	4ª J, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
356	Mi (5) – Re – Mi – Fa	6ª m, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
357	Sol – Do' – Si – Do'	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
358	La – Do' – La – Do'	4ª J, tritono, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico
359	Sol – Do' (3)	4ª J, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Semiadornado
360	Sol – Do' – Si – La – Si	4ª J, tritono, 3ª M, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>> ⁶⁰	Semiadornado
361	Do' – Sol (2) – Si – La	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
362	Mi – Re – Mi – Fa – Sol – Fa – Mi – Re – Do (2)	Tritono, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Sensible – Tónica	Silábico
363	Mi – Re – Mi – Fa – Sol – Fa – Mi – Re – Do (2)	4ª J, 3ª M, 3ª m, 2ª M, 2ª m	Cadencia <<andaluza>>	Silábico

⁵⁸ Es el mismo caso de la canción nº 279 (nota 31).

⁵⁹ Es el mismo caso de la canción nº 279 (nota 31).

⁶⁰ Ésta vez hemos tomado como cadencia final la del postludio instrumental por ser la que aclara el modo.

TABLA 2: ANÁLISIS MELÓDICO

Nº de Canción	Modalidad / Tonalidad	Organización melódica (de grave a agudo)	Ámbito
1	Modal: Sol frigio ⁶¹ (Escala arábigo – andaluza)	Mi ♭ – Fa – Sol ⁶² – La ♭ – Si ♭ – Si ♭ – Do'	6ª m
2	Modal: Sol frigio ⁶³ (Escala cromática – mixta)	Mi ♭ – Fa – Sol – La ♭ – La ♭ – Si ♭ – Si ♭ – Do' – Re' – Mi' ♭	8ª dism
3	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si	6ª M
4	Tonal: Do Mayor	Do ⁶⁴ – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
5	Sistema prepentatónico ⁶⁵ (tritónico)	Mi – La – Do' # ⁶⁶	6ª M
6	Sistema prepentatónico (tetratónico) ⁶⁷	Sol – Si – Do' – Re'	5ª J
7	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Do'	8ª J
8	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Re – Mi – Fa – Sol	4ª J
9	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa # – Sol – La – Si	4ª J
10	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa # – Sol # – La – Si	4ª J
11	Tonal: La Mayor	Mi – Sol # – La – Si – Do' # – Re'	7ª m
12	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Mi – La – Si – Do #	6ª M
13	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Mi – Fa – Sol – La	4ª J
14	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si	6ª M

⁶¹ Se podría haber evitado la armadura de tres bemoles si todo estuviera transportado una 3ª m descendente (Modo: Mi frigio).

⁶² Se han indicado mediante negrita los grados más importantes de la escala: nota tonal y nota de recitativo.

⁶³ Es el mismo caso de la canción nº 1.

⁶⁴ En esta ocasión la negrita indica la tónica y la dominante, pues nos encontramos ante una canción tonal, no modal. Este criterio se seguirá a lo largo de la tabla.

⁶⁵ Crivillé i Bargalló: *op. cit.*, p. 142.

⁶⁶ La armadura no es necesaria porque esta canción no es tonal (la autora la transcribe con armadura de La Mayor).

⁶⁷ Con la nomenclatura de «sistema tetratónico» nos referimos a los cantos que cuentan sólo con cuatro notas, las cuales en algunas ocasiones se organizan en un tetracordo.

15	Sistema prepentatónico (tritónico)	Mi – Sol – La	4ª J
16	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	7ª m
17	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	7ª m
18	Modal: Mi frigio	Re ⁶⁸ – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
19	Tonal: La Mayor	Mi – La – Si – Do' \sharp – Re'	7ª m
20	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi '	8ª J
21	Tonal: Fa Mayor	Do – Fa – Sol – La – Si \flat – Do '	8ª J
22	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Sol – La – Si – Do '	8ª J
23	Tonal: Sol Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re '	8ª J
24	Modal: Fa lidio	Fa – Sol – La – Si – Do ' – Re' – Fa '	8ª J
25	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Do – Fa – Sol – La	6ª M
26	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Do'	7ª m
27	Sistema prepentatónico (tritónico)	Re – Sol – La	5ª J
28	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do ' – Re'	6ª M
29	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Mi – La – Si – Do'	6ª M
30	Tonal: La Mayor	Mi – La – Si – Do' \sharp – Re'	7ª m
31	Tonal: Fa Mayor ⁶⁹	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do '	6ª m
32	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do ' – Re'	6ª M
33	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re ' – Mi'	9ª M
34	Tonal: Sol Mayor ⁷⁰	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	7ª m
35	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do '	5ª J
36	Sistema prepentatónico (bitónico)	Mi – La	4ª J
37	Tonal: Fa Mayor	Do – Fa – Sol – La – Si \flat – Do '	8ª J
38	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
39	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
40	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp ⁷¹ – Sol – La – Si	7ª M
41	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Mi – Fa – Sol – La	4ª J

⁶⁸ El Re sería la nota submodal, no la nota tonal.

⁶⁹ Consideramos que esta canción es tonal por el uso abundante de la sensible (a pesar de que su ámbito es menor de una 8ª).

⁷⁰ La armadura original está equivocada: debería tener un solo sostenido, no dos.

⁷¹ El Fa sostenido es una enfatización de la Dominante.

42	Sistema prepentatónico (tritónico)	Re – Sol – Si	6ª M
43	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
44	Tonal: Re Mayor	Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp ⁷² – La – Si – Do' \sharp – Re'	7ª m
45	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do'	8ª J
46	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa \sharp – Sol – La – Si	4ª J
47	Modal: Do jónico	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
48	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa – La – Si \flat – Do'	5ª J
49	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
50	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat	6ª m
51	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	8ª J
52	Tonal: Do Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
53	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
54	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
55	Tonal: La menor	Mi – Fa – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	7ª m
56	Tonal: Do Mayor	SI – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	9ª m
57	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa – La – Si \flat – Do'	5ª J
58	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Sol – La – Si – Do'	4ª J
59	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa – La – Si \flat – Do'	5ª J
60	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do – Re – Mi \natural	9ª M
61	Tonal: Sol menor	Re – Mi \natural – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi' \flat	9ª m
62	Tonal: Mi Mayor	SI – Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp	9ª M
63	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
64	Tonal: Mi Mayor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp	7ª m
65	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
66	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Fa – Sol – La – Si \flat	4ª J

⁷² El Sol sostenido es una enfatización de la Dominante.

67	Modal: Sol dórico ⁷³	Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Do' \sharp – Re'	5ª J
68	Modal: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza)	Mi – Fa – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	7ª m
69	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
70	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	6ª M
71	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
72	Tonal: La menor	Mi – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	7ª m
73	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa)	Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
74	Tonal: Do Mayor ⁷⁴	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
75	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	10ª M
76	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat	7ª m
77	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do'	5ª J
78	Tonal: Sol Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
79	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
80	Tonal: La Mayor	Mi – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp – Re' – Mi' – Fa' \sharp	9ª M
81	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do'	8ª J
82	Tonal: Do Mayor	Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	8ª J
83	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
84	Tonal: Fa Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi'	9ª M
85	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Do'	8ª J
86	Tonal: Do Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
87	Tonal: Re Mayor ⁷⁵	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La	6ª m
88	Modal: Sol jónico ⁷⁶	Sol – La – Si – Do' – Re'	5ª J
89	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp ⁷⁷ – La – Si – Do'	7ª m
90	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
91	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do'	8ª J
92	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
93	Tonal: Re menor	Do \sharp – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Re'	9ª m

⁷³ También se puede ver como un Sol eolio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma. Sin embargo, tomemos la opción que tomemos, no podemos olvidar que se trata de un modo cromatizado, no diatónico.

⁷⁴ En la sección central (c. 13 – 22) hay una modulación a Mi frigio.

⁷⁵ Consideramos que esta canción es tonal (a pesar de que su ámbito es menor de una 8ª) porque utiliza abundantemente la sensible.

⁷⁶ También podemos verlo como un Sol mixolidio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma.

⁷⁷ El Sol sostenido es una enfatización del II grado.

94	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si	7ª M
95	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa # – Sol – La – Si – Do'	8ª J
96	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – Sol # – La – Si – Re'	8ª J
97	Tonal: Fa Mayor ⁷⁸	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si b – Do'	8ª J
98	Tonal: Do Mayor	Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	7ª m
99	Modal: Mi frigio (Escala cromática – mixta) ⁷⁹	Mi – Fa – Sol – Sol # – La – Si – Do' – Do' # – Re' – Mi'	8ª J
100	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
101	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
102	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
103	Modal: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza)	Mi – Fa – Sol – Sol # – La – Si – Do'	6ª m
104	Tonal: Sol Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
105	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
106	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si b – Do' – Re'	7ª m
107	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' #	7ª M
108	1ª parte – Tonal: La menor 2ª parte – Tonal: La Mayor ⁸⁰	1ª parte: Mi – Fa # – Sol # – La – Si – Do' – Re' – Mi' 2ª parte: La – Si – Do' # – Re' – Mi' – Fa' #	1ª parte: 8ª J 2ª parte: 6ª M
109	Tonal: La Mayor	Mi – Fa # – Sol # – La – Si – Do' # – Re' – Mi' – Fa' #	9ª M
110	Tonal: Do menor ⁸¹	Fa – Sol – La b – La b – Si b – Si b – Do' – Re' – Mi' b	7ª m
111	Modal: Do jónico	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La	6ª M
112	Modal: Sol jónico ⁸²	Sol – La – Si – Do' – Re'	5ª J
113	Tonal: Sol Mayor ⁸³	Re – Mi – Fa b – Fa # – Sol – La	5ª J
114	Tonal: Re Mayor	LA – SI – Do # – Re – Mi – Fa # – Sol – La	8ª J
115	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' # – Re'	8ª J
116	Tonal: Mi Mayor	SI – Re # – Mi – Fa # – Sol # – La – Si – Do' # – Re' #	10ª M
117	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si	7ª M

⁷⁸ Esta canción acaba en la Dominante en lugar de en la Tónica.

⁷⁹ En realidad es una variedad de esta escala, ya que carece de Fa sostenido.

⁸⁰ Esta canción presenta una modulación en el c. 15.

⁸¹ En la armadura original este Do menor aparece con dos bemoles en vez de tres, tal vez porque hay una ambigüedad continua entre La bemol y La natural.

⁸² Al igual que en la canción nº 88, el modo puede verse como Sol jónico o como Sol mixolidio.

⁸³ Opinamos que es una pieza tonal debido al uso frecuente de la sensible. Es importante señalar que termina en el VI grado (Mi).

118	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
119	Tonal: Do Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat ⁸⁴ – Si \natural – Do' – Re'	6ª M
120	Tonal: Re Mayor	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	7ª m
121	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ⁸⁵	Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do'	6ª m
122	Tonal: Sol Mayor ⁸⁶	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
123	Modal: Re jónico	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si	6ª M
124	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
125	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	8ª J
126	Tonal: Do Mayor ⁸⁷	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
127	Tonal: Re Mayor ⁸⁸	Sol – La – Si – Do' \sharp – Re' – Mi'	6ª M
128	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Si \natural ⁸⁹ – Do' – Re'	9ª M
129	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	6ª M
130	Tonal: La Mayor	Mi – Fa \sharp – Sol \natural – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp – Re' – Mi'	8ª J
131	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
132	Modal: Do \sharp frigio	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si	7ª m
133	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	8ª J
134	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
135	Tonal: Re Mayor	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp – Re' – Mi'	8ª J
136	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Mi – Fa – Sol – La	4ª J
137	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat ⁹⁰ – Si \natural – Do'	6ª m
138	Tonal: Do Mayor ⁹¹	Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	6ª M
139	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat	7ª m
140	Tonal: Mi Mayor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp	7ª m
141	Tonal: Re menor ⁹²	La – Si \flat – Si \natural – Do' \natural – Do' \sharp – Re' – Mi'	5ª J
142	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	9ª M
143	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	10ª M

⁸⁴ El Si bemol es una enfatización del IV grado (Fa); pertenece al acorde de Dominante Secundaria (con 7ª menor) del IV grado.

⁸⁵ Es una variedad de esta escala, pues carece de Fa natural.

⁸⁶ Es el mismo caso de la canción nº 87.

⁸⁷ Aunque la canción esté en Do Mayor, el hecho de que la cadencia final acabe en el III grado (Mi) hace que en ocasiones parezca un Mi frigio.

⁸⁸ Es el mismo caso de la canción nº 87.

⁸⁹ El Si natural es una enfatización de la Dominante (Do).

⁹⁰ Este Si bemol supone una mínima enfatización al tono de Fa Mayor.

⁹¹ Es el mismo caso de la canción nº 87.

⁹² Es el mismo caso de la canción nº 87.

144	Tonal: Fa Mayor ⁹³	Do – Re – Mi – Fa – Sol ♭ – Sol ♮ – La ♭ – La ♮ – Si ♭ – Do' – Re' ♭ – Re' ♮ – Mi' ♭ – Mi' ♮ – Fa'	11ª J
145	Modal: Mi dórico ⁹⁴	Mi – Fa ♯ – Sol – La – Si	5ª J
146	Tonal: La Mayor	Mi – Sol ♯ – La – Si – Do' ♯ – Re'	7ª m
147	Modal: Mi frigio	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
148	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	6ª M
149	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Re – Sol – La – Si	6ª M
150	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	6ª M
151	Modal: Sol ♯ eolio	Mi – Sol ♯ – La ♯ – Si ♯ – Do' ♯	6ª M
152	Modal: La frigio (Escala castellano – leonesa)	La – Si ♭ – Si ♮ – Do' – Do' ♯ – Re' – Mi'	5ª J
153	Modal: Fa ♯ frigio	Fa ♯ – Sol – La – Si – Do' ♯ – Re' – Mi' – Fa' ♯	8ª J
154	Modal: Re frigio (Escala cromática – mixta) ⁹⁵	Re – Mi ♭ – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si ♭ – Si ♮ – Do' – Re' – Mi' ♭	9ª m
155	Modal: Re frigio (Escala cromática – mixta) ⁹⁶	Re – Mi ♭ – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si ♭ – Si ♮ – Do' – Re'	8ª J
156	Modal: Fa ♯ frigio (Escala cromática – mixta) ⁹⁷	Fa ♯ – Sol ♮ – La – La ♯ – Si – Do' ♯ – Re' – Re' ♯ – Mi' – Fa' ♯ – Sol' ♮	9ª m
157	Modal: Mi dórico ⁹⁸	Mi – Fa ♯ – Sol – Sol ♯ – La – La ♯ – Si	5ª J
158	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	9ª M
159	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	9ª M
160	Tonal: Fa Mayor	Do – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	9ª M
161	Tonal: Do Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
162	Tonal: Re Mayor	Mi – Fa ♯ – Sol – La – Si – Do' ♯ – Re'	7ª m

⁹³ Los bemoles producen un alejamiento hacia la zona del homónimo menor.

⁹⁴ También se puede ver como un Mi eolio, puesto que la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma.

⁹⁵ En realidad es una variedad de esta escala, ya que carece de Mi natural.

⁹⁶ Es el mismo caso de la canción nº 154.

⁹⁷ Es el mismo caso de la canción nº 154, pero esta vez la nota que falta es el Sol sostenido.

⁹⁸ También se puede ver como Mi eolio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma. Sin embargo, se trata de un modo cromatizado, no diatónico. Otra opción posible es que la canción estuviera en Mi Frigio, pero que la autora, para evitar los tritonos entre las notas Si y Fa, convirtiera todos los Fa en Fa sostenido.

163	Modal: Fa \sharp frigio (Escala arábigo – andaluza)	Fa \sharp – Sol – La – La \sharp – Si – Do' \sharp – Re'	6ª m
164	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si	7ª M
165	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp – Re' – Mi'	9ª M
166	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
167	Tonal: Re Mayor	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp⁹⁹ – La – Si	7ª m
168	Tonal: Re Mayor ¹⁰⁰	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La	6ª m
169	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do'	8ª J
170	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
171	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
172	Tonal: Do Mayor ¹⁰¹	Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	6ª M
173	Modal: Mi frigio ¹⁰²	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
174	Modal: Mi eolio	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	6ª m
175	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	7ª m
176	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp¹⁰³ – Sol – Sol \sharp – La – Si \flat	7ª m
177	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi'	8ª J
178	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	10ª M
179	Tonal: Do Mayor	Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	7ª m
180	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp – Re'	8ª J
181	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi'	7ª M
182	Tonal: Do Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
183	Tonal: Do Mayor ¹⁰⁴	Mi – Sol – La – Si – Do'	6ª m
184	Modal: Sol mixolidio	Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	6ª M
185	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	8ª J
186	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp	7ª M
187	Modal: Fa dórico ¹⁰⁵	Fa – Sol – La \flat – La \natural – Si \flat – Do'	5ª J
188	1ª parte – Modal: Mi frigio 2ª parte – Modal: La eolio ¹⁰⁶	1ª parte: Mi – Fa – Sol – La 2ª parte: La – Si – Do' (sistema tritónico)	1ª parte: 4ª J 2ª parte: 3ª m

⁹⁹ El Sol sostenido sirve para enfatizar la Dominante (La).

¹⁰⁰ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁰¹ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁰² El principio de esta pieza suena a Do Mayor.

¹⁰³ Tanto el Fa sostenido como el Sol sostenido se justifican como floreos cromáticos descendentes.

¹⁰⁴ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁰⁵ También podemos verlo como un Fa eolio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma. Es un modo cromatizado, no diatónico.

¹⁰⁶ Esta canción presenta una modulación en el c. 7.

189	Tonal: Sol menor	Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi' \flat	7ª dism
190	Modal: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza) ¹⁰⁷	Mi – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	7ª m
191	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
192	Tonal: La menor	Mi – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	7ª m
193	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
194	Tonal: Fa Mayor ¹⁰⁸	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi'	7ª M
195	1ª parte – Modal: Mi frigio 2ª parte – Tonal: Do Mayor ¹⁰⁹	1ª parte: Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' 2ª parte: Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si	1ª parte: 6ª m 2ª parte: 7ª M
196	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
197	Modal: Fa jónico	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	6ª M
198	Modal: Do jónico	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La	6ª M
199	Modal: Fa \sharp frigio	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp – Re'	8ª J
200	Modal: Fa \sharp frigio	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp	6ª M
201	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
202	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
203	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
204	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' \sharp – Re'	8ª J
205	Tonal: Sol menor ¹¹⁰	Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re'	6ª m
206	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
207	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si	5ª J
208	1ª parte – Modal: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza) 2ª parte – Tonal: La Mayor ¹¹¹	1ª parte: Mi – Fa – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' 2ª parte: Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si	1ª parte: 6ª m 2ª parte: 7ª m
209	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol \sharp – La – Si – Do'	7ª m
210	Modal: Do jónico	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
211	Tonal: Do Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat ¹¹² – Si \natural – Do' – Re'	7ª m

¹⁰⁷ La escala está incompleta: falta el Fa natural y el Sol natural. No es La menor porque acaba claramente en Mi.

¹⁰⁸ Resulta de gran importancia resaltar que esta canción acaba en el III grado (La) y no en la Tónica.

¹⁰⁹ Esta canción presenta una modulación en el c. 13.

¹¹⁰ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹¹¹ Esta canción modula en el c. 18.

¹¹² El Si bemol es una enfatización del IV grado.

212	Tonal: Re menor	Do \sharp – Re – Mi – Fa – Fa \sharp ¹¹³ – Sol – La – Si \flat	7ª dism
213	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
214	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
215	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
216	Modal: Sol jónico ¹¹⁴	Sol – La – Si – Do' – Re'	5ª J
217	Modal: Sol \sharp frigio	Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp – Re' \sharp – Mi'	7ª m
218	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª M
219	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
220	Tonal: La menor	Mi – La – Si – Do' – Re'	7ª m
221	Tonal: Mi menor ¹¹⁵	Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
222	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	9ª M
223	Modal: Mi eolio	Mi – Fa \sharp – Sol – La – La \sharp ¹¹⁶ – Si – Do'	6ª m
224	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
225	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi' \flat	9ª m
226	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Do' \sharp ¹¹⁷ – Re' – Mi' – Fa' – Sol'	11ª J
227	Tonal: Re Mayor	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Re'	9ª m
228	Tonal: La menor	Mi – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
229	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Sol – La – Si – Do'	4ª J
230	Tonal: Do Mayor	Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	9ª m
231	Modal: Sol eolio	Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' \flat	6ª m
232	Modal: Mi frigio	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
233	Tonal: Re Mayor	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – Si – Re'	9ª m
234	Modal: Do jónico	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La	6ª M
235	Tonal: Mi menor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª m
236	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp ¹¹⁸ – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	10ª M
237	Tonal: Sol Mayor	Fa \sharp – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	7ª m
238	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M

¹¹³ El Fa sostenido es una enfatización del IV grado.

¹¹⁴ También podemos verlo como un Sol mixolidio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma.

¹¹⁵ Esta canción acaba en el III grado (Sol) en lugar de concluir en la Tónica.

¹¹⁶ El La sostenido es una enfatización de la nota de recitativo de este modo.

¹¹⁷ El Do sostenido es una enfatización del II grado (Re).

¹¹⁸ El Fa sostenido es una enfatización de la Dominante (Sol).

239	Modal: Sol mixolidio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
240	Tonal: Re Mayor ¹¹⁹	Do # – Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Re'	9ª m
241	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
242	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
243	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' # – Re'	8ª J
244	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
245	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
246	Tonal: Do Mayor ¹²⁰	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
247	Modal: Mi frigio (Escala cromática – mixta) ¹²¹	Do # – Re – Mi – Fa – Sol – Sol # – La – Si – Do'	8ª dism
248	Tonal: Do menor	Do – Re – Mi b – Mi # ¹²² – Fa – Sol – La b – Si b – Si # – Do' – Re' – Mi' b	10ª m
249	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
250	Tonal: La Mayor	Mi – Fa # – Sol # – La – Si – Do' # – Re' – Mi'	8ª J
251	Tonal: Do menor	Do – Re – Mi b – Fa – Sol – La b – La # – Si b – Si # – Do' – Re' – Mi' b – Fa'	11ª J
252	Tonal: Re Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' # – Re' – Mi'	9ª M
253	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
254	Modal: Mi dórico ¹²³	Re – Mi – Fa # – Sol – La	5ª J
255	Modal: Do frigio (Escala cromática – mixta completa) ¹²⁴	La b – Si b – Si # – Do' – Re' b – Re' # – Mi' b	5ª J
256	Modal: Do frigio (Escala cromática – mixta completa) ¹²⁵	La b – Si b – Si # – Do' – Re' b – Re' # – Mi' b	5ª J
257	Tonal: Do menor ¹²⁶	Sol – Si # – Do' – Re' – Mi' b	6ª m
258	Sistema prepentatónico (tritónico)	LA – Sol – La	8ª J
259	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
260	Tonal: Fa menor	Do – Mi b – Fa – Sol – La b – Si b – Do' – Re' b – Mi' b – Fa'	11ª J
261	Modal: Si frigio ¹²⁷	La – Si – Do' – Re' – Mi'	5ª J

¹¹⁹ Esta canción acaba en el III grado (Fa sostenido) en vez de finalizar en la Tónica.

¹²⁰ Los seis primeros compases suenan a Mi frigio.

¹²¹ En realidad es una variedad de esta escala, ya que carece de Fa sostenido.

¹²² El Mi natural es una enfatización del IV grado (Fa).

¹²³ También se puede ver como un Mi eolio, pues la interválica del primer pentacordo de estos dos modos es la misma.

¹²⁴ Es una variedad de esta escala, ya que carece de Mi natural y de La natural.

¹²⁵ Es el mismo caso de la canción nº 255.

¹²⁶ Es el mismo caso de la canción nº 87.

262	Tonal: La menor	Mi – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
263	Tonal: Mi menor ¹²⁸	Re – Mi – Fa # – Sol – Sol # ¹²⁹ – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª M
264	Modal: La frigio	La – Si b – Do' – Re' – Mi' – Fa'	6ª m
265	Modal: Sol frigio (Escala castellano – leonesa) ¹³⁰	Mi b – Fa – Sol – La b – La # – Si b – Do' – Re' – Mi' b	5ª J
266	1ª parte – Tonal: Fa menor	1ª parte: Do – Fa – Sol – La b – Si b – Do' – Re' b	1ª parte: 9ª m
	2ª parte – Tonal: Fa Mayor ¹³¹	2ª parte: Re – Mi – Fa – Sol – La – Si b – Do' – Re'	2ª parte: 8ª J
267	Tonal: La menor	Sol – La – Si – Do' – Do' # – Re' – Mi' – Fa' – Sol'	8ª J
268	Tonal: Mi menor	Re # – Mi – Fa # – Sol – La – Si' – Do'	7ª dism
269	Tonal: Mi menor	SI – Do – Re – Re # – Mi – Fa # – Sol – La	7ª m
270	Tonal: Re Mayor	SI – Do # – Do # – Re – Mi – Fa # – Sol – La	7ª m
271	Tonal: Sol menor	Fa # – Sol – La – Si b – Do' – Do' # ¹³² – Re' – Mi' b – Mi' # – Fa'	8ª dism
272	Tonal: La menor	Mi – Sol # – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9ª m
273	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
274	Tonal: La menor	Mi – Fa – Sol – Sol # – La – Si – Do' – Re'	7ª m
275	Modal: La frigio (Escala castellano – leonesa) ¹³³	Sol – La – Si b – Si # – Do' – Re' – Mi' b – Mi' # – Fa'	7ª m
276	Tonal: Fa menor	Do – Mi # – Fa – Sol – La b – Si b – Do' – Re' b – Mi' b	10ª m
277	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
278	Tonal: Sol Mayor	Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª M
279	Modal: La frigio ¹³⁴	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si b – Do' – Re'	9ª M
280	Tonal: Fa Mayor	Fa – Sol – La – Si b – Do' – Re' – Mi'	7ª M
281	Tonal: Sol menor	Fa # – Sol – La – Si b – Si # – Do' – Re' – Mi' b – Fa'	8ª dism

¹²⁷ También podemos verlo como Si locrio, ya que la interválica del primer tetracordo de estos dos modos es la misma.

¹²⁸ Existe la posibilidad de que esta canción estuviera originalmente en Mi Frigio, y que la autora hubiera convertido todos los Fa en Fa sostenido para así ajustarse a Mi menor.

¹²⁹ El Sol sostenido es una enfatización del IV grado (La).

¹³⁰ La escala está incompleta: falta el Si natural.

¹³¹ Esta canción presenta una modulación en el c. 10.

¹³² El Do sostenido es una enfatización de la Dominante (Re).

¹³³ En realidad se trata de una variante de esta escala, ya que falta el Do sostenido y sobra el Mi bemol.

¹³⁴ El postludio instrumental (c. 60 – 66) está en Fa Mayor.

282	Tonal: Mi menor	SI – Do – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do'	9 ^a m
283	Tonal: Mi Mayor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \natural	7 ^a dism
284	Modal: La frigio ¹³⁵	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	9 ^a M
285	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi'	10 ^a M
286	Tonal: Do Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi' – Fa'	9 ^a m
287	Tonal: Fa Mayor	Do – Mi – Fa – Sol – La \flat – La \natural – Si \flat – Do' – Re'	9 ^a M
288	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	8 ^a J
289	Modal: La frigio	Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	6 ^a M
290	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La	5 ^a J
291	Modal: La frigio	Do – Mi – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	9 ^a M
292	Modal: Mi frigio (Escala arábigo – andaluza)	Mi – Fa – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8 ^a J
293	Tonal: La menor	Mi – Fa – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Do' \sharp – Re' – Mi' – Fa'	9 ^a m
294	Tonal: Mi menor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Do' \sharp – Re' – Mi'	9 ^a m
295	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re'	8 ^a J
296	Tonal: Mi menor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do'	7 ^a dism
297	Tonal: Re menor	Do \sharp – Re – Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Do' \sharp – Re' – Mi' – Fa'	11 ^a dism
298	Tonal: Fa \sharp menor	Do \sharp – Mi \sharp – Fa \sharp – Sol \sharp – La – La \sharp – Si – Do' \sharp – Re' – Mi'	10 ^a m
299	Tonal: Re Mayor	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – La – La \sharp – Si – Do' \sharp – Re'	9 ^a m
300	Tonal: Mi Mayor	Re \sharp – Mi – Fa \sharp – Sol \sharp – La – Si – Do' \sharp	7 ^a M
301	Modal: La frigio ¹³⁶	Do – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re' – Mi' – Fa'	11 ^a J
302	Tonal: Do Mayor	SI – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	9 ^a m
303	Modal: Fa \sharp eolio ¹³⁷	Fa \sharp – Sol \sharp – La – La \sharp – Si – Do' \sharp – Re'	6 ^a m
304	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	8 ^a J
305	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9 ^a M

¹³⁵ El principio de la canción enfatiza el VI grado, lo que hace que suene a Fa Mayor.

¹³⁶ El principio de la canción enfatiza el VI grado (Fa); ésta es la razón de que recuerde a Fa Mayor.

¹³⁷ Esta canción, en lugar de acabar en la nota tonal, concluye en el III grado alterado (La sostenido).

306	Tonal: Re menor ¹³⁸	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do'	8ª J
307	Tonal: Mi menor	Mi – Fa # – Sol – Sol # – La – Si – Do' – Do' # – Re' # – Mi'	8ª J
308	Tonal: Mi menor	Re # – Mi – Fa # – Sol – Sol # – La – Si – Do' – Re' – Re' # – Mi'	9ª m
309	Tonal: Do Mayor	SI – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Si ♯ – Do'	9ª m
310	Tonal: Re Mayor	Do # – Re – Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' # – Re'	9ª m
311	Tonal: Mi menor	Mi – Fa # – Sol – La – Si – Do' – Re'	7ª m
312	Tonal: Fa menor	Do – Mi ♯ – Fa – Sol – La ♭ – La ♯ – Si ♭ – Do' – Re' ♭	9ª m
313	Tono: Mi Mayor	SI – Mi – Fa # – Sol # – La – Si – Do' #	9ª M
314	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – Sol # – La – Si ♭ – Si ♯ – Do' – Re'	9ª M
315	Tonal: Mi ♭ Mayor	Re – Mi ♭ – Fa – Fa # – Sol – La ♭ – La ♯ – Si ♭ – Do' – Re' – Mi' ♭	9ª m
316	Tonal: Mi menor	Re # – Mi – Fa # – Sol – Sol # – La – Si – Do' – Re'	8ª dism
317	Modal: Si frigio (Escala castellano – leonesa)	La – Si – Do' – Do' # – Do' – Re' – Re' # – Mi'	5ª J
318	Modal: Mi ♭ jónico	Mi ♭ – Fa – Sol – La ♭ – La ♯ – Si ♭ – Do'	6ª M
319	Tonal: La menor	Mi – Sol # – La – Si – Do' – Do' # – Re' – Mi'	8ª J
320	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	8ª J
321	Tonal: Sol Mayor	Re – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª M
322	Tonal: Sol menor	Fa # – Sol – La – Si ♭ – Si ♯ – Do' – Re' – Mi' ♭	7ª dism
323	Tonal: Fa menor	Mi ♯ – Fa – Sol – La ♭ – Si ♭ – Do' – Re' ♭ – Mi' ♭ – Fa'	9ª m
324	Tonal: Sol Mayor	Re – Fa # – Sol – La – Si – Do' – Re' – Mi'	9ª M
325	1ª parte – Tonal: Sol Mayor ¹³⁹	1ª parte: Fa # – Sol – La – Si – Do'	1ª parte: 5ª dism
	2ª parte – Tonal: Sol menor ¹⁴⁰	2ª parte: Re – Fa # – Sol – La – Si ♭ – Do'	2ª parte: 7ª m
326	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re'	9ª M
327	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do'	8ª J

¹³⁸ La primera frase musical (c. 1 – 4) está en La frigio.

¹³⁹ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁴⁰ Esta canción presenta una modulación en el c. 13.

328	Tonal: La menor	Sol \sharp – La – Si – Do' – Do' \sharp ¹⁴¹ – Re' – Mi' – Fa'	7ª dism
329	Tonal: Sol menor	Re – Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi' \flat	9ª m
330	Tonal: Do Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re' – Mi'	8ª J
331	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
332	Modal: Mi eolio	Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp ¹⁴² – La – Si – Do'	6ª m
333	Modal: Fa \sharp frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁴³	Do \sharp – Re – Mi – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si	7ª m
334	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	7ª m
335	Tonal: Sol Mayor ¹⁴⁴	Fa \sharp – Sol – La – Si – Do'	5ª dism
336	Modal: Si locrio ¹⁴⁵	LA – SI – Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – Sol \sharp – La – Si – Do' – Re'	11ª J
337	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁴⁶	Do – Re – Mi – Fa – Fa \sharp – Sol – La – Si	7ª M
338	Tonal: Sol menor ¹⁴⁷	Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Si \natural – Do' – Re'	6ª m
339	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
340	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La	5ª J
341	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Sol – La – Si – Do'	4ª J
342	Tonal: Do Mayor	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
343	Modal: Sol jónico ¹⁴⁸	Sol – La – La \sharp – Si – Do' – Re' – Mi'	6ª M
344	Tonal: Fa Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si \flat	7ª m
345	Tonal: Sol menor ¹⁴⁹	Fa \sharp – Sol – La – Si \flat – Do' – Re'	6ª m

¹⁴¹ El Do sostenido es una enfatización del IV grado (Re).

¹⁴² El Sol sostenido es una enfatización del IV grado. Esta alteración hace que se trate de un modo cromatizado.

¹⁴³ En realidad se trata de una variante de esta escala, ya que falta el La sostenido.

¹⁴⁴ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁴⁵ El Fa sostenido y el Sol sostenido hacen que estemos ante un modo cromatizado.

¹⁴⁶ En realidad se trata de una variante de esta escala, ya que falta el Sol sostenido y sobra el Do natural.

¹⁴⁷ Es el mismo caso de la canción nº 87.

¹⁴⁸ También podemos verlo como un Sol mixolidio, pues la interválica del primer hexacordo de estos dos modos es la misma.

¹⁴⁹ Es el mismo caso de la canción nº 87.

346	Modal: La frigio (Escala cromática – mixta) ¹⁵⁰	Re – Mi ♯ – Fa ♯ – Sol – La – Si ♭ – Si ♯ – Do' – Re' – Mi' ♭	9ª m
347	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si – Do'	8ª J
348	Tonal: Fa Mayor	Mi – Fa – Sol – La – Si ♭ – Do' – Re' – Mi'	8ª J
349	Sistema prepentatónico (tetratónico)	Sol – La – Si – Do'	4ª J
350	Modal: Fa ♯ frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁵¹	Mi – Fa ♯ – Sol – La – La ♯ – Si – Do' – Do' ♯ – Re' – Mi'	8ª J
351	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁵²	Do – Re – Mi – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si	7ª M
352	Modal: Do ♯ frigio	Do ♯ – Re – Mi – Fa ♯ – Sol ♯ – La – La ♯ ¹⁵³ – Si – Do' ♯ – Re'	9ª m
353	Modal: Do ♯ frigio	Do ♯ – Re – Mi – Fa ♯ – Sol ♯ – La – Si – Do' ♯ – Re' – Mi'	10ª m
354	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	8ª J
355	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁵⁴	Re – Mi – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si – Do'	7ª m
356	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁵⁵	Re – Mi – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si – Do'	7ª m
357	Modal: Mi frigio	Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	7ª m
358	Modal: La frigio	Sol – La – Si ♭ – Do' – Re' – Mi' – Fa'	7ª m
359	Modal: Mi frigio	Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	6ª m
360	Modal: Mi frigio	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	8ª J
361	Tonal: Do Mayor	SI – Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do'	9ª m
362	Tonal: Do Mayor	Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M
363	Modal: Mi frigio (Escala castellano – leonesa) ¹⁵⁶	Do – Re – Mi – Fa – Fa ♯ – Sol – La – Si – Do' – Re'	9ª M

¹⁵⁰ Se trata de una variante de esta escala, ya que falta el Sol sostenido.

¹⁵¹ Es el mismo caso de la canción nº 337.

¹⁵² En realidad se trata de una variante de esta escala, ya que falta el Sol sostenido.

¹⁵³ Es el único cromatismo que utiliza; éste proviene de la Escala cromática mixta.

¹⁵⁴ Es el mismo caso de la canción nº 351.

¹⁵⁵ Es el mismo caso de la canción nº 351.

¹⁵⁶ Es el mismo caso de la canción nº 351.

CONCLUSIONES GENERALES

Para realizar una valoración adecuada del *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres es preciso que nos detengamos en cada uno de los temas tratados a lo largo del presente estudio, es decir, geografía, géneros, lengua y análisis métrico y, por último, análisis musical (formal, métrico y rítmico, y melódico). De todos ellos se han extraído las ideas más destacadas: a estas tesis nos remitimos para formular las conclusiones finales de nuestra investigación.

Del estudio del **contexto geográfico** de la provincia de Jaén se deduce que Dolores de Torres no realizó un trabajo de campo etnomusicológico que abarcara por completo esta provincia andaluza. Se detuvo sobre todo en la zona Centro y Suroeste de la misma, concretamente en las comarcas de Jaén, Sierra Mágina, La Campiña y Sierra Sur. Prácticamente pasó por alto las comarcas septentrionales (comarcas de El Condado y Norte), a pesar de hallarse en ellas algunos de los municipios más destacados de la provincia giennense, como Linares o La Carolina. Además, algo más de la mitad de las piezas recogidas (54,27 %) proceden de la capital, lugar de nacimiento y residencia de la autora. También hemos detectado una especial preferencia de Dolores de Torres por localidades menores, en detrimento de los grandes centros urbanos, si exceptuamos las piezas recopiladas en Jaén capital y las pertenecientes a las comarcas del Alto Guadalquivir y de la Sierra de Segura.

Estos datos nos indican que el repertorio recopilado en el *Cancionero* no representa la realidad musical de toda la provincia de Jaén, sino que sólo nos ofrece una visión parcial de la misma. Por ello, consideramos que queda pendiente una labor de recopilación de material musical que, aunque se desarrolle en toda la provincia, haga hincapié en aquellas regiones que tienen una menor representación en esta obra. También sería muy interesante recoger variantes de las piezas que ya aparecen en el *Cancionero* y, de esta manera, comprobar cuál ha sido la evolución, tanto musical como textual, de tales canciones populares desde los años cuarenta, época en la que fueron recopiladas, hasta nuestros días.

A continuación adjuntamos una tabla – resumen de los aspectos geográficos tratados anteriormente, con el propósito de aclarar las conclusiones obtenidas:

COMARCAS	CABECERAS	Nº DE CANCIONES	PORCENTAJE
Alto Guadalquivir	Cazorla	13	3,58 %
La Campiña	Andújar	32	8,82 %
El Condado	Navas de San Juan	3	0,83 %
Jaén	Jaén	209	57,58 %
La Loma y Las Villas	Úbeda	15,5	4,27 %
Norte	Linares	1	0,28 %
Sierra Mágina	Jódar	56,5	15,56 %
Sierra de Segura	Beas de Segura	8	2,20 %
Sierra Sur	Martos	24	6,61 %

Volvemos a resaltar una vez más que una de las trescientas sesenta y tres canciones analizadas procede de Venta de Cárdenas, población perteneciente al municipio de Almuradiel (Ciudad Real)¹. Lola Torres la incluyó en el *Cancionero* por su cercanía con respecto a la provincia giennense².

¹ Es la canción nº 360 (“Jota”).

² Venta de Cárdenas se sitúa al Sur de Ciudad Real, siendo el primer pueblo que nos encontramos después de Despeñaperros. Forma parte de la comarca de Sierra Morena y a la Comunidad de Castilla La Mancha.

Tras haber tratado los aspectos geográficos más destacados del *Cancionero Popular de Jaén* debemos centrarnos en los **géneros** a los que se adscriben las distintas canciones. Es reseñable el empeño de la autora por mostrar a través de los géneros de esta recopilación el panorama folklórico – musical de la provincia de Jaén. En líneas generales coinciden con los géneros típicos de los Cancioneros peninsulares, aunque con ciertas particularidades en cuanto a la clasificación. Hagamos ahora un breve recorrido por los géneros cancionísticos contemplados en esta obra, destacando los aspectos que determinen la individualidad de la misma:

- Dentro de las **Canciones Infantiles** sólo se incluyen dos <<nanas>>, a pesar de ser uno de los géneros más extendidos en la música de tradición oral de nuestro país.
- Son tantos los **Juegos Infantiles** recopilados por la autora que los separa de la categoría de **Canciones Infantiles** para reunirlos en un grupo diferente. Lo más interesante de los mismos es la explicación del desarrollo del juego que Lola Torres adjunta debajo de cada canción. El empleo de <<sistemas prepentatónicos>> y recitados rítmicos hace de este género uno de los más arcaicos que recoge el *Cancionero*.
- Las **Canciones Variadas** son aquéllas que, según Dolores de Torres, no se adscriben a ninguno de los otros géneros. Sin embargo, muchas de las canciones de esta categoría pertenecerían al género denominado <<Canciones de ronda>>, si tenemos en cuenta que la temática de las mismas suele ser amorosa.
- Las **Canciones Humorísticas**, aunque en realidad no constituyen ningún género, son consideradas por la autora como una categoría aparte, tomando su tema como elemento diferenciador.
- Resulta muy extraño que el *Cancionero Popular de Jaén* sólo contenga seis canciones de trabajo (**Canciones de las Faenas del Campo**), siendo ésta una provincia eminentemente agrícola, pues vive esencialmente del cultivo del olivar. Da la impresión de que la autora sólo incluyó estas canciones como elemento pintoresco, sin concederle la misma importancia que a otros grupos del *Cancionero*.

- La autora otorga a los **Melenchones** tal relevancia que hace de ellos una sección independiente dentro del *Cancionero*, en lugar de incorporarlos al grupo de **Canciones de Baile**, aun siendo ése el género al que verdaderamente pertenecerían ya que ante todo son <<canciones de corro>>. De los cincuenta y nueve melenchones, recopiló nada menos que un 68,64 % en Jaén capital, debido probablemente a que era la ciudad en la que residía, por lo que el trabajo de campo podría resultarle más accesible. Los motivos de haberles dedicado una sección aparte podrían ser, por una parte, el elevado número de canciones recopiladas y, por otra, el hecho de que sea éste un género poco extendido en el folklore español.
- La mayoría de las variantes melódicas y textuales que aparecen en esta obra pueden ser encontradas en el apartado dedicado a los **Romances**. Es quizás, junto con las **Canciones de Baile**, el género más típico dentro de un Cancionero. También se trata de uno de los más antiguos, si tenemos en cuenta su ascendencia medieval. Si bien es cierto que han sufrido modificaciones a lo largo de los siglos, en general conservan un texto y una estructura melódica de notable antigüedad.
- Las **Canciones Religiosas** constituyen uno de los grupos con un mayor número de canciones, sobre todo los Villancicos. Dentro de esta categoría deberían incluirse los **Aguilandos**, que la autora escinde en otra sección sin argumentar ninguna razón de peso.
- Las **Canciones de Baile** se agrupan en uno de los géneros más representativos de los Cancioneros españoles. Prácticamente es el único que continúa vivo en la provincia de Jaén, sobre todo gracias a la labor de divulgación llevada a cabo por la Asociación de Coros y Danzas <<Lola Torres>>. Otra de las razones de la vitalidad de dicho género radica en su funcionalidad: estas canciones se han interpretado siempre en ambientes festivos, por eso siguen arraigadas en algunas zonas de la provincia. Pese a que todos sabemos que las Canciones de Baile se suelen acompañar en Andalucía con instrumentos, sobre todo con guitarras y percusión, Dolores de Torres transcribió muy pocos acompañamientos. La ausencia de éstos hace que el *Cancionero Popular de Jaén* parezca monódico, aunque la textura usual en la música de tradición oral sea la heterofónica.

Otro de los temas que nos interesó especialmente en nuestra investigación fue el estudio de los textos de las trescientas sesenta y tres canciones recopiladas por Lola Torres, de donde pudimos deducir las características esenciales de la **lengua** empleada en las mismas. El habla giennense se incluye dentro de la modalidad lingüística andaluza pues, aunque posee algunos rasgos particulares, la mayor parte de sus características fonético – fonológicas coinciden con las del andaluz. Podemos encontrar una divergencia mayor en cuanto a los rasgos morfosintácticos y léxico – semánticos. A pesar de que profundizar en los aspectos lingüísticos más destacados de la provincia de Jaén ha sido sin duda una tarea muy interesante, no ha resultado de gran utilidad en cuanto al **análisis métrico** del *Cancionero Popular de Jaén*, ya que su autora optó por <<castellanizar>> las letras de las canciones prácticamente en su totalidad. Tan sólo encontramos ciertas lexicalizaciones y aspectos fonéticos del habla giennense en algunas de ellas. La consecuencia más directa de no respetar el lenguaje con el que fueron concebidas tales canciones es la pérdida de unidad entre música y texto.

Las formas métricas más abundantes de este *Cancionero* coinciden con las que se emplean con más profusión en la lírica popular andaluza. Destacan la Copla, la Cuarteta octosilábica, la Cuarteta o Copla de seguidilla y el Romance, principalmente el octosilábico. Todas estas estrofas se hallan definidas por una gran sencillez formal³. Por otra parte, el elevado número de Estrofas libres confirma que este repertorio es popular ya que, como bien sabemos, la música popular se transmite de forma oral, por lo cual es bastante probable que se hayan modificado modelos estróficos originarios de unas canciones para ajustarlos a las necesidades musicales de nuevas melodías.

Directamente relacionado con el análisis métrico está el **análisis formal**. Existe una estrecha relación entre la estructura musical y la división estrófica del texto que se refleja con claridad en las canciones populares. Por ello, la forma musical más empleada en las piezas del *Cancionero* es la canción estrófica, estructura caracterizada por tener una sola melodía para todas las estrofas del texto (dividida en cuatro motivos musicales, que se corresponden con cada uno de los versos de la estrofa). Ésta es una de las razones de que se utilicen tanto las estrofas de cuatro versos mencionadas anteriormente.

³ Estos tipos de estrofa, excepto el Romance, se caracterizan por tener cuatro versos y por ser de arte menor.

Otras formas musicales usadas en el *Cancionero* de Lola Torres son la canción estrófica variada, la canción con estribillo, la estructura en un solo período y la estructura en varios períodos (de dos a seis). No nos debe extrañar la abundancia de estas formas, habituales dentro de los Cancioneros españoles, especialmente la canción estrófica y la canción con estribillo.

El empleo del modelo formal de canción estrófica conlleva que los **períodos rítmicos** de la pieza sean iguales, por eso es frecuente la isorritmia en las piezas del *Cancionero Popular de Jaén*. Pero la unión entre música y texto no siempre es perfecta, por lo que a veces pueden surgir <<anorritmias>> o acentuaciones irregulares. Para evitar las que se producen al principio de las canciones, el comienzo de las mismas suele ser casi siempre anacrúsico, algo común en prácticamente todo el folklore musical español.

Un rasgo importante de la **métrica musical** de este *Cancionero* es la simplicidad de esquemas, conseguida a través del empleo casi constante de negras y corcheas. Como figuras más rápidas aparecen las semicorcheas y, en casos contados, las fusas. Otro dato que confirma esta tesis es la ausencia casi total de síncopas y de tresillos. El compás predominante es el binario de subdivisión binaria (2 / 4), quizás por la misma razón. Es habitual que las canciones sean isométricas, pues casi nunca se varía el compás fijado al principio de la canción.

Nos llama la atención que solamente haya una canción en ritmo libre, la nº 152 (“Arada”). El uso del mismo implica que esa pieza probablemente sea más antigua que el resto. Otros elementos que pueden confirmar el arcaísmo de una canción son el uso de ámbito reducido y el empleo del sistema modal, ambos referidos al **aspecto melódico**. En este sentido, las piezas del *Cancionero Popular de Jaén* se caracterizan por moverse en un ámbito medio o amplio y por organizarse mediante el sistema tonal. Por todo ello, podemos afirmar que, ateniéndonos a las transcripciones de Dolores de Torres, el *Cancionero* analizado se compone de un repertorio relativamente <<joven>>. Sin embargo, debemos ser cautos con respecto a esta observación, pues es posible que en el momento de la transcripción la autora modificara algunos elementos melódicos de las canciones (afinación, alteraciones, etc.) para poder encuadrarlas dentro de la tonalidad, sistema que le era mucho más familiar.

Los **rasgos melódicos** son los más ricos y variados dentro de esta recopilación. La interválica de la misma se caracteriza por su diversidad, aunque el movimiento por grados conjuntos se erige como uno de los más importantes. Éste suele emplearse no sólo en los comienzos, sino también en el transcurso de la canción e incluso en las cadencias, de entre las que destaca la que se produce por un descenso de 2ª. Otro intervalo de uso frecuente es el de 4ª Justa, sobre todo al principio de la canción, tanto en las piezas tonales como en las modales. Se pueden utilizar también otros saltos, aunque en la práctica muchos de ellos desaparecen debido al empleo de notas fluidas o de arrastre, típicas en la música popular de tradición oral.

Las melodías en general tienen pocos adornos; los melismas se encuentran esencialmente en dos géneros: las Canciones de Trabajo y las Religiosas. Podemos concluir, por tanto, que la mayor parte del repertorio de este *Cancionero* es silábica. Éste es un dato sumamente interesante si tenemos en cuenta que la música popular del ámbito mediterráneo se caracteriza por la abundancia de adornos.

En cuanto al **sistema musical** utilizado en las trescientas sesenta y tres canciones de esta obra son tres las posibilidades:

▪ **Cantos tonales, que se ajustan al modo Mayor o al modo menor:**

Pese a que lo habitual en un Cancionero de estas características es que éste contenga un mayor número de piezas modales que tonales, sin embargo, en esta obra predominan las canciones tonales (aunque son también muchas las que se construyen sobre un sistema modal). Su ámbito suele ser más amplio que el de un hexacordo porque en él ha de incluirse la sensible. Así mismo, las tonalidades Mayores sobresalen por encima de las menores.

▪ **Cantos que utilizan modos cromatizados:**

Las cromatizaciones pueden emplearse en cualquier modo, pero hemos observado un especial uso dentro del modo Frigio, del que se presentan sus escalas cromatizadas más características, esto es, la <<Escala arábigo – andaluza>>, la <<castellano – leonesa>> y la <<cromática – mixta>> (completa o no). Este tipo de cantos suele ser el más frecuente en la música de tradición oral española.

▪ **Cantos que utilizan modos diatónicos:**

El *Cancionero Popular de Jaén* es un buen ejemplo de la riqueza modal de la música popular española. De todas las posibilidades modales sobresale el modo Frigio, sobre todo en su versión diatónica, cuya cadencia final suele ser la «andaluza». Miguel Ángel Palacios opina que el hecho de que casi siempre se inicie desde la nota tonal Mi se debe a la influencia de la afinación de la guitarra. Algunas canciones modales fueron transcritas con armadura, lo que nos hace pensar que el enfoque de las mismas es básicamente tonal⁴. No obstante, es tan clara la estructura melódica de las piezas que éste no ha sido un obstáculo para clasificarlas.

Consideramos que el estudio que hemos presentado aquí podría complementarse en el futuro con una ampliación del número de canciones y con la adición de variantes textuales y musicales, para así llegar a unas conclusiones realmente definitivas sobre la música de tradición oral de la provincia de Jaén.

Por otro lado, reivindicamos la necesidad de realizar investigaciones rigurosas acerca de la música popular no aflamencada en Andalucía⁵. Es indignante que una tierra tan rica en cuanto a música de tradición oral, haya visto reducido su repertorio a un solo género, el cante flamenco, y que además carezca de documentación sistemática publicada, a excepción del *Cancionero Popular de Jaén* de Lola Torres y del trabajo de recopilación que está acometiendo en Granada Germán Tejerizo⁶.

Finalmente, deseamos resaltar la importancia de los estudios etnomusicológicos que se están llevando a cabo en la actualidad, pues sólo mediante la recopilación de nuevo material y el análisis comparativo del mismo con respecto a los cantos recogidos anteriormente, rescataremos lo que queda del folklore musical de nuestro país.

⁴ Manzano Alonso: *Canc. Pop. de Burgos. Tomo I*, pp. 30, 33. Este autor afirma que “los sistemas modales, que están tan reiterativamente presentes en los cancioneros españoles, son supervivencias medievales en su mayor parte, pero con una sonoridad muy próxima a la tonal”. También apunta que “desde la primera mitad del siglo XIX, la música tradicional popular, como consecuencia de un mayor contacto con la música de autor, sufrió una gran transformación sonora, que denominamos «proceso de tonalización de los sistemas modales antiguos», que han sobrevivido en la música popular tradicional, pero habían sido abandonados hace siglos como material compositivo”.

⁵ Rey García: *op. cit.*, p. 100. Según el «mapa de recopilación de melodías en las distintas regiones españolas» que propone este autor, Andalucía sólo cuenta con 1.671 ejemplares, comparada con Castilla La Mancha, cuya cifra asciende a 12.350, o con Cataluña, que posee 5.549.

⁶ Manzano Alonso: *Mapa hispano de Bailes y Danzas de trad. oral. Tomo I*, p. 152.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR LÓPEZ, Manuel. *Manual de dialectología hispánica. El Español de España*. 4ª impresión. Barcelona: Ariel lingüística, 1996.

ÁLVAREZ CURIEL, Francisco. *Cancionero Popular Andaluz*. Málaga: Arguval, 1992.

ÁRGUEDA CARMONA, Mª Feliciano (coord.). *Canciones de cuna de Córdoba y provincia*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2005.

ARIZA VIGUERA, Manuel. *Comentarios de textos dialectales*. 2ª ed. Madrid: Arco / Libros, 1994.

ARREBOLA, Alfredo. *Cantes Gitano – Andaluces básicos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1987.

BARTÓK, Bèla. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores, 1979.

BECERRA HIRALDO, José María y VARGAS LABELLA, Cándida. *Aproximación al español hablado en Jaén*. Granada: Universidad de Granada, 1986.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección MÚSICA HISPANA TEXTOS. Manuales. Madrid: I.C.C.M.U., 2003.

CAMPO TEJEDOR, Alberto del. *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, Diputación de Salamanca, 2006.

CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero Popular de la provincia de Santander. Recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo*. 3 vol. 2ª ed. Santander: Aldus, 1949 – 1955.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. 4ª ed. Madrid: Alianza Música, 1983.

————— *Música tradicional catalana*. 3 vol. Barcelona: Clivis, 1981 – 1983.

————— “Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de Gerineldo, el paje y la infanta”, *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, vol XLII. Barcelona: C.S.I.C., 1958.

CRUCES, Francisco, et al. *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001.

DE TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, Mª de los Dolores. *Cancionero Popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses. Patronato José Mª Quadrado del C.S.I.C., 1972.

DÍAZ, Joaquín. *Cancionero del norte de Palencia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1980.

DÍAZ, Joaquín y DÍAZ VIANA, Luis. *Cancionero de Palencia – II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1983.

DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1985.

DÍAZ VIANA, Luis; DÍAZ, Joaquín y DELFÍN VAL, José. *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1978 – 1982.

ESLAVA GALÁN, Juan. *Los castillos de Jaén*. Granada: Osuna, 1999.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Teoría de la literatura y literatura comparada. 11. Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2006.

GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombáu: Época y obra*. Tesis Doctoral, 2002. Salamanca: Universidad, 2002.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Madrid: C.S.I.C., 1951.

————— *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura, vol II)*. Barcelona: C.S.I.C. – I.E.M., 1982. Edición crítica por Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ.

————— *Danzas populares de España: Andalucía. I. Vol III*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1971.

————— *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.

GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial, 1931 – 1956.

————— *Cancionero Popular de La Rioja*. Edición crítica de José ROMEU FIGUERAS, Juan TOMÁS y Josep CRIVILLÉ. Barcelona: C.S.I.C., Gobierno de La Rioja, 1987.

————— “La Jeringonza en la actual tradición”, *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, vol XIII. Barcelona: C.S.I.C., 1958.

GLINKA, Mijail Ivanovich. “Cuaderno de canciones españolas (1845 – 1847)”. En *Los papeles españoles de Glinka*. Edición a cargo de Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996, pp. 167 – 199.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio. *Ritmo e interpretación del canto gregoriano. Estudio musicológico*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1998.

GUERRA VALDENEBRO, Pepa. *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica)*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1986.

HIDALGO MONTOYA, Juan. *Cancionero de Andalucía*. 6ª ed. Madrid: A. Carmona, 1969.

IBÁÑEZ IBÁÑEZ, María del Carmen. *Cancionero de la provincia de Albacete: colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*. Albacete, 1967. 2ª ed. Facs. Albacete: Diputación provincial, 1984.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1985.

LARREA PALACÍN, Arcadio de. *La canción andaluza: ensayo de etnología musical*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1961.

LEDESMA, Dámaso. *Folklore o Cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel. “Retratos desvaídos. Lola Torres”, *Senda de los Huertos*, nº 55 – 56. Jaén: Asociación de Amigos de San Antón, 1999.

MAJADA NEILA, Pedro. *Cancionero de La Garganta*. Cáceres, 1984.

MANZANO ALONSO, Miguel, et al. *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.

————— *Cancionero Leonés*. 3 vol. 6 t. León: Diputación Provincial de León, 1988 – 1991.

————— *Cancionero Popular de Burgos*. 6 vol. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001 – 2005.

————— *Cancionero Popular de Castilla y León: romances, canciones y danzas de tradición oral*. 2 vol. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1989.

————— *La jota como género musical*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1995.

————— *Mapa hispano de Bailes y Danzas de tradición oral. Tomo I: Aspectos Musicales*. Ciudad Real: C.I.O.F.F. España, 2006.

Mapa provincial de Jaén. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2004.

Mapa provincial de Jaén. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2005.

MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964. Reed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981. Reed. facs. con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Endymión, 1997.

MARTÍN PALMA, José y TEJERIZO ROBLES, Germán. *Cancionero Popular de la provincia de Granada. I. Canciones y Romances del Temple: Escúzar*. Granada: Diputación Provincial, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920. 2ª ed. facs.: Oviedo, 1971. 3ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986. 4ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2000.

MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950.

MORALES CUESTA, Manuel. “Dejaron huella Lola Torres”, *Senda de los Huertos*, nº 38. Jaén: Asociación Amigos de San Antón, 1995.

MOYA CORRAL, Juan Antonio. *La pronunciación del español en Jaén*. Granada: Universidad de Granada, 1979.

NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música, 1985.

OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial, 1975. Reed. facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

OYA RODRÍGUEZ, Vicente. “Algunas danzas y canciones de la provincia de Jaén”. En VVAA, *Danzas y músicas populares*. Actas del I Congreso de Folclore andaluz, Granada: Ave María, 1986.

PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Segovia: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura; Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984.

PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Español, vols. I – IV*. 4 vol. Barcelona: Editorial Boileau, 1919 – 1922. 2ª ed. Barcelona: Boileau, 1948. 3ª ed. Barcelona: Boileau, 1958.

PÉREZ ORTEGA, M. Urbano. “Una colección de melenchones giennenses, la de Carmen Santa María”. *El toro de caña: Revista de la cultura tradicional de la provincia de Jaén*. nº 10. Jaén: 2003.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. *Lírica Popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y ARTERO, Virtudes. *Romancerillo de Arcos de la Frontera [Cádiz]*. Notaciones musicales de Manuel Castillo. Cádiz: Diputación Provincial, 1986.

QUIJERA PÉREZ, José Antonio. *Danzas Tradicionales de La Rioja*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1992.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª ed. Madrid: Espasa – Calpe, 2001.

REUTER, Jas. *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México D.F.: Panorama, 1983.

REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994.

————— *Los libros de Música Tradicional en España*. Madrid: A.E.D.O.M. (Asociación Española de Documentación Musical), 2001.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Francisco. *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba*. Lucena: Gráficas González, 1987.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *Las fiestas en Andalucía*. Colección Folclore nº 28. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

————— “Origen y evolución del Folklore en Andalucía”. En VV.AA., *Danzas y músicas populares*. Actas del I Congreso de Folklore andaluz, Granada: Ave María, 1986.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *La Copla*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1919.

————— *Cantos populares españoles*. 5 vol. Sevilla: Francisco Álvarez, 1882 – 1883. Reedición, Madrid: Atlas, 1951. 2ª reedición, Madrid: Atlas, 1981.

RUIZ AZNAR, Valentín. *Canciones españolas*. Prologado por José ARTERO. Granada: Universidad de Granada, 1944.

SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. México: F.C.E., 1964.

SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Prólogo de G. RUIZ GARCÍA y José ARTERO. Salamanca: Imp. Provincial, 1943.

SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y GARCÍA MATOS, Manuel. *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* / estudio etnográfico de Ángel CARRIL RAMOS; estudio musicológico de Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Josep MARTÍ I PÉREZ. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación en colaboración con el Dep. de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del C.S.I.C., 1995.

SARMIENTO, Jacinto. *Cancionero popular*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1993.

SCHINDLER, Kurt. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941. Reedición con el título *Música y poesía popular de España y Portugal* / edición a cargo de Israel J. KATZ y Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Samuel G. ARMISTEAD. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991.

SCHNEIDER, Marius. “Tipología musical y literaria de la canción de cuna española”, *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, vol III. Barcelona: C.S.I.C., 1948.

SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARINA, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*. 7 vol. + 7 cintas de cassette. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1984 – 1995.

SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial, 1973.

————— *Cancionero Musical de la provincia de Castellón* / con la colaboración de Ricaro PITARCH, José Luis LÓPEZ y María Teresa OLLER. Valencia: Caja Segorbe, Caja de Valencia, Fundación Caja Segorbe, 1990.

————— *Cancionero Musical de la provincia de Valencia* / con la colaboración de María Teresa OLLER, José Luis LÓPEZ, Fermín PARDO y Sebastián GARRIDO. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1980.

SICILIA DE MIGUEL, Pilar y NAVASAL HUERTAS, Juan Carlos. *Melenchones y otras canciones de corro en la provincia de Jaén*. Jaén: Muebles Alonso, Empresa del grupo Serrano Gámez, 2005.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *La música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época de los aborígenes hasta nuestros días*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1997.

————— *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Proyecto R.A.L.S. de Canarias, 2003.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Cádiz: Centro Andaluz de Flamenco, 1993.

SUBIRÁ, José. *La música popular en España e islas adyacentes. Folklore Musical Español*. En *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

SUBIRATS BAYEGO, María Ángeles. *La nana andaluza: estudio etno – musicológico*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990.

TEJERIZO ROBLES, Germán. *Villancicos de La Alpujarra y del Valle de Lecrín. [Granada]*. Granada: Caja Provincial de Ahorros, 1983.

TORRALBA, José. *Cancionero Popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial, 1982.

TORRANO, Ginés. *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, 1984.

TRAPERO, Maximiano. *Romancero general de Lanzarote*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2003.

TURINA, Joaquín. *La música andaluza*. Sevilla: A.L.F.A.R., 1982.

VV.AA. *Actas del III Congreso de Folclore Andaluz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Copartgraf, 1998.

VV.AA. *Atlas de Andalucía. Vol I*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1998.

VV.AA., Don Randel (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

VV.AA. *Jaén: Pueblos y Ciudades*. Jaén: Diario Jaén, 1997.

VV.AA. *Mil Canciones Españolas*. 2 vol. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Almena, 1966.

YEPES STORK, Ricardo. *Fundamentos de Antropología filosófica*. Navarra: EUNSA, 1996.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Comarcasjaén.png>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_\(España\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Provincia_de_Jaén_(España))

<http://perso.wanadoo.es/provinciadejaen/COMARCAS.htm>

http://www.acazorla.com/ilustra/mapas/vegetacion_potencial.gif

<http://www.fed-aaf.com/jaen/danzas.htm>

<http://www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t43/a011/a1998/densidad/a2009/10/&file=t10031.px&type=pcaxis&L=0>

http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadistica/bd/sima_web

<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadistica/sima/htm/sm23050.htm>

<http://www.laguiadejaen.com/azul/mapa.htm>






<http://www.zuheros.com/costumbres2.html>

ANEXOS

APARATO CRÍTICO

APARATO CRÍTICO





○ **nº 1: “La nana”.**

- c¹. 3: el silencio inicial debería ser de , no de .
- c. 13: las tres últimas  son en realidad  (misma figuración que el c. 5).
- c. 13: el Si  es bemol.

○ **nº 7: “¡Ay mi hijo!”.**

- c. 7: falta la indicación de 2 / 4 (cambio de compás).

○ **nº 9: “Que llueva San Juan de la Cueva”.**






- c. 10: las dos últimas figuras son , no .
- c. 11: la fórmula métrica de este compás debe ser  en lugar de cuatro .

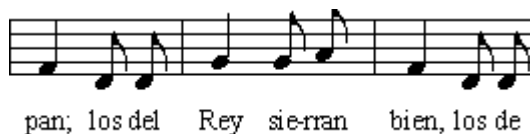
○ **nº 12: “Bimbón”.**

- c. 6 – 8: la letra de estos compases no concuerda con la figuración métrica (hay más sílabas que figuras). Ésta es la solución que proponemos:






¹ c. : abreviatura de “compás”.

- c. 26: falta la primera .
 - c. 27: falta la primera . Las dos  siguientes son en realidad .
 - c. 29: falta la primera .
- **nº 14: “Hache, i, jota, ka”.**
 - Faltan comas en la letra: después de “hache”, “jota” y “ele”.
 - c. 12 – 13: errata en el texto (debe ser “comerlo” en lugar de “comerla”, ya que se refiere a la palabra “pan”, cuyo género es masculino).
- **nº 16: “Luna, lunera”.**
 - c. 10: errata en el texto (“cojiste” en vez de “cogiste”).
- **nº 17: “Los maderos de San Juan”.**
 - c. 11 – 12: hay un desajuste entre la letra de estos compases y la figuración métrica (en el *Cancionero* la primera negra del c. 12 no lleva ninguna sílaba). Ésta es la solución que consideramos más acertada para corregir la errata:



- c. 12 – 13: falta la línea divisoria entre estos dos compases.
- **nº 19: “Ya está chispeando”.**
 - c. 7: falta texto al principio del compás.

- **nº 20: “El piojo y la pulga”.**
 - c. 8: error de barrado en las dos primeras  (deberían ir unidas por el mismo corchete, ya que se cantan sobre una misma sílaba).

- **nº 21: “Tía María, ¿subo?”.**
 - c. 1: las cuatro últimas figuras son , no .

- **nº 22: “Yo canté unas toreras”.**
 - Hemos optado por eliminar los silencios tanto en esta canción como en todas aquéllas que empiezan con silencios (comienzos anacrúsicos y acéfalos).

- **nº 23: “Ya está chispeando”.**
 - Error en la quinta línea del texto: “bujero” en lugar de “agujero”².

- **nº 25: “Periquillo *el aguaor*”.**
 - c. 1: errata en el texto (“*agüaor*” en vez de “*aguaor*”: sobra la diéresis).

- **nº 26: “Alipún, catapún”.**
 - El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 49 del *Cancionero*) y la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página).

² Aquí tenemos un buen ejemplo de una de las polémicas más antiguas que han sido tratadas por folkloristas y musicólogos: ¿debemos corregir las incorrecciones textuales que encontremos en las letras de las canciones?

Hay dos posturas con respecto a esta cuestión: o bien respetamos todo teniendo en cuenta el valor de la canción como “resto arqueológico” o bien corregimos estos errores. Nuestro criterio para estos casos se basa en una posición intermedia: corregir cuando se trate de un cambio mínimo, casi siempre ortográfico (ver canción nº 16: “cogiste” como corrección de “cojiste”), y respetar las lexicalizaciones y otras peculiaridades del habla andaluza que afecten directamente a la musicalidad de la canción.

- **n° 28: “Que llueva”.**
 - c. 19 – 22: al repetirse cuatro veces la misma música, pero con diversos textos, es obvio que la figuración rítmica tendrá que variar dependiendo de cada caso (para ajustarse al nuevo texto).

- **n° 29: “Echar suertes”.**
 - c. 2 – 3: falta un guión de separación de sílaba (debería ser “ma-tán-do-le”, no “ma-tán-do le”).
 - c. 5: la onomatopeya “Tris tras” está formada por dos monosílabos (según nuestra opinión no es una palabra bisílaba, por ello eliminamos el guión de separación de sílaba).

- **n° 30: “El huerto de Tontorongil”.**
 - c. 5 – 6: errata en el texto (“*dia-a-blo*” en lugar de “*di-a-blo*”).

- **n° 32: “El florín”.**
 - c. 1: errata en la indicación del compás (debe ser 3 / 8, no 3 / 4).



- **n° 34: “Recotín, recotán”.**
 - c. 1: errata en la armadura (debe tener un solo sostenido, no dos).

- **n° 35: “Jardinera”.**
 - c. 12: en el original hay dos \bullet al principio del compás en vez de una \bullet . Sin embargo, el ritmo original sólo concuerda con la cuarta estrofa.



- **nº 36: “Tantaramusa”.**
 - c. 5 – 6: la palabra llana “corona” se acentúa en esta canción como aguda (“coroná”) porque cae en la primera parte del c. 6 (parte fuerte).
 - Se puede omitir la armadura, ya que no afecta a ninguna de las notas empleadas en la canción.



- **nº 42: “Pinto lorinto”.**
 - c. 1: al principio del compás hay dos claves de Sol (por supuesto, sobra una de ellas).
 - Se puede omitir la armadura, al igual que en la canción nº 36. La visión excesivamente tonal de Lola Torres (y en general de casi todos los etnomusicólogos de mediados del siglo XX) es la que le impulsa a abusar de las armaduras, aunque sean innecesarias en la mayoría de los casos.

- **nº 50: “Coplas para el mecedor”.**
 - c. 16 – 18: error gramatical (“la gallina se la comieron” en vez de “la gallina se la comió”). Para solventar esta falta de concordancia las dos  del c. 18 deben convertirse en una .
 - c. 19: le faltan los dos puntos a la doble barra para indicar la repetición.


- **nº 52: “La lechera”.**
 - El título y el texto de la primera estrofa difieren entre la versión con música (parte superior de la p. 87 del *Cancionero*) y la que está en la parte inferior de la misma página.

- **nº 55: “Jardinera”.**
 - c. 7: leísmo (lo correcto es “la seguía”, no “le seguía”).


- **nº 57: “Estira y encoge”.**
 - c. 4 – 7: faltan los signos de admiración iniciales que, si bien no se requieren en otros idiomas como el inglés, son imprescindibles en el castellano.

- **nº 59: “Ay, Jesús”.**
 - c. 2: la primera  es en realidad una .


- **nº 62: “Que yo no voy sola”.**
 - Errores de barrado en las semicorcheas de los compases 2, 6 y 10 (deberían ir unidas por el mismo corchete, puesto que se cantan sobre una misma sílaba).


- **nº 64: “El Peñón de Gibraltar”.**
 - c. 1: en un principio Lola Torres había escrito un 3 / 4, que después cambia a 3 / 8 (se percibe la corrección en el original).
 - Errores de barrado en los compases con tresillos de , que están en todos los finales de frase (Ejemplo: c. 3).

- **nº 68: “Péinate tú con mis peines”.**
 - Errores de barrado en los compases 3, 4 y 6.

- **nº 69: “Y sal, Serafina”.**
 - c. 1: le falta un puntillo a la  final (3ª parte del compás).


- **nº 72: “Dime si me quieres”.**
 - c. 1: errata en el texto (“creí-í” en vez de “cre-í”).


- **n° 77: “Tanto bailé”.**
 - c. 2: le falta un puntillo a la primera .
 - c. 6: es el mismo caso del c. 2.




- **n° 78: “Una rosa encarnada”.**
 - c. 19: error de barrado (las dos primeras  deben llevar su propio corchete, pues se cantan sobre sílabas diferentes).


- **n° 80: “Ya se murió mi Rosita”.**
 - Errores de barrado (Ejemplo: c. 6).

- **n° 81: “Madre, madre, venga”.**
 - Errores de barrado en los compases 10, 12 y 14.

- **n° 82: “Los hombres son muy baratos”.**
 - c. 18: sobra el puntillo de la primera .

- **n° 86: “Sal con sal, salerón”.**
 - c. 9: error de barrado (las cuatro primeras  deben llevar su propio corchete, ya que se cantan sobre sílabas diferentes).

- **n° 89: “Toma que toma”.**
 - c. 2: el silencio final debe ser de , no de .
 - c. 3: le falta un puntillo a la primera .


- **n° 93: “Ya se va el sol”.**
 - c. 8: error de barrado (las dos últimas  deben llevar su propio corchete, pues se cantan sobre sílabas diferentes).

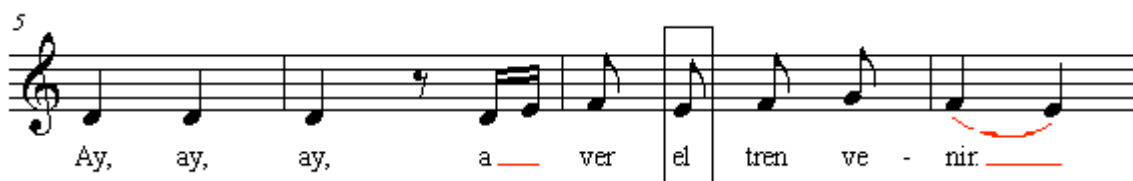
○ nº 94: “Zapatos blancos”.


- c. 23: al final de este compás hay dos sílabas para una sola corchea. Ésta es la solución que consideramos más acertada para corregir la errata:



○ nº 95: “Ay, ay, ay”.

- c. 7: confusión en la segunda ; no sabemos si es una Mi o un La. En la transcripción hemos optado por un Mi (siguiendo la línea melódica).



- Errores de barrado en los compases 6 y 10 (las  deberían ir unidas por el mismo corchete, ya que se cantan sobre una misma sílaba).



○ nº 97: “El día que yo entré en quintas”.

- El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 149 del *Cancionero*) y la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). En la primera pone “*la* bandera” y en la segunda “*mi* bandera”.
- Hay un error gramatical entre los tiempos verbales de la primera estrofa; se produce una incoherencia temporal:



a) “*Entré* en quintas”: pretérito perfecto simple de indicativo.

b) “Un letrero que *lea*”: presente de subjuntivo. Debería ser un pretérito imperfecto de indicativo (“*leía*”) para respetar así la narración en pasado.

○ **nº 100: “Gitanerías”.**

- c. 2: error de barrado (la  debe ir separada del tresillo de .

○ **nº 104: “Mañana por la mañana”.**

- Errata en la indicación metronómica: pone  = 144 en un 3/ 8. Creemos que es conveniente corregirla por la siguiente:  = 144.


○ **nº 105: “Que vengo del molino”.**

- Errores de barrado en los compases 3, 11 y 19.

○ **nº 106: “La tía Totana”.**

- c. 14: falta de ortografía en la palabra “geringonza” (la primera letra debe ser j, no g).

○ **nº 108: “Que lo baile”.**


- c. 3: la última  es un La, no un Sol. Tomamos esta decisión basándonos en la melodía: en el c. 10 se repite el mismo giro melódico del c. 3.

○ **nº 110: “Mi nena Juana”.**

- c. 9 – 10: errata en el texto (pone “*blincar*” en lugar de “brincar”).

- c. 12 – 13: error ortográfico en la palabra “geringos” (la primera letra debe ser j, no g).

- c. 14: el  tiene que ir entre paréntesis, pues es una alteración de cortesía.

- c. 21: le falta un puntillo a la primera .
- **nº 111: “La jeringonza del fraile”.**
 - Error en la palabra “geringonza” (la primera letra debe ser j, no g). Esto es aplicable tanto al título como al c. 9.
- **nº 112: “El bonete del cura”.**
 - El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 173 del *Cancionero*) y la que viene en la parte inferior de la misma página.
- **nº 113: “La Maragata”.**
 - c. 7 – 8: error gramatical. Debe ser “se la *bebería*” (condicional simple de indicativo), no “se la *bebiera*” (pretérito imperfecto de subjuntivo).
 - La última estrofa tiene cuatro versos en lugar de dos:


“Salga "usté" a bailar,
caballero,
salga "usté" a bailar,
que me muero”.
- **nº 114: “En la calle Valencia”.**
 - El texto de la primera estrofa es diferente en la versión con música (parte superior de la p. 177 del *Cancionero*) y en la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). Finalmente hemos conservado la versión superior: “*Madrona*” en vez de “*Mandrona*”.
- **nº 116: “El perro de San Roque”.**
 - Errores de barrado en los compases 7, 11 y 13.

- Error gramatical en la cuarta estrofa. Lo correcto es “qué bueno sería” (condicional simple de indicativo), no “qué bueno fuera” (pretérito imperfecto de subjuntivo).

○ **nº 117: “El Peñón de Gibraltar”.**

- Errores de barrado en los tresillos de los compases 4, 9, 11, 13 y 15.
- c. 9: falta el 3 que indica el tresillo.
- Error gramatical en la primera estrofa. Falta la conjunción condicional “si” al principio de la oración (“El Peñón de Gibraltar *tuviera* tantos cañones”). Aún así la construcción de esta supuesta oración condicional es incorrecta, ya que falta el segundo miembro.

○ **nº 118: “Al ferrocarril le han puesto”.**


- c. 5: le falta un puntillo a la .


○ **nº 119: “Ferrocarril, puente de hierro”.**

- c. 13: en la segunda parte de este compás hay dos sílabas para una sola corchea. La errata se puede solucionar de esta manera:



○ **nº 123: “Clara soy”.**


- c. 5: error de barrado en las dos primeras  (deben ir con un mismo corchete porque se cantan sobre una misma sílaba).
- c. 9: falta el 3 que indica el tresillo.


- **nº 124: “Este corro es un jardín”.**
 - c. 12: error de barrado (la primera  tiene que ir separada del tresillo).

- **nº 125: “Viva el amor”.**
 - Las repeticiones del texto de la primera estrofa son distintas en la versión con música (parte superior de la p. 193 del *Cancionero*) y en la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). Finalmente hemos conservado las repeticiones de la versión superior.

- **nº 126: “Canción del corro”.**
 - Es el mismo caso de la canción anterior. Una vez más hemos preferido mantener la versión superior, es decir, la que va con la música.

- **nº 129: “En la calle de Turcos”.**
 - El título original es “En la calle de *los* Turcos”, pero no se corresponde con la letra de la canción (ése es el motivo de haberlo cambiado).
 - El texto de la primera estrofa es diferente en la versión con música (parte superior de la p. 201 del *Cancionero*) y la que viene en la parte inferior de la misma página. La versión conservada ha sido la superior: “cuando va a morir” en lugar de “y al acabar de morir”.

- **nº 131: “Tú me lo dirás, paloma”.**
 - c. 3: le falta un puntillo a la primera .

- **nº 133: “Dame la mano, paloma”.**
 - c. 11: en el original la última  viene con dos posibilidades melódicas (La y Do). En la transcripción hemos optado por el Do por analogía con el c. 16.

- **nº 138: “A la flor del picante”.**
 - c. 2 – 3: error ortográfico. Lola Torres escribe “corage” en lugar de “coraje”.
 - c. 3: en el original hay un leísmo (“que se *le* quite”).

- **nº 141: “Ya ha llegado el Carnaval”.**
 - La indicación metronómica tiene un pequeño tachón que hace que no se vea bien.
Aventurándonos un poco hemos considerado que ésta es: ♩ = 112.

- **nº 143: “Mariquilla la gorda”.**
 - c. 8 – 9: error gramatical, concretamente de concordancia (“*Cogen* el retrato, lo *lleva* al Museo”). Esto se solventa suprimiendo la “n” indicadora de primera persona del plural del primer verbo (“*Coge* el retrato”).

- **nº 144: “El gitano Zaragata”.**
 - Hay varias oraciones mal expresadas; no las corregimos por considerar que de esa manera se alteraría la música.
 - En la quinta y última estrofa hay varias lexicalizaciones, probablemente procedentes del habla “calé”. Ejemplos: “sará”, “manguay”, “chipé”, “surca”, “manguité”.

- **nº 145: “La novia de Pepe”.**
 - Las palabras que en la primera estrofa pueden parecer lexicalizaciones, en realidad son palabras normales cuya primera sílaba ha sido desplazada al final. Ejemplos: “viano” = novia, “ame” = mea, “maca” = cama, “cedi” = dice, “chinaco” = cochina, “narrama” = marrana.

- c. 10: errata; el silencio es de , no de .

○ **n° 147: “¡Chachipé! Señor José”.**

- El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 229 del *Cancionero*) y la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). Hemos conservado la versión superior: “me la quiere robar” en lugar de “me la quiere quitar”.



○ **n° 150: “Calacachumbala”.**

- c. 7 – 8: error gramatical; falta la preposición “a” del Complemento Directo (“para divertir la gente”). Este error no ha sido corregido para evitar un cambio en la música.

○ **n° 153: “Canto de los segadores al amanecer”.**

- La falta de coherencia a la hora de colocar las ligaduras nos ha impulsado a variarlas. El criterio adoptado ha sido el siguiente: poner una ligadura en cada melisma, abarcando de esta manera todas las notas que se cantan sobre una misma sílaba.

○ **n° 155: “Trilleras”.**



- c. 15: el tresillo es de , no de .





○ **n° 157: “Canto de segadores”.**

- En nuestra opinión la armadura de esta canción no es necesaria. Parece que está en modo de Mi y que, para evitar los intervalos de tritono, Lola Torres optó por convertir todos los Fa en Fa sostenido.



○ **nº 159: “Quítate la madroñera”.**

- c. 2: errata; la segunda figura es una , no una .
- El texto de la primera oración es diferente en la versión con música (parte superior de la p. 251 del *Cancionero*) y en la que viene en la parte inferior de la misma página. La versión conservada ha sido la superior: “con la toquilla” en vez de “con la mantilla”.
- c. 15: la sinalefa se produce en la vocal “a” (“voy a_aborrecer”, no “voy_a aborrecer”).



○ **nº 163: “Niña bonita, dile a tu mamá”.**

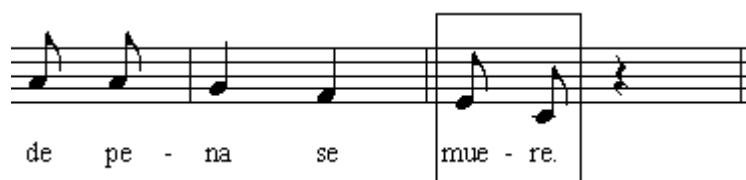
- c. 10: errata; la primera figura es una , no una .

○ **nº 168: “Fuego, carbón, maquinista”.**

- c. 1: errata; la cuarta figura es una , no una .
- c. 3 – 4: error gramatical; la perífrasis verbal “deber de + infinitivo” indica posibilidad y no obligación. Por lo tanto, el texto correspondiente a estos compases es “debe estilar” en lugar de “debe de estilar”.

○ **nº 182: “Ay, Manuel, Manuel”.**

- Errores de barrado en los compases 10 y 12.
- c. 16: las dos primeras figuras deben ser dos , no dos .






○ **nº 187: “Al pozo fui a por agua”.**

- En el título original faltaba la preposición “a” (“Al pozo fui por agua”).

- **nº 192: “Canción de corro”.**
 - c. 6: error de concordancia (“*le* echaba” en vez de “*les* echaba”); este error es necesario para la sinalefa (“*le_*echaba”) y, por tanto, para la música de esta canción.


- **nº 194: “En el mar hay un pescado”.**
 - c. 1: errata en el texto; el verbo es “hay”, no “hau”.

- **nº 197: “Dile que no voy”.**
 - c. 3: errata; a la primera  le falta un puntillo.

- **nº 201: “Donde mi morena duerme”.**
 - c. 19: para que el ritmo cuadre con la letra tiene que ser , y no .



- **nº 206: “Échale trigo a la era”.**
 - En la primera sección Lola Torres prefiere utilizar tresillos en vez de cambios de compás (6 / 8, 2 / 4 y viceversa).
 - c. 5: “habío” = “ha habido”. Esta contracción es absolutamente necesaria para que cuadren la letra y la música.


- **nº 207: “Canción de rueda”.**
 - Al igual que en la canción anterior, hay tresillos en lugar de cambios de compás (6 / 8, 2 / 4 y viceversa).
 - c. 8: la última nota no lleva cabeza, pero podemos afirmar con casi total seguridad que es un Mi, basándonos para ello en la línea melódica de la canción.

- En la tercera estrofa hay una falta de ortografía: “de valde” en vez de “de balde”.
 - Al final de la misma estrofa se emplea el verbo “sentir” como sinónimo de “oír” (vulgarismo).
- **nº 208: “Qué alta va la luna”.**
 - c. 16: en el original falta el número 3 en los dos tresillos.
 - Predomina el uso de tresillos para evitar cambios de compás (6 / 8, 2 / 4 y viceversa). Es el mismo caso de las dos canciones anteriores.
- **nº 209: “Canción del corro”.**
 - Hay un error gramatical entre los tiempos verbales de la primera estrofa; se produce una incoherencia temporal³:
 - a) “Mi abuelo *tenía* un peral”: pretérito imperfecto de indicativo. Debería ser un presente de indicativo (“*tiene*”).
 - b) “Que *echa* las peras muy finas”: presente de indicativo.
- **nº 211: “Vámonos, niña”.**
 - c. 14: a la primera  le falta un puntillo.
 - c. 15: es el mismo caso del compás anterior.
- **nº 214: “Ábreme la puerta”.**
 - Error de concordancia en la tercera estrofa (“*le* echaría” en vez de “*les* echaría”).


³ Entre la segunda estrofa y la tercera se produce otro ejemplo de falta de correlación temporal (“hay una tórtola fina”, “por el pico echaba sangre”).

- **n° 218: “San Antonio y los pajaritos”.**
 - c. 12: la palabra “lengüa” no lleva diéresis.



- **n° 221: “La peregrina”.**
 - c. 3: las dos primeras figuras deben ser dos , no dos .



- **n° 224: “Delgadina”.**
 - c. 3: a la primera  le falta un puntillo.

- **n° 228: “¿Dónde vas?”.**
 - El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 353 del *Cancionero*) y la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). Hemos conservado la versión inferior: “la perdí” en vez de “no la vi”.



- **n° 232: “La molinera y el corregidor”.**
 - c. 11: le sobra el puntillo a la  final.

- **n° 233: “Martirio de Santa Catalina”.**
 - Al igual que en las canciones 206, 207 y 208, hay tresillos como sustitución de cambios de compás (6 / 8, 2 / 4 y viceversa).

- **n° 249: “Gerineldo”.**
 - c. 8: la primera figura debe ser una , no una .
 - c. 15: es el mismo caso del compás anterior.

- **n° 250: “Gerineldo”.**
 - c. 4: la segunda figura debe ser una , no una .
 - Errores de barrado en los compases 5 y 6.

- **nº 251: “El Conde Lino”.**
 - El texto de la primera estrofa es diferente en versión con música (parte superior de la p. 389 del *Cancionero*) y en la que viene en la parte inferior de la misma página. La versión conservada ha sido la superior: “a la orillita del mar” en lugar de “a las orillas del mar”.
 - En la última estrofa hay una errata textual: pone “santo” (género masculino) refiriéndose a la hija de la reina (género femenino).

- **nº 252: “La cautiva”.**
 - c. 4: la segunda figura debe ser una , no una .

- **nº 256: “Saeta de Jaén”.**
 - c. 1: falta la indicación de compás, pero por la figuración se deduce que es un 3 / 4.


- **nº 258: “Las hijas de Sión”.**
 - La armadura se puede suprimir perfectamente, pues la canción sólo tiene tres notas y ninguna de ellas coincide con los sostenidos de la armadura.

- **nº 259: “La Magdalena era profana”.**
 - El texto de la primera estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 405 del *Cancionero*) y la que muestra tan sólo la letra (parte inferior de la misma página). Hemos mantenido la versión superior: “que al punto oyó” en lugar de “al punto que oyó”.




- **nº 262: “Rosario de la Aurora”.**
 - Errores gramaticales: uso frecuente del infinitivo con función de imperativo. Ejemplo: “Hermanos, venir con coronas de lirios y rosas” (debería ser “venid”).


- **nº 263: “Rosario de la Aurora”.**
 - En esta canción no es necesaria la armadura. Creemos que, debido a una visión excesivamente tonal de la música, Lola Torres optó por cambiar todos los Fa por Fa sostenido (convirtiendo así un Mi frigio en Mi menor).

- **nº 264: “Los despertadores”.**
 - c. 6 – 7: “l’aurora” = “la_aurora”. Hemos eliminado el apóstrofe original porque en castellano no se utiliza este tipo de contracción.

- **nº 266: “Rosario de la Aurora”.**
 - c. 7: la primera  debe llevar un puntillo.
 - En el cambio de armadura Lola Torres escribe primero el bemol y después los cuatro becuadros (debe ser al revés).
 - c. 17: error en el barrado (las dos corcheas tendrían que ir con un solo corchete porque se cantan sobre la misma sílaba).

- **nº 267: “Ya la Aurora”.**
 - Errores de barrado en los compases 14 y 24.

- **nº 268: “Ánimas”.**
 - c. 11: en el original sobre la sílaba “ge-” hay dos . Para solventar el problema hemos considerado necesario convertirlas en una .
 - c. 15: le falta un puntillo a la segunda .


- **nº 270: “Canto de Ánimas”.**
 - c. 1 y 5: en ambos compases le falta un puntillo a la primera .



- **n° 274: “Rogativas”.**
 - c. 10 – 11: errata en el texto; debe ser “*la hierba*”, no “*ha hierba*”.


- **n° 275: “Coplas a nuestra Patrona Santa Ana”.**
 - Errores de barrado en los compases 3 y 13.


- **n° 277: “San Gonzalo barato”.**
 - Según la transcripción de Lola Torres el comienzo de esta canción es tético. Sin embargo, no podemos negar el sentido plenamente anacrúsico del mismo, enfatizado por el texto (es aconsejable que la sílaba tónica “-za” vaya en la parte fuerte del compás).

Por ello proponemos comenzar la canción con una anacrusa. Además, será necesario que los compases 1 y 9 estén en 2 / 4 (y no en 3 / 4), y que el silencio final del c. 8 sea eliminado.



- **n° 279: “Mayeras”.**
 - c. 30 y 55: en ambos compases le falta un puntillo a la primera .

- **n° 280: “Aparición de la Virgen de la Cabeza”.**
 - El texto de la segunda estrofa difiere entre la versión con música (parte superior de la p. 441 del *Cancionero*) y la que muestra sólo la letra (parte inferior de la misma página). Hemos mantenido la versión superior: “un pastor de Colomera” en lugar de “natural de Colomera”.
 - El cambio metronómico del c. 15 debe ser  = 100, no  = 100.

- **n° 282: “Madre, en la puerta hay un Niño”.**
 - c. 12: le falta un puntillo a la .



- **n° 290: “Tururururú”.**
 - c. 21: a la segunda  le sobra el puntillo.


- **n° 293: “San José salió una tarde”.**
 - La continuación de la letra no viene en la p. 462 del *Cancionero*, sino en la 464⁴.



- **n° 294: “La Virgen subió al molino”.**
 - c. 31: la primera nota debe ser , no .

- **n° 296: “El niño pescador”.**
 - Errores de barrado en los compases 3, 7, 11 y 15.

- **n° 301: “A Belén van caminando”.**
 - El texto de la p. 462 es la continuación de la letra de esta canción.

- **n° 303: “A Belén van caminando”.**
 - Tiene igual título y letra que la canción n° 298.
 - c. 14: la primera nota es una , no una .

- **n° 310: “La Virgen se está peinando”.**
 - c. 12: sobra el silencio de  final.

- **n° 311: “Villancico”.**
 - c. 13: la primera nota debe ser una , no una .

⁴ El texto que incluye la p. 462 pertenece a la canción n° 283.

○ **nº 312: “La cerecera”.**

- c. 11 y 13: falta ortográfica. Lola Torres escribe “tege” en lugar de “teje”.
- El texto de la segunda estrofa es diferente en la versión con música (parte superior de la p. 487 del *Cancionero*) y en la que se incluye en la parte inferior de la misma página. La versión conservada ha sido la inferior: “rostro alegre” en vez de “gozo alegre”.

○ **nº 313: “Antes de las doce”.**

- c. 12 – 15: omisión de la perífrasis verbal de obligación (“antes de las doce a Belén llegar” en lugar de “antes de las doce a Belén hay que llegar”).
- Un vez más hay diferencia entre las letras superior e inferior en cuanto a la segunda estrofa: en la superior pone “compaña” y en la inferior “compañía”. Hemos unificado ambas posibilidades optando por la superior.

○ **nº 317: “San José, lirio dorado”.**

- c. 15: hay más sílabas que notas. La solución que planteamos para ajustar la música al texto es la siguiente:





ves-tid al

○ **nº 318: “Tararán”.**

- Anacrusa: a la primera  le falta un puntillo.



○ **n° 321: “En el portal de Belén”.**

- Le falta la armadura inicial: al estar en Sol mayor la armadura tiene que ser de un sostenido.
- c. 4: el silencio debe ser de , no de .


○ **n° 336: “Los campanilleros”.**

- Estrofa n° 9: errata del texto (pone “primeravera” en lugar de “primavera”).






○ **n° 342: “Las campanas están tocando”.**

- c. 1: la sinalefa que Lola Torres establece entre las palabras “campanas_están” sólo se justificaría teniendo en cuenta que se trata de habla andaluza. Sin embargo, el hecho de que éste sea el único caso en el que ella ha adoptado esta postura en cuanto a la transcripción nos ha impulsado a proponer la siguiente solución:




- c. 3: le falta un puntillo a la  inicial.

○ **n° 343: “Las palabras retorheadas”.**




- c. 2 y 9: le falta el puntillo a la  de la segunda parte del compás.
- c. 6 – 7 y 24 – 25: hemos sustituido el silencio de  con calderón por dos silencios de  y uno de .
- c. 12: le falta el puntillo a la primera .

○ **nº 344: “Aguilando”.**

- c. 5: le falta un puntillo a la  de la segunda parte del compás.
- En la letra hay numerosos errores léxicos, ortográficos y gramaticales (propios del habla vulgar).

La transcripción de esta canción, a diferencia de las demás, es fonética, no filológica; por tanto, se reflejan en ella numerosas peculiaridades del habla vulgar y algunas de la modalidad lingüística andaluza. Ejemplos: “habemos comío”, “jocico”, “junción”, “núos”, etc.


○ **nº 345: “El que quiera madroños”.**

- c. 6: le falta un puntillo a la primera .
- c. 8: le falta un puntillo a la  de la tercera parte del compás.
- c. 12: le falta un puntillo a la  de la segunda parte del compás.

○ **nº 347: “Mayos”.**

- c. 21: la primera nota del compás debe ser una , no una .



○ **nº 350: “Fandango”.**

- c. 17: el verbo es “guárdalo”, no “guárdala” (el pronombre enclítico debe concordar con el nombre al que sustituye, en este caso “luto”).
- c. 52 – 53: error léxico (“chiquillos” en lugar de “chiquitillos”, refiriéndose a “pequeños”, no a “niños”).
- c. 62: le falta el 3 (indicador de tresillo) al tresillo de .





○ **nº 354: “Fandango nº 3”.**

- En la introducción instrumental confunde el 3 / 4 con un 3 / 8; lo hemos corregido poniéndolo todo en 3 / 4.




○ **nº 358: “Jotilla”.**

- c. 2: en un 3 / 4 pone , pensando obviamente en un 3 / 8. La figuración de este compás debe ser: .
- c. 18 – 19: error de acentuación (la palabra “mátala” es esdrújula, no aguda).
- c. 24: falta la preposición “a” que indica Complemento Directo de persona (“A aquella morena que va por ahí la llamo”). Esta corrección no altera en absoluto la música de la canción ya que la preposición (“a”) se une por sinalefa al determinante demostrativo (“aquella”).

○ **nº 360: “Jota”.**

- c. 3: la última figura debe ser , no .
- c. 32: el silencio final es de , no de .

○ **nº 363: “Jotilla”.**

- c. 14: le falta un puntillo a la segunda .
- c. 17: le falta un puntillo a la primera .
- c. 22: le falta un puntillo a la segunda .
- Falta el signo S para la repetición. Por lógica, fijándonos en la melodía, parece que debe de estar en el segundo compás.

ÍNDICE TOPONÍMICO

ÍNDICE TOPONÍMICO

Nº	Título	Población	Sección del Cancionero	Pág. del Cancionero
1	“La nana”	Jaén	I. Canciones infantiles	19
2	“Ea, la nana”	id.	id.	21
3	“El cor, cor”	id.	id.	23
4	“Cinco lobitos”	id.	id.	25
5	“Palmas y palmas”	id.	id.	25
6	“Arre, borriquito”	id.	id.	25
7	“¡Ay mi hijo!”	id.	id.	27
8	“El pon pon”	id.	id.	27
9	“Que llueva, San Juan de la Cueva”	id.	id.	29
10	“Pin pin”	id.	id.	29
11	“Gallinica la <i>pavá</i> ”	id.	id.	31
12	“Bimbón”	id.	id.	33
13	“Aquí te espero”	id.	id.	33
14	“Hache, i, jota, ka”	id.	id.	35
15	“Uni, doli”	id.	id.	35
16	“Luna, lunera”	id.	id.	37
17	“Los maderos de San Juan”	id.	id.	37
18	“Alce usted la patita”	id.	id.	39
19	“Ya está chispeando”	id.	id.	39
20	“El piojo y la pulga”	id.	id.	41
21	“Tía María, ¿subo?”	id.	id.	43
22	“Yo canté unas toreras”	id.	id.	43
23	“Mariquilla puesta al sol”	id.	id.	45
24	“Yo tengo un nido”	id.	id.	45
25	“Periquillo <i>el aguaor</i> ”	id.	id.	47
26	“Alipún, catapún”	Arjonilla	id.	49
27	“Mi compadre Juan de Mata”	Jaén	id.	51
28	“Que llueva”	Puerto Alto (Jaén)	id.	51

29	“Echar suertes”	Jaén	II. Juegos infantiles	55
30	“El huerto de Tontorongil”	id.	id.	55
31	“Con el zarape”	id.	id.	57
32	“El florín”	id.	id.	57
33	“La lechera”	Torres	id.	59
34	“Recotín, recotán”	Jaén	id.	59
35	“Jardinera”	id.	id.	61
36	“Tantaramusa”	id.	id.	63
37	“San Serenín de la buena vida”	id.	id.	65
38	“Una paloma blanca”	id.	id.	67
39	“San Serenín del monte”	id.	id.	67
40	“Tengo, tengo, tengo”	id.	id.	69
41	“Soy la reina de la comba”	Jaén y Cambil	id.	71
42	“Pinto lorinto”	id.	id.	71
43	“Que salga la dama, dama”	id.	id.	73
44	“La cojita”	id.	id.	75
45	“Para bailar me quito la capa”	Jaén y Los Villares	id.	77
46	“Antón pirulero”	Jaén	id.	77
47	“Soy la reina de los mares”	Los Villares	id.	79
48	“A la silletica del Niño Jesús”	Jaén	id.	79
49	“La pastora”	Cabra de Santo Cristo	id.	81
50	“Coplas para el mecedor”	id.	id.	83
51	“Que ¿cómo está usted...?”	id.	id.	85
52	“La lechera”	Garcíez y Bedmar	id.	87
53	“Desde pequeñita me quedé”	id.	id.	89
54	“Lairó”	Cazorla	id.	89
55	“Jardinera”	Beas de Segura	id.	91
56	“Sale el sol por una esquina”	Arjona	id.	93
57	“Estira y encoge”	Jaén	id.	93

58	“La rueda de las patatas”	Cazorla	id.	95
59	“Ay, Jesús”	Jaén	id.	95
60	“Ábre-la, morena”	id.	III. Canciones variadas	99
61	“Mariquilla, cierra la ventana”	id.	id.	101
62	“Que yo no voy sola”	id.	id.	101
63	“Padre Nuestro, que estás en los cielos”	id.	id.	103
64	“El Peñón de Gibraltar”	id.	id.	105
65	“Péinate tú con esos peines”	id.	id.	105
66	“A los títeres tocan”	id.	id.	107
67	“El bonete del cura”	id.	id.	107
68	“Péinate tú con mis peines”	id.	id.	109
69	“Y sal, Serafina”	id.	id.	109
70	“Madre, mi carbonero”	id.	id.	111
71	“Con el capotín”	id.	id.	111
72	“Dime si me quieres”	id.	id.	113
73	“Tú no eres de aquí”	id.	id.	113
74	“Anda, chiquilla”	id.	id.	115
75	“La guasa”	id.	id.	117
76	“Pirulín, pirulán”	id.	id.	119
77	“Tanto bailé”	id.	id.	119
78	“Una rosa encarnada”	id.	id.	121
79	“Gitanerías”	id.	id.	121
80	“Ya se murió mi Rosita”	id.	id.	123
81	“Madre, madre, venga”	id.	id.	123
82	“Los hombres son muy baratos”	id.	id.	125
83	“Toma la palanca”	id.	id.	125
84	“A la luz del cigarro”	id.	id.	127
85	“La guasa” (2ª versión)	id.	id.	127
86	“Sal con sal, salerón”	id.	id.	129

87	“Ya te he dicho, mozo”	id.	id.	131
88	“Ya te he dicho, morena”	id.	id.	133
89	“Toma que toma”	id.	id.	135
90	“Llega el farolero”	id.	id.	137
91	“Calle del Carmen”	id.	id.	139
92	“El afilador”	id.	id.	141
93	“Ya se va el sol”	Los Villares	id.	141
94	“Zapatos blancos”	Jaén	id.	143
95	“Ay, ay, ay”	id.	id.	145
96	“A eso de las ocho”	id.	id.	147
97	“El día que yo entré en quintas”	id.	id.	149
98	“Un cazador cazando”	id.	id.	151
99	“Mañana voy a verte”	id.	id.	151
100	“Gitanerías”	id.	id.	153
101	“Rengue, rengue, rengue”	id.	id.	155
102	“Un che”	id.	id.	157
103	“La molinera”	id.	id.	157
104	“Mañana por la mañana”	id.	id.	159
105	“Que vengo del molino”	id.	id.	161
106	“La tía Totana”	id.	id.	163
107	“El afilador”	id.	id.	163
108	“Que lo baile”	id.	id.	165
109	“Salga <i>usté</i> a bailar”	id.	id.	167
110	“Mi nena Juana”	Cazorla	id.	169
111	“ <i>Jeringonza</i> del fraile”	Úbeda	id.	171
112	“El bonete del cura”	id.	id.	173
113	“La Maragata”	id.	id.	175
114	“En la calle Valencia”	id.	id.	177
115	“Ya vienes del baile”	Arjona y Jaén	id.	179
116	“El perro de San Roque”	Arjonilla	id.	181
117	“El Peñón de Gibraltar”	id.	id.	183
118	“Al ferrocarril le han puesto”	id.	id.	185
119	“Ferrocarril, puente de hierro”	id.	id.	187

120	“Por dónde vas a Misa”	Los Villares	id.	187
121	“Pasé por tu puerta”	id.	id.	189
122	“Mi suegra, casco de olla”	Jaén y Los Villares	id.	189
123	“Clara soy”	Los Villares	id.	191
124	“Este corro es un jardín”	Cabra de Santo Cristo	id.	191
125	“Viva el amor”	id.	id.	193
126	“Canción del corro”	id.	id.	195
127	“Ya está el pájaro”	id.	id.	197
128	“No llores, linda paloma”	id.	id.	199
129	“En la calle de Turcos”	id.	id.	201
130	“Un cazador cazando”	id.	id.	203
131	“Tú me lo dirás, paloma”	id.	id.	203
132	“Niña, si vas a la fuente”	Marmolejo y Jaén	id.	205
133	“Dame la mano, paloma”	Marmolejo	id.	205
134	“Que vengo del baño”	id.	id.	207
135	“Al tururú”	id.	id.	209
136	“Don José”	Andújar	id.	211
137	“Que detente, toro”	Torres	id.	211
138	“A la flor del picante”	Cambil	id.	213
139	“Ara, ara”	Garcíez y Bedmar	id.	213
140	“Chata, mírate al espejo”	Bailén	id.	215
141	“Ya ha llegado el Carnaval”	Jamilena	id.	217
142	“Bartolo se metió en un globo”	Jaén	IV. Canciones humorísticas	221
143	“Mariquilla la gorda”	id.	id.	223
144	“El gitano Zaragata”	id.	id.	225
145	“La novia de Pepe”	id.	id.	227
146	“¿Dónde van las Cándidas?”	Jaén y Cambil	id.	227
147	“¡Chachipé! Señor José”	Jaén	id.	229
148	“Cuan, cuaire”	Jaén y Huelma	id.	231

149	“Doña Conchíbira”	Jaén	id.	231
150	“Calacachúmbala”	id.	id.	233
151	“La maza”	Puerto Alto (Jaén)	id.	235
152	“Arada”	Jaén	V. Canciones de las faenas del campo	239
153	“Canto de los segadores al amanecer”	id.	id.	239
154	“Arada o gañana”	id.	id.	241
155	“Trilleras”	id.	id.	243
156	“Trilleras”	id.	id.	243
157	“Canto de segadores”	Puerto Alto (Jaén)	id.	245
158	“Dale con el e”	Jaén	VI. Melenches	249
159	“Quitate la madroñera”	id.	id.	251
160	“Que no me quedo sola”	id.	id.	253
161	“A la flor del romero”	id.	id.	253
162	“Y sal a bailar, salero”	id.	id.	255
163	“Niña bonita, dile a tu mamá”	id.	id.	257
164	“Que con el tin, tin”	id.	id.	257
165	“Palitroques y más palitroques”	id.	id.	259
166	“Redobla, redobla”	id.	id.	261
167	“Que toma, que dale”	id.	id.	261
168	“Fuego, carbón, maquinista”	id.	id.	263
169	“Tiene mi niña un pelo”	id.	id.	365
170	“Con este novio”	id.	id.	265
171	“Levántate, morenita”	id.	id.	267
172	“Por la calle que pasan”	id.	id.	267
173	“Sal a la ventana”	id.	id.	269
174	“Que no se va la paloma”	id.	id.	269

175	“Pañuelo blanco del campo”	id.	id.	271
176	“Tururú”	id.	id.	273
177	“Tú verás”	id.	id.	275
178	“Si me llevan”	id.	id.	275
179	“Ahora sí”	id.	id.	277
180	“Quiéreme”	id.	id.	279
181	“Dale la vuelta, Pepe”	id.	id.	279
182	“Ay, Manuel, Manuel”	id.	id.	281
183	“Tu cara es una rosa”	id.	id.	281
184	“Plan, rataplán”	id.	id.	283
185	“Caramba y toma”	id.	id.	285
186	“Morenita, ven aquí”	id.	id.	287
187	“Al pozo fui a por agua”	id.	id.	289
188	“A la rueda de las hermosas”	Úbeda	id.	289
189	“Ésa me la llevo yo”	Jaén	id.	291
190	“Sí, sí, con el sí, sí”	Cárcel	id.	291
191	“Levántate, morenita”	Jaén	id.	293
192	“Canción de corro”	Villar Bajo (Martos)	id.	293
193	“Tres novios tengo”	Jaén	id.	295
194	“En el mar hay un pescado”	Cambil	id.	295
195	“Laralá”	Jaén	id.	297
196	“Eres bonita”	id.	id.	297
197	“Dile que no voy”	id.	id.	299
198	“Desde que vino el uso”	Cambil	id.	299
199	“A, ya, ya”	Jaén	id.	301
200	“Las calabazas”	Los Villares	id.	301
201	“Donde mi morena duerme”	Jaén	id.	303
202	“Ay, que me da”	Andújar	id.	303
203	“Si quieres que te quiera”	Jaén	id.	305
204	“Ea”	Torres y Jaén	id.	307
205	“Ésa me la llevo yo”	Arjonilla	id.	307
206	“Échale trigo a la era”	Cambil	id.	309
207	“Canción de rueda”	Arjona	id.	311

208	“Qué alta va la luna”	Cambil	id.	313
209	“Canción del corro”	Los Villares y Cambil	id.	315
210	“Alelí”	Los Villares	id.	317
211	“Vámonos, niña”	Jaén	id.	317
212	“Canción de rueda”	Pegalajar	id.	319
213	“Juego de corro”	Andújar	id.	321
214	“Ábreme la puerta”	Villar Bajo (Martos)	id.	323
215	“Canción – Baile”	id.	id.	325
216	“A la barra, barra, chi”	Beas de Segura	id.	327
217	“De Madrid vengo, señores”	Jaén	VII. Romances	331
218	“San Antonio y los pajaritos”	id.	id.	333
219	“La gitanilla”	id.	id.	335
220	“Una señora de Cádiz”	id.	id.	337
221	“La peregrina”	id.	id.	339
222	“La peregrinita”	id.	id.	341
223	“Salí de la casa <i>el</i> juego”	id.	id.	343
224	“Delgadina”	id.	id.	345
225	“La doncella guerrera”	id.	id.	347
226	“La niña enferma”	id.	id.	351
227	“Yo me quería casar”	id.	id.	353
228	“¿Dónde vas?”	id.	id.	353
229	“Romance de la reina Mercedes”	id.	id.	355
230	“Yo me quería casar”	id.	id.	355
231	“Romance de la reina Mercedes”	id.	id.	357
232	“La molinera y el corregidor”	id.	id.	359
233	“Martirio de Santa Catalina”	id.	id.	361
234	“Las hijas de Merino”	Úbeda	id.	363
235	“Don Bernardo”	Jódar	id.	363
236	“Conde Flores”	Cambil	id.	365
237	“La baraja”	Huelma	id.	367

238	“Milagro de la Virgen de la Cabeza”	Pueblos de Sierra Morena	id.	369
239	“Mi madre me casa”	Cabra de Santo Cristo	id.	371
240	“Las tres cautivas”	Jaén	id.	373
241	“Las tres cautivas”	id.	id.	375
242	“Las tres cautivas”	Torres	id.	375
243	“La cautiva”	Jaén	id.	377
244	“¿Ha visto <i>usté</i> a mi marido?”	Cambil	id.	379
245	“La cautiva”	id.	id.	381
246	“¿Ha visto <i>usté</i> a mi marido?”	Pegalajar	id.	381
247	“Gerineldo”	Jaén	id.	383
248	“Gerineldo”	id.	id.	385
249	“Gerineldo”	id.	id.	385
250	“Gerineldo”	Beas de Segura	id.	387
251	“El Conde Lino”	id.	id.	389
252	“La cautiva”	Campillo de Arenas	id.	391
253	“Las tres doncellas”	Los Villares y Cambil	id.	393
254	“Este peral que sembré”	Huelma	VIII. Canciones religiosas a) Semana Santa	397
255	“Saeta de Jaén”	Jaén	id.	399
256	“Saeta de Jaén”	id.	id.	399
257	“Por la calle la Amargura”	id.	id.	401
258	“Las hijas de Sión”	Huelma	id.	403
259	“La Magdalena era profana”	Torredelcampo	id.	405
260	“A la Aurora venimos buscando”	Arjonilla	VIII. Canciones religiosas b) Rosario de la Aurora	407
261	“Es María la caña del trigo”	Los Villares	id.	409
262	“Rosario de la Aurora”	Torredelcampo	id.	411
263	“Rosario de la Aurora”	Cambil	id.	413
264	“Los despertadores”	Alcalá la Real	id.	415

265	“Los auroros”	id.	id.	415
266	“Rosario de la Aurora”	Jaén	id.	417
267	“Ya la Aurora”	Campillo de Arenas	id.	419
268	“Ánimas”	Arjona	VIII. Canciones religiosas c) Canto de Ánimas	421
269	“Ánimas”	Cambil	id.	423
270	“Canto de Ánimas”	Úbeda	id.	423
271	“Coplas de las ánimas benditas”	Arjona	id.	425
272	“Ánimas”	id.	id.	427
273	“Santa Cruz de mayo”	Rus	VIII. Canciones religiosas d) Varias	429
274	“Rogativas”	Cambil	id.	431
275	“Coplas a nuestra Patrona Santa Ana”	Torredelcampo	id.	433
276	“San Benito”	Porcuna	id.	435
277	“San Gonzalo barato”	Rus	id.	437
278	“Nuestra Señora de Cuadros”	Bedmar	id.	437
279	“Mayeras”	Iznatoraf	id.	439
280	“Aparición de la Virgen de la Cabeza”	Andújar	id.	441
281	“Gozos del glorioso San Roque”	id.	id.	443
282	“Madre, en la puerta hay un Niño”	Jaén	VIII. Canciones religiosas e) Villancicos	445
283	“La Virgen y San José”	id.	id.	447
284	“Antes de las doce”	id.	id.	449
285	“Alegría, alegría”	id.	id.	451
286	“Buen día, Señora”	id.	id.	451
287	“Rin, rin, qué batiburrillo”	id.	id.	453
288	“A Belén caminan”	id.	id.	453

289	“Tarantán”	id.	id.	455
290	“Tururururú”	id.	id.	457
291	“Todos le llevan al Niño”	Bedmar	id.	457
292	“Si el Niño tiene frío”	Jaén	id.	459
293	“San José salió una tarde”	id.	id.	461
294	“La Virgen subió al molino”	id.	id.	463
295	“El Niño Manuel”	id.	id.	465
296	“El Niño pescador”	Arjona	id.	465
297	“Pastores, si queréis pan”	Beas de Segura	id.	467
298	“En un pellejito blanco”	Bedmar	id.	467
299	“Alegría, alegría”	Beas de Segura	id.	469
300	“A Belén caminaba la Aurora”	Arjonilla	id.	469
301	“A Belén van caminando”	Beas de Segura	id.	471
302	“Pastorcillos, ¿qué hora es?”	Jódar	id.	473
303	“En un pellejito blanco”	Jimena	id.	473
304	“Allá abajo, en una choza”	Huelma	id.	475
305	“El Manolito”	id.	id.	477
306	“Ay li, ay le”	id.	id.	479
307	“Madre, en la puerta hay un Niño”	Arjona	id.	481
308	“En el portalico pobre”	Higuera de Arjona	id.	481
309	“Los pastores no son hombres”	Jimena	id.	483
310	“La Virgen se está peinando”	Fuerte del Rey	id.	485
311	“Villancico”	La Iruela y Cazorla	id.	485
312	“La cerecera”	Fuerte del Rey	id.	487
313	“Antes de las doce”	id.	id.	489
314	“Los pastores no son hombres”	Villargordo	id.	491
315	“María, María”	Cárcel	id.	491
316	“Madre, en la puerta hay un Niño”	Úbeda	id.	493
317	“San José, lirio dorado”	Los Villares	id.	493

318	“Tararán”	Úbeda	id.	495
319	“Esta noche es Nochebuena”	La Iruela y Cazorla	id.	497
320	“Celos de San José”	Cazorla	id.	499
321	“En el portal de Belén”	Torres	id.	501
322	“San José le dice <i>Flor</i> ”	id.	id.	501
323	“Ya viene la Aurora”	id.	id.	503
324	“Celos de San José”	id.	id.	505
325	“Dulce cariño”	Los Villares	id.	509
326	“Antes de las doce”	Villar Bajo (Martos)	id.	511
327	“A Belén tengo que ir”	Fuensanta de Martos	id.	513
328	“Señor zapateritero”	Jaén	IX. Coplas de Nochebuena o <<Aguilandos>>	517
329	“En el portal de Belén”	id.	id.	517
330	“La caracolera”	id.	id.	519
331	“El Zarandeo”	id.	id.	521
332	“La vecina de enfrente”	id.	id.	523
333	“A la perdiz gallarda”	Villargordo	id.	523
334	“Y dice Melchor”	Jaén	id.	525
335	“Señor zapateritero”	Arjona	id.	525
336	“Los campanilleros”	Vilches	id.	527
337	“La monona”	Villanueva de la Reina	id.	529
338	“Aguilando”	Villar Bajo (Martos)	id.	529
339	“Dale a la zambomba”	La Iruela y Cazorla	id.	531
340	“Aguilando”	Baeza	id.	531
341	“La Virgen va <i>peña en peña</i> ”	Santiago de Calatrava	id.	533
342	“Las campanas están tocando”	Torredonjimeno	id.	533
343	“Las palabras retorneadas”	Valdepeñas de Jaén	id.	535
344	“Aguilando”	Jaén y Baeza	id.	539
345	“El que quiera madroños”	Montizón	id.	541

346	“Pucherete”	Huelma	id.	543
347	“Mayos”	Navas de San Juan	X. Canciones de baile	547
348	“La carrasquilla”	Jaén	id.	549
349	“ <i>Pisa uvas</i> de las viñas de Andújar”	id.	id.	551
350	“Fandango”	Valdepeñas de Jaén	id.	551
351	“La malagueña”	La Puerta de Segura	id.	555
352	“Fandango nº 1”	Cazorla	id.	557
353	“Fandango nº 2”	id.	id.	557
354	“Fandango nº 3”	id.	id.	559
355	“Fandango”	id.	id.	561
356	“Fandango”	id.	id.	561
357	“Jota”	Villanueva del Arzobispo	id.	563
358	“Jotilla”	La Iruela y Cazorla	id.	565
359	“Jota”	Iznatoraf	id.	567
360	“Jota”	Cárdenas	id.	569
361	“ <i>Pisa uvas</i> ”	Viñas de Andújar	id.	569
362	“Jotilla”	Los Villares	id.	571
363	“Jotilla”	id.	id.	573

MAPAS

