

Publicado en *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI* (II Jornadas Nacionales celebradas en Jaén, 5 y 6 de noviembre de 2004). Jaén: Diputación Provincial de Jaén y CIOFF, 2005, 163-196.

EL FOLCLORE LITERARIO-MUSICAL DESDE LA INVESTIGACIÓN: PASADO, PRESENTE Y FUTURO¹⁰⁹

Maximiano Trapero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Cuestiones conceptuales preliminares

Todos tenemos un cierto conocimiento del folclore, en tanto que tema de interés general y de presencia en la vida diaria, pero pocos lo tienen desde la experiencia propia, bien porque lo hayan practicado naturalmente, bien porque lo hayan tomado como objeto de investigación. Este último es nuestro caso, y desde la experiencia acumulada a lo largo de muchos años, juntando los aprendizajes adquiridos primero en el proceso de recogida de materiales, después en el del análisis y clasificación de los textos y finalmente en el de la consiguiente valoración literaria, musical, etnográfica y antropológica incluso, es como he tratado yo de entender el folclore y como trato después de explicarlo.

Mas debemos antes delimitar el objeto del que vamos a hablar, pues es tan amplio y tan vario que si de folclore tratáramos en general estaríamos hablando de la vida entera, en tanto que conjunto de usos y de costumbres de un pueblo. Bien se sabe que la palabra *folclore* designa el conjunto de saberes, creencias, costumbres, ritos, artes y tecnologías transmitidas de modo tradicional en todas las sociedades y grupos humanos.

Nos referiremos aquí solo a las manifestaciones del folclore musical, y aún dentro de él solo a aquél que se canta (no el que solo es instrumental o coreográfico) y que tiene, por tanto, un soporte literario, en concreto, a la «poesía que se canta». Poesía, decimos, y no cualquier género literario, pues las estructuras de la música popular de tradición oral exigen medida y estructura versicular, organizadas ambas, música y texto literario, en «unidades» que, una vez ajustadas, se repiten sin variación (o con variaciones meramente «de estilo») en forma de serie. De ahí que no se cante la literatura popular que esté en prosa, como los cuentos o leyendas, y si en los primeros existe la posibilidad del canto, éste se aplica solo a las células o motivos internos que están en verso. Y que tampoco se canten aquellos géneros de «lira mínima», tales como las adivinas, los trabalenguas, los refranes y paremias, que aunque puedan estar en verso carecen de la medida regular que caracteriza a la poesía «de cancionero». En fin,

¹⁰⁹ Este texto fue expuesto como una comunicación oral en la inauguración de las II Jornadas Nacionales «La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI» celebradas en Jaén. Y de ahí el estilo oral del discurso. Los epígrafes, las notas a pie de página y las referencias bibliográficas fueron añadidas posteriormente.

eso es: nos fijaremos aquí solo en los géneros que pueden entrar en la denominación de «cancionero», indiferentes en esto a que la poesía cantada tenga la condición de poesía lírica o de poesía narrativa, y aún a que sea poesía de tipo tradicional (esencialmente memorial) o poesía improvisada (repentizada).

De la investigación que en España ha tenido la música y la poesía populares de tradición oral a lo largo de su historia vamos a hablar, tal cual se especifica en el título de nuestra intervención. De la investigación habida en el pasado, de la que se realiza en el presente y de la que se espera se haga en el futuro.

De música y de poesía «popular». Bien se sabe la dificultad para definir y establecer los límites de este concepto, pues no es una categoría esencial, sino una valoración que tiene que ver con la dimensión sociocultural en que el hecho se produce. Lo popular se define frente a lo culto. El violín o la guitarra no son, en sí mismos, ni cultos ni populares, pero según se conviertan en instrumentos solistas de un concierto sinfónico o de una «canturía» de trovo alpujarreño, por ejemplo, decimos que son «cultos», en el primer caso, y «populares» en el segundo. De la misma manera, quien sepa que los cuatro versos siguientes son de García Lorca:

Dicen que son veinticuatro
las horas que tiene el día,
si tuviera veintisiete
dos horas más te querría.

no dudará en decir que es una copla «cult», a pesar de que Lorca la hizo a imitación de la poesía más genuinamente popular. Y aun quien oiga la siguiente

Lo mismo que el fuego fatuo,
lo mismito es el querer:
le juyes y te persigue,
lo llamas y echa a correr.

dentro de la obra *El amor brujo*, tampoco dudará en calificarla de culta, aunque Falla la recogiera tal cual de la tradición oral. Un tercer ejemplo más contundente. El poeta canario Pedro García Cabrera tiene un libro titulado *La esperanza me mantiene*, y en su cabecera puso estos cuatro versos:

A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene;
metí la mano en el agua,
la esperanza me mantiene.

en donde se muestra de donde tomó el título. Pero la crítica generalizada ha atribuido al propio poeta canario la autoría de la cuarteta, y por tanto su condición de «culto», y eso a pesar de que él puso entre paréntesis y debajo del último verso la advertencia «copla popular». En efecto, es una copla popular que se ha recogido en la tradición oral de multitud de lugares de España, aunque no, curiosamente, en Canarias.

Por demás, en tiempos pasados, lo de culto y popular se mostraba con tal sincretismo que ni siquiera esos conceptos estaban en oposición. ¿Cómo calificamos ahora, desde esta perspectiva, la obra de un Juan del Encina, por ejemplo, o la poesía y la música del *Cancionero de Palacio*? Y puesto que estamos en Jaén, ¿qué debemos decir de la cancioncilla de las «Tres morillas», tan repetida, cantada, glosada, interpretada y reinterpretada por tantos músicos y cantores durante tantos siglos?

Bien se ve que los límites entre lo culto y lo popular son más de tipo teórico que práctico y que, al final, se reducen a un tema de «estilo».

Música y poesía populares «de tipo tradicional», tal cual precisaron Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), es decir, que viven dentro de una tradición. Y aquí surge un nuevo concepto que precisa y aun restringe lo de popular. No todo lo que es popular es tradicional. Populares son la habanera, el tango y el bolero, pero no tradicionales. Populares son, y mucho, las canciones de Néstor Álamo en Canarias, las que cantaba la Piquer y las que cantan tantos y cantos músicos de moda, pero no tradicionales.

«Lo tradicional» es el nivel más profundo de lo popular, aquello que se ha hecho patrimonial, que sin ser de nadie en particular es de todos en general, de un pueblo entero, la cultura de una sociedad humana. Un saber, una canción o un cuento tradicional son los que se transmiten oralmente durante generaciones, sin noción de autoría y sujeto a las variaciones que la cadena de transmisores les han imprimido: la mayoría de las canciones, cuentos o chistes anónimos pueden servir de ejemplo. Un saber, una canción o un cuento meramente popular son los que se asocian a un autor conocido, que se repiten sin variación creativa y que no llegan a gozar del arraigo de los bienes patrimoniales: un pliego de ciego memorizado o aquellas canciones de Manolo Escobar, tan populares, pueden servir de ejemplos.

Una última precisión debemos hacer respecto al objeto de nuestro estudio: el concepto de «canción», que puede entenderse desde un punto de vista musical, 'texto que se canta', y que ha dado origen a un término derivado, el de *cancionero* o 'libro en que se contiene un conjunto de canciones', y desde un punto de vista literario, como 'composición breve del género lírico'. En el primer caso, la funcionalidad del canto incluye todos los géneros literarios susceptibles de ser cantados, y en especial tanto los poemas narrativos, los romances, como los poemas líricos. Y es en este sentido como están concebidos los *Cancioneros*, tanto antiguos como modernos, como después podremos ver con más detalles. En el segundo caso, el género lírico selecciona textos mínimos, lo que se ha dado en llamar modernamente «líra mínima», y que tienen como característica la esencialidad poética. Es lo que García Lorca dijo del canje jondo, una muestra ejemplar de la lírica popular: «El cante jondo se acerca al trino de los pájaros y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización» (1966), y puso como ejemplo el siguiente:

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

Otros dos ejemplos, uno de canción recogida en la tradición oral moderna y el otro recogido en el siglo XVI, que tienen el mismo sentir «adolorido» del amante, varón el primero, mujer la segunda:

Yo doy suspiros al aire,
¡ay, pobrecito de mí,
y no los recoge nadie.

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

Por lo general, este segundo tipo de «canciones» se manifiestan no aisladamente sino juntándose varias en una serie más o menos amplia. Cada una de ellas, cuando son verdaderamente tradicionales, constituye desde el punto de vista literario una «célula» poética independiente, como suele ocurrir cuando un cantaor de flamenco canta una *soleá*, por ejemplo, o un campesino de cualquier parte entona sus canciones de trabajo. A lo más, en estas canciones «ajuntadas» puede aparecer un elemento más mínimo aún, el *estribillo*, que sirve de elemento «uniformador». Por ejemplo en la siguiente canción castellano-leonesa¹¹⁰:

El amor enojado
es como un niño, *salada y olé*,
cuerpo salado, déjate querer,
que en haciéndole halagos
vuelve al cariño.

Algún día ignoraba
lo que ahora veo, *salada y olé*,
cuerpo salado, déjate querer,
¡las vueltas que da el mundo,
válgame el cielo!

Morenita, morena,
barre la calle, *salada y olé*,

¹¹⁰ Contendida en el CD *Las vueltas que da el mundo* del Grupo "Alollano", dirigido por Miguel Manzano. Madrid: Radiotelevisión Española (rtve música: Rne), 2003.

cuerpo salado, déjate querer,
que va a pasar por ella
Cristo y su madre.

Muy distinto comportamiento tiene la canción popular de creación moderna, los nuevos géneros surgidos desde finales del siglo XIX, de que parten, a su vez, las canciones de autor actuales, que desarrollan una historia en pequeñas estructuras métricas y que están ya a medio camino entre la canción lírica y la canción narrativa.

Pues bien, atenderemos aquí al primer tipo de canciones, a las de tipo tradicional, tanto a las líricas como a las narrativas, las que juntas pueden constituir un *Cancionero*.

El folclore como 'materia' de investigación

El folclore es todo un «complejo cultural» que ha sido abordado desde muy distintos puntos de vista, sobresaliendo, sin duda, dos de ellos, el musical y el literario. Pero observados estos dos, curiosamente, generalmente por separado, cada uno por su parte: el literario por parte de filólogos y literatos, el musical por parte de musicólogos y de músicos. Pocos ejemplos hay que puedan ponerse de un investigador que haya abordado conjuntamente los dos aspectos con una atención comparable, o de la conjunción de un filólogo y de un musicólogo que hayan compartido sus respectivas especialidades de manera paralela. Por el contrario, los más que pueden citarse son ejemplos de *Cancioneros* y *Romanceros* antiguos en donde lo único que hay son textos poéticos sin la menor mención a la música, y *Cancioneros* modernos en donde lo que llena sus páginas son partituras musicales sin más atención al texto literario que la estrofa o los versos que ilustran las notas pautadas; por ejemplo, de un romance, solo los dos o los cuatro octosílabos iniciales que se cantan en el modelo expresado en su partitura.

Afortunadamente, están apareciendo ejemplos en la investigación reciente que subsanan la tendencia secular, como son los casos, por ejemplo, del *Cancionero gallego* de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina (1984-1995), y de los *Cancioneros* que Miguel Manzano ha dedicado a las provincias castellano-leonesas de Zamora (1982), de León (1988-1991) y de Burgos (2001-). Por nuestra parte, tanto en los *Romanceros* de las Islas Canarias (Trapero 1982, 1990, etc.) como en las *Pastoradas leonesas* (Trapero y Siemens 1982), siempre hemos procurado atender por igual al estudio del texto y de la música, con la colaboración del musicólogo Lothar Siemens Hernández.

No nos fijaremos en las obras en que las noticias folclóricas o sobre el folclore aparecen solo como referente, sino en las que toman el folclore como objeto específico de recopilación o de estudio, y en nuestro caso solo el folclore literario y musical.

Por lo primero, no nos detendremos en obras como *La Celestina* o el *Quijote*, que son fuentes copiosísimas de noticias folclóricas, ni en autores antiguos como Juan de Mal Lara (1524-1571) o Rodrigo Caro (1573-1647), cuyas dos obras principales respectivas, la *Philosophia Vulgar* y los *Días geniales y lúdricos*, están llenas de relatos y de hechos folclóricos, lo mismo que en autores más modernos, como Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) en sus *Escenas andaluzas*, y Fernán Caballero (1796-1877), en sus *Cuadros de costumbres populares andaluzas*. Por lo segundo, tampoco tendremos en cuenta, por ejemplo, las colecciones de refranes del Marqués de Santillana (1398-1458) o de Gonzalo de Correas (1571-1631), importantísimas muestras de literatura popular verdaderamente tradicional, pero que no se cantaban.

Unas músicas y unos textos poéticos que se han configurado como tradicionales deben tener un origen concreto, por mucho que resulte difícil y a veces imposible su determinación. Y este aspecto concreto del origen ha interesado más a los investigadores del folclore que el estudio del proceso de tradicionalización. Porque, en efecto, «lo tradicional» no es tanto un resultado cuanto un proceso que continúa vivo y en marcha. Por ejemplo, podremos decir que la canción de las «Tres morillas» fue tradicional, pero ya no lo es, por cuanto ha dejado de «vivir en la tradición», mientras que el romance de *La muerte del príncipe don Juan* sigue siendo plenamente tradicional por cuanto vive aún en la oralidad y continúa su proceso de «vida en variantes». Por su parte, la mayor parte de las coplas y letrillas antiguas de los siglos XV, XVI y XVII catalogadas por Margit Frenk en su monumental *Nuevo corpus de antigua lírica popular hispánica* (2003) han dejado de ser tradicionales porque han acabado su proceso vital, aunque muchas de ellas sirvieron como germen y antecedente de la lírica popular actualmente vigente.

Es decir, que el estudio de cada género y de cada espécimen en particular podrá decirnos la historia tradicional que a cada uno corresponde. Pero mirado el proceso con perspectiva histórica, bien podemos hablar en el terreno del folclore literario-musical español de una tradición que, con los cambios y variantes que se quiera, sigue siendo una misma, desde al menos el final de la Edad Media hasta la actualidad. De «diez siglos de coplas españolas» hablaba el gran arabista español Emilio García Gómez (1988) cuando quería hacer ver cómo el espíritu lírico y poético de las primitivas jarchas se había prolongado a través de los zéjeles, villancicos y canciones del Renacimiento y del Barroco hasta las seguidillas, coplas y cantares actuales. Y es una gran verdad. Y lo mismo podríamos decir de los romances, éstos incluso sin cambiar de nombre ni de versificación, algunos de los que ya eran tradicionales en el siglo XV siguen vigentes en muchos pueblos de España y del mundo hispánico. De tal forma que si García Gómez hablaba de «diez siglos» para la poesía lírica popular, Diego Catalán (1969) ha podido hablar de «siete siglos de romancero». A eso es a lo que se puede llamar verdadera tradición.

Renacimiento y Barroco

Bien se sabe que el folclore propiamente dicho y los estudios folclóricos sistemáticos nacieron como disciplina científica en el siglo XIX, al amparo del nacimiento de los movimientos románticos en Alemania y Francia que propugnaban una consistente y apasionada reivindicación de la cultura del pueblo. No obstante, existen abundantes antecedentes a esos movimientos a lo largo de la historia y de todos los países.

Por lo que respecta a España, puede decirse que las primeras colecciones de músicas y textos literarios tradicionales son las contenidas en los *Cancioneros de Palacio* y *de la Colombina*, de fines del siglo XV. No todo lo contenido en ellos podríamos calificarlo hoy de tradicional, pero ya sabemos que por entonces y hasta por lo menos el siglo XVIII lo popular y lo culto andaban cogidos de la mano. Por ejemplo, en el *Cancionero de Palacio* es en donde por vez primera se recoge el cantar de las «Tres morillas de Jaén», pero en dos muy diferentes versiones: una en la versión que consideramos primera y original de canto popular, y otra en la forma glosada por un músico llamado Diego Fernández. Un caso ejemplar de este sincretismo entre lo culto y lo popular, entre lo de autor y lo anónimo, lo representa —como ya dije— Juan del Encina (1468?-1529?), seguramente el autor individual con mayor número de canciones en el *Cancionero de Palacio*. Es tal la simbiosis que se produce en la obra poética (y también teatral) de Encina entre lo propio y lo recogido de la tradición, que aquello se acomoda al estilo de esto, y esto enriquece a lo primero, de tal manera que pareciera fruto todo ello de un mismo impulso y estilo creadores. Y lo

mismo ocurrirá, siglos más tarde, con la obra lírica de Lope de Vega, y aun siglos más tarde con la de García Lorca. Son de esos autores que beben primero de la tradición y le devuelven después su propia obra, hecha «al estilo» de aquella, para enriquecerla. Es el caso, por ejemplo, de los romances de «Los mozos de Monleón» o de «Los pelegritinos», que se cantan ya en España más según las versiones «armonizadas» por Lorca que según las versiones tradicionales. Y lo mismo ocurre con las canciones de «La tarara», «El café de chinitas», «La baraja» y las demás «canciones españolas» lorquianas.

En el Renacimiento español, aparte los dos *Cancioneros* señalados y de otros muchos, como el *de Segovia* (de principios del XVI), el *de Upsala* (de 1556) o el *de Évora* (del tercer cuarto del XVI), y aparte también de la obra importantísima de Juan del Encina (*Cancionero*, 1496), hay que contar con las obras de un buen número de músicos que incluyen entre sus páginas multitud de canciones y de romances populares recogidos de la tradición, como es el caso de Luis de Milán (*Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, 1536), Luis de Narváez (*Los seis libros del Felphim de Música*, 1538), Alonso de Mudarra (*Tres libros de música*, 1546), Juan Vásquez (*Villancicos y canciones*, 1551, y *Recopilación...*, 1560), Diego de Pisador (*Libro de música*, 1552), Miguel de Fuenllana (*Libro de música para vihuela*, 1554), Fr. Juan Bermudo (*Declaración de los instrumentos musicales*, 1555), Pedro Alberto Vila (*Odorum, quæ vulgo madrigales apellamus*, 1561) y el ciego de Salamanca que inspiró la oda de Fray Luis de León, Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577). En todos ellos aparecen una y otra vez canciones muy populares, como «De los álamos vengo» o «Guárdame las vacas», recreadas en versiones particulares con multitud de variaciones. Y a mitad del siglo XVI empieza también la saga de los *Cancioneros de romances*, que continuaría de manera intensiva hasta finales del siglo XVII¹¹¹, y que, bien mirado, aunque con criterios editoriales diferentes, según las épocas, dura hasta hoy.

El cambio de métrica ocurrido en España en las primeras décadas del XVI, con la entrada del soneto y del endecasílabo (Boscán y Garcilaso) no solo afectó a la métrica, sino al contenido literario (nuevos temas, nuevos enfoques, etc.), y en definitiva a la «poética» de la poesía. Pero lo que caracterizó a España es que no se olvidaron las viejas formas métricas «tradicionales», sobre todo el romance y el villancico, sino que convivieron las dos. No hay autor de los siglos XVI y XVII que no conjugara ambos tipos de poesía: la nueva, renacentista, y la antigua, «tradicional» y de origen medieval, y así Lope, y Cervantes, y Quevedo..., y hasta Góngora.

Siglo XVIII

No fue el siglo XVIII en España muy propicio a la conservación de las tradiciones literarias y culturales de España. Recuérdese que fue en este siglo cuando se prohibieron los autos sacramentales, que sin ser literatura tradicional, ni mucho menos, se habían constituido en la celebración festiva más importante de España, con auténtico alcance popular generalizado. Aun así, el eruditísimo Fray Martín Sarmiento (1695-1771) recogió muchas informaciones sobre la tradición folclórica de su época, y documentó un buen número de «coplas vulgares» de gran calidad e interés. En la estela de Sarmiento, el eclesiástico gallego Fray Juan Sobreira (1746-1805) recogió también canciones populares de la tradición de su tierra. Y otro precursor de la recolección folclórica moderna en España fue José González Torres de Nava, quien en 1799 presentó al Gobierno una *Memoria* de solicitud de medios y de protección

¹¹¹ Un gran negocio editorial fueron en aquella época los *Romanceros*, por la multitud de ellos que salieron de las imprentas de toda España y de los Países Bajos y por la incesante reedición de muchos de ellos, como ha demostrado Rodríguez-Moñino (1968).

institucional para formar una colección de música popular española recogida de la viva voz del pueblo. Según su plan de trabajo, cada canción combinaría la anotación del texto, la música y la consignación de su procedencia, lo que convierte este proyecto, que lamentablemente no encontró eco ni apoyo en las instancias oficiales y se vio por ello truncado, en un auténtico adelantado de la moderna recolección folclórica, y en una lamentable ocasión perdida para el folclore y la cultura españolas (Pedrosa: 1995-2002).

Siglo XIX

A mitad del siglo XIX apareció una obra monumental dedicada por entero al *Romancero general*, de Agustín Durán (1843), que reunía tanto los romances publicados en los *Cancioneros* del XVI y XVII, que eran los «viejos» y propiamente tradicionales, como los «de cordel y de ciego» del siglo XVIII. Por su parte el gran erudito Manuel Milà y Fontanals fijó su atención en la poesía popular, y muy especialmente en el romancero, convirtiéndose propiamente en el primer estudioso de un género folclórico y atrayendo las miradas de la intelectualidad hacia el romancero y su historia. Y la propia Fernán Caballero, y en seguida Emilio Lafuente y Alcántara (1825-1868) y otros muchos, comenzarían a publicar una interminable serie de recopilaciones de canciones folclóricas que se han sucedido hasta hoy con enorme impulso, al menos en el nivel de la recolección, ya que no tanto en el interpretativo ni en el teórico. Paralelamente, en Cataluña y en Galicia, sus respectivos movimientos de reivindicación lingüístico-cultural, la *Renaixença* y el *Resurximento*, dieron un impulso decisivo a la recuperación de su patrimonio folclórico, que, sobre todo en Cataluña y Baleares, se desarrolló de manera rápida e intensa, y con excelentes resultados.

Menéndez Pelayo (1856-1912), discípulo de Milà y Fontanals, continuó la obra de éste en cuanto al estudio del romancero, publicando en España en 1899 la *Primavera y flor de romances* de los alemanes Fernando José Wolf y Conrado Hofmann (que había sido publicada primero en Berlín en 1856), la antología más autorizada entonces e incluso hoy del viejo romancero español. A esta edición de la obra de Wolf y Hofmann añadió el propio Menéndez Pelayo un «Apéndice y suplemento» (en realidad un libro de casi 500 páginas) en que se muestra la extraordinaria erudición de aquel hombre de un saber verdaderamente enciclopédico y de una capacidad interpretativa fuera de lo común. El «Apéndice» está dedicado a romances procedentes de manuscritos y pliegos sueltos antiguos, a romances conservados por medio del teatro y a una bibliografía sobre los antiguos romanceros. El «Suplemento», a la publicación de colecciones de romances recogidos por muy diversos autores de las tradiciones orales de Asturias (por Juan Menéndez Pidal), de Andalucía y de Extremadura (por Estébanez Calderón, Fernán Caballero y Rodríguez Marín) y de otras varias provincias españolas (Galicia, León y Santander), y a romances de origen castellano recogidos en las tradiciones de Cataluña (por Milà y Fontanals), de Portugal (en Tras-os-Montes, el Algarve y la isla de Madeira) y la de los judíos del Oriente Medio (recogidos en Costantinopla por Carlos Coello y Pacheco). Es curiosa la creencia que se tenía entonces de la pervivencia del romancero en la tradición oral, por medio de las siguientes palabras de Menéndez Pelayo:

«Aunque la mayor y mejor parte de los romances castellanos sólo ha llegado a nosotros por la tradición escrita (ya en los pliegos sueltos góticos, ya en los romanceros del siglo XVI), no es poco ni insignificante lo que todavía vive en labios del vulgo, sobre todo en algunas comarcas y grupos de población que, por su relativo aislamiento, han podido retener hasta nuestros días ese caudal poético, que, al parecer, ha desaparecido casi completamente en las regiones centrales de la

Península, en las provincias que por antonomasia llamamos castellanas, donde, según todo buen discurso, tuvo el romance su cuna, o alcanzó, al menos, su grado más alto de vitalidad y fuerza épica» (1945: 151).

Y la verdad es que no se entiende que un hombre que dedicó tanto tiempo y esfuerzo a dar a conocer un género de poesía popular como son los romances, y que escribió tantas páginas sobre ellos con opiniones que continúan vigentes, escribiera una frase como la que se le atribuye, dedicada a la poesía popular: «Si es popular, no es buena, y si es buena no puede ser popular». A no ser que excluyera los romances del género de poesía que estuviera considerando en ese desafortunado aserto.

En las décadas finales del siglo XIX, Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», el padre de los poetas Antonio y Manuel, fue el primer y más activo introductor de las más actualizadas teorías folclóricas y antropológicas procedentes de Gran Bretaña, y el fundador de la Sociedad «El Folk-Lore Español» en 1881, que aglutinaría a una serie de intelectuales que constituían la vanguardia científica, ideológica y filosófica de la España de la época. La actividad de Machado y Álvarez, centrada sobre todo en Sevilla, generaría un complejo de grupos asociados en diversas regiones (Andalucía, Extremadura, Salamanca y otras provincias castellanas, Canarias, etc.) de España, y una extraordinaria producción intelectual que situó el folclore español en primer plano de la investigación etnográfica que por entonces se realizaba en Europa. Aunque estos primeros intentos de institucionalizar la disciplina académica en España quedaron truncados por la falta de interés y apoyo oficial, y por la muerte prematura de Machado y Álvarez, sus resultados siguen manteniendo hoy un gran interés e importancia. El genio intelectual de Machado llegó incluso a adelantar, por encima de sus modelos ingleses, la concepción del folclore no como un fósil petrificado de estadios socioculturales del pasado, sino como un fenómeno vivo, dinámico y hasta explicador e incluso animador de los cambios y procesos sociales. Machado entendía al pueblo no solo como clase rural, sino también como sector popular urbano, adelantando una concepción que acabaría por imponerse más tarde. Finalmente, este gran investigador supo combinar la orientación antropológica, deudora sobre todo en su época de las ciencias naturales, con la orientación folclórica, mucho más enraizada en las humanidades, algo que no volvería a encontrarse en España hasta la obra de Julio Caro Baroja (Pedrosa (1995-2002).

La recolección de poesía popular en España en los últimos años del siglo XIX, además de los ya mencionados, tuvo dos grandes protagonistas: Marià Aguiló i Fuster (1825-1897), que recogió una ingente cantidad de textos de canciones tradicionales de Cataluña, de la que solo publicó una selección en 1893, y Francisco Rodríguez Marín (1855-1943), autor de la monumental colección de *Cantos populares españoles* (1882-1883), recogidos muy especialmente en tierras de Andalucía.

Con todo, el repertorio recogido en el siglo XIX fue muy fragmentario y reiterativo.

Siglo XX (hasta 1978)

El siglo XX ha sido el de las grandes recopilaciones folclóricas en España. Empezó en 1901-1902 con uno de los proyectos de mayor trascendencia para el conocimiento del folclore español de la época (y de todas las épocas), cual fue el «Cuestionario» que se elaboró desde el Ateneo de Madrid «en el campo de las costumbres populares y en los tres más característicos de la vida: el nacimiento, el matrimonio y la muerte» y que tenía la intención de aplicarse en toda España por parte de unos «corresponsales» regionales seleccionados de entre las gentes de la erudición local (profesores y cultivadores de la historia y de la literatura, abogados, notarios, médicos, etc.). El resultado de aquel

magno proyecto fue muy desigual y bastante pobre a nivel general, por el parco seguimiento que de él se hizo y la pequeña aplicación lograda. Pero las provincias y regiones que lograron tener un «corresponsal» entusiasta que lo implantara, cuentan hoy con un «memorial» de costumbres populares, y entre ellas de literatura y de música, de valor inapreciable, cual es el caso de Canarias, por obra del médico y antropólogo Juan Bethencourt Alfonso (1985).

Por los mismos años iniciales del siglo XX, Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) comenzó su labor recolectora y crítica del romancero de tradición oral moderna, que atraería interés y admiración mundiales, y que ha sido seguida hasta hoy por una escuela encabezada por su nieto Diego Catalán y centralizada en el Seminario «Menéndez Pidal» de Madrid, con resultado de muchos miles de romances recogidos (y meticulosamente clasificados y estudiados) en todos los rincones del mundo hispánico (Menéndez Pidal y Goyri 1957-1985). Desde el Centro de Estudios Históricos que durante años dirigió, Menéndez Pidal impulsó también muchas recopilaciones y estudios folclóricos no estrictamente romancísticos. En la primera etapa, como colaboradores de Menéndez Pidal, en la recogida de romances y otros tipos de poesía popular, figura una larga lista de destacadas personalidades de la vida intelectual de España, unos ocasionales, como Unamuno, García Lorca, Sánchez Albornoz, Américo Castro, Navarro Tomás..., y otros con una mayor dedicación, como Manuel Manrique de Lara (excepcional recolector de romances en las comunidades judeo-sefardíes tanto del norte de África como del Oriente), Josefina Sela, Eduardo M. Torner, Aurelio del Llano, Manuel García Blanco, Aníbal Otero... De la segunda etapa del Seminario Menéndez Pidal, la dirigida por Diego Catalán, hablaremos más adelante. De los muchos libros dedicados por Menéndez Pidal al estudio del romancero hispánico, uno hay que se constituye en capital, y de los más importante de toda su inmensa obra filológica e histórica, el *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, en dos volúmenes, publicado en 1955, con reedición de 1968.

La primera década del siglo XX es también el momento en que se inician los *Cancioneros* regionales, con más atención a la colección de textos que al estudio crítico, y centrados más en los aspectos musicales que en los literarios. En Castilla-León, surgieron los de Narciso Alonso Cortés sobre la provincia de Valladolid (1906), de Federico Olmeda sobre Burgos (1903), de Dámaso Ledesma sobre Salamanca (1907), de Manuel Fernández Núñez sobre León (1931), de Agapito Marazucla especialmente centrado en la provincia de Segovia (recogido entre 1915 y 1925 y publicado en 1964) y el de Aníbal Sánchez sobre Salamanca (recogido en la década de los 40 y publicado en 1995). Además, los de Córdova y Oña (1948-55) y de José María de Cossío (1947) sobre Santander, el de Eduardo M. Torner sobre Asturias (1920), el de Pedro Echevarría sobre La Mancha (1951), los de Bonifacio Gil sobre Extremadura (1931) y La Rioja (publicado en 1987), la colección de materiales folclóricos recogidos en grabaciones sonoras por el norteamericano Kurt Schindler en España y Portugal en los primeros años 40 (publicado en 1991), el de Arcadio Larrea sobre las comunidades sefardíes del norte de Marruecos (1952), el de María Dolores Torres Rodríguez de Gálvez sobre Jaén (1972), siendo el primer cancionero sistemático publicado de Andalucía, y los *Cancioneros* de Manuel García Matos de la Alta Extremadura (1944) y de Madrid (1951), y la *Magna Antología del Folklore Musical de España* con grabaciones originales (1960).

La obra más representativa del folclore musical de España en su conjunto en esta etapa es la última que acabamos citar de García Matos, que tiene el inmenso mérito de haber salvado mediante las grabaciones hechas in situ el sonido, el elemento más importante de la música. Pero esta obra magnífica tuvo un antecedente en las dos primeras décadas del siglo XX, la obra del sacerdote y músico Felipe Pedrell (1841-1922), que publicó un *Cancionero musical popular español* (1919-1922), resultado no de una

investigación directa sino de una colección de cantos populares, unos ya conocidos y publicados y otros aportados por sus colaboradores. Este libro de Pedrell, apoyado en el gran prestigio del autor, tuvo una gran influencia en los ambientes musicales cultos de España, por cuanto contribuyó al nacimiento del nacionalismo de la música española.

En el campo de la teoría, de la historia y de la sistematización del folclore, que contaba ya con el precedente de la *Noticia histórica del Folklore* (1922) de Guichot y Serra, marca un hito fundamental la aparición de los tres monumentales volúmenes de *Folklore y costumbres de España* (1931-1934), dirigidos por Carreras y Candi, que pretendieron dar una visión de conjunto de toda la cultura tradicional española. El *Manual de Folklore* (1947) de Luis de Hoyos Sáinz y Nieves de Hoyos Sancho sigue siendo otra obra de referencia sobre el folclore español en general. Igualmente importantes son los acercamientos de Julio Caro Baroja (1914-1995) como el *Análisis de la cultura (Etnología-Historia-Folklore)* (1949) y *Lo que sabemos del folklore* (1967).

Un hecho singular, de gran influencia en el folclore, ocurrió tras la Guerra Civil española, con la creación de la «Sección Femenina del Movimiento», a quien se le encomendó la conservación y la práctica musicales de los «Coros y Danzas» de España. Con ella nacieron muchos grupos folclóricos que cantaban y bailaban los aires típicos de cada región y que participaban en concursos y manifestaciones regionales y nacionales de Folklore. Es entonces cuando nace en España la «folclorización» del folclore o «refolclorización», es decir, el destino del folclore para el escenario, como espectáculo público. Y es entonces también cuando del rico y variado folclore español se seleccionan algunos géneros particulares como prototipos o «símbolos» musicales de cada región: Así, de Galicia la *muñeira*, de Asturias las *asturianadas* y las *vaqueiradas*, del País Vasco el *xortzico*, la *jota*, de Aragón; la *sardana*, de Cataluña; la *seguidilla*, de La Mancha; el *bolero*, de Baleares y del Levante; la *parranda*, de Murcia; de Andalucía el *jandango* y el *flamenco* (término muy ambiguo); y de Canarias, las *isas* y las *folías*. Esta simplificación propició que se estableciera entre todos los españoles una especie de mapa folclórico con perfiles gruesos y bien definidos, lo que sin duda hizo popular para todos el folclore musical de España, pero, por contra, desestimó y dejó casi en el olvido otros géneros musicales con igual o mayor representación tradicional en cada región.

La labor de la Sección Femenina en este terreno ha tenido muchas críticas por lo que pudo significar de instrumentación política del folclore, creando una imagen de un pueblo «contento y feliz» que no se correspondía con la realidad, a la vez que pudo modificar determinados aspectos del folclore auténtico para hacerlo más «presentable» sobre los escenarios, como pudo ser el vestuario, los pasos de las danzas y las letras de determinadas canciones. Pero también es verdad que ha tenido reconocimientos muy positivos por lo que hizo en cuanto a la recuperación de muchos géneros que estaban olvidados y a punto de desaparecer, en la labor de dar a conocer el folclore de España, tanto en el interior como en el exterior, y en la creación de muchos Grupos, cuyos componentes pudieron conocer y practicar por ello el folclore de su tierra, permitiéndoles el intercambio con otros Grupos de regiones distantes. Es lo cierto que muchos de aquellos Grupos creados por la Sección Femenina siguen vivos en la actualidad y siguen practicando los números coreografiados entonces, aunque obviamente ya no tengan el nombre de antes. Además, recopiló y publicó un *cancionero* con «mil canciones españolas» (1943) que sirvió al propósito de la divulgación y popularización del folclore en toda España.

El presente: desde el último tercio del siglo XX

La creación del llamado «Estado de las Autonomías», a partir de la Constitución de 1978, ha cambiado profundamente a España. Lo ha hecho en el aspecto más externo y más visible de las infraestructuras públicas y de los cambios radicales en los aspectos de nuestras ciudades y pueblos. Pero lo ha hecho también, y no menos, en los aspectos más internos y profundos de un pensamiento social más acorde con los tiempos modernos y de los usos y costumbres de los españoles. Frente a un acelerado e imparable proceso de «globalización» que va igualando comportamientos, usos y costumbres, se ha levantado el folclore como una manifestación de lo distintivo y de lo propio, de lo diferencial. Puede decirse que nunca como ahora el folclore ha tenido tanta atención por parte de la sociedad en general, tanto apoyo de las administraciones e instituciones públicas, tantos practicantes, tantos estudiosos, tanta publicidad y tantas publicaciones.

Por doquier han nacido Escuelas de Folclore en donde se enseña a quien quiera a tocar los instrumentos del folclore regional, a cantar sus canciones y a bailar sus danzas típicas. Han nacido también multitud de Centros de investigación, de documentación y de recuperación de la cultura tradicional, y muy especialmente del folclore musical, como los de Cataluña, de Salamanca, de Uruña (Valladolid), de Gijón (Asturias), de Sevilla (Fundación Machado), etc. Se celebran Festivales de Folclore regionales, nacionales e internacionales en cualquier lugar y por cualquier motivo. Hay televisiones regionales que han instituido programas de folclore que se han convertido en líderes de audiencia y que han durado en la programación más que ningún otro (como en Andalucía y en Canarias¹¹²). Hay emisoras de radio de alcance nacional que tienen sus horas de programación dedicadas a la música folclórica (caso ejemplar de Radio Clásica de RNE, con el programa ahora titulado «Todo lo cría la tierra», con muchos años en antena), y hasta hay una de estas emisoras nacionales especializada en música popular (ésta ya no totalmente folclórica). Y las emisoras de radio regionales, provinciales y locales nutren sus horarios de programación a base de la emisión de músicas populares y folclóricas. Y para satisfacer tanta demanda han nacido un sinnúmero de grupos y de solistas que interpretan músicas folclóricas con todos los grados de pureza o de impureza que se pueda uno imaginar. Para tratar de identificar todos esos grados de música «popular» se han creado nuevas denominaciones, como las de música «folk», «etno», «de raíz», «de tradición campesina», etc., aparte las viejas de «popular», «folclórica» y «tradicional».

De la misma manera, se ha reactivado la investigación de campo por tratar de recoger lo que por todas partes se anuncia como los últimos testimonios de la cultura de tradición oral, que agoniza antes los cambios avasalladores de los nuevos tiempos. En estas recopilaciones cuentan ahora los investigadores con toda clase de aparatos grabadores de la palabra y de la imagen que hacen más fáciles y más cortas las encuestas y que permiten conservar lo recogido como documento para el futuro. Se cuenta también con una metodología de encuesta más desarrollada y con una bibliografía cada vez más abundante que permite afinar más en las pesquisas. Éstas se han hecho, a su vez, más sistemáticas e intensivas, lo que ha propiciado unos resultados insospechados en cuanto a la calidad y cantidad de los

¹¹² El caso de Canarias es aun más llamativo. Existe un programa llamado *Tenderete* que lleva en la programación de Televisión Española en Canarias (que se emite por «la 2») más de 30 años, con todos los pros y los contras que se quiera decir de un programa con tal contenido y tal duración, pero a él se le debe en gran medida el conocimiento y el cariño que todo el pueblo canario siente por su folclore. Pues en el momento de crear una televisión autonómica (puro invento partidista), y como no había nada más «autonómico canario» que justificara su creación que el folclore, crearon un programa de folclore a imagen y semejanza (copia descarada) de *Tenderete*, con el cambio solo del título, cuyo nombre ni merece ser dicho.

materiales recolectados. Y además, al trabajo de campo han continuado, por lo general, unos estudios rigurosos que han elevado, y mucho, el nivel científico de los estudios dedicados al folclore literario-musical. Todo ello ha hecho que los *Cancioneros* y *Romanceros* que se han publicado en los últimos años del siglo XX hayan mejorado con mucho a los de la primera mitad del siglo.

No quisiéramos desmerecer a ninguno, pero a nosotros nos parecen ejemplares, según los criterios expuestos, los *Cancioneros* que Miguel Manzano ha venido publicando sobre las provincias de Zamora (1982), de León (1988-91) y de Burgos (en proceso de publicación desde 2001). Tanto por la riqueza de los materiales recolectados, como sobre todo por el sistema clasificatorio utilizado y por el estudio de conjunto que hace, se convierten en los mejores *Cancioneros* del folclore español, no ya del siglo XX, sino de toda la historia.

Pero deben citarse también los *Cancioneros* siguientes, todos ellos excelentes: el de la provincia de Valladolid, en 5 vols., de Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana (1978-1982); los de las provincias levantinas de Alicante (1973), Valencia (1980) y Castellón (1990) de Salvador Seguí y otros colaboradores; el de Cataluña de Josep Crivillé (1981-1983); el de Galicia de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina (1984-1995); el de la provincia de Huesca de Juan José de Mur Bernard (1986) y el del Alto Aragón de Gregorio Garcés Til (1999); el de Canarias de Maximiano Trapero (1991); el de la provincia de Ávila de Eduardo Tejero (1994); el de Pedro Guerrero y Amando López Valero sobre Murcia (1996); el de Juan Benítez sobre Málaga (2000); y el de José M. Fraile Gil sobre la provincia de Madrid (2003).

Una obra singular de este período, por cuanto se editó en registro sonoro, es *La música tradicional en Castilla y León*, fruto de una intensa tarea de recolección llevada a cabo por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán, editada en 10 CD por RTVE MÚSICA en 1995. De la misma manera, deben reseñarse como aportaciones singulares de la investigación actual, de gran utilidad las dos y de obligada referencia bibliográfica, la *Historia del folclore español* de Josep Crivillé (1983) y el catálogo bibliográfico sobre los libros de música tradicional en España de Emilio Rey García (2001).

Aparte habría que citar también los estudios monográficos que se han dedicado a determinados géneros específicos del folclore musical, como pueden ser el flamenco y la jota, o a las canciones de trabajo (Siemens 2003), o al complejo y riquísimo folclore infantil, del que pueden ser ejemplos las colecciones y estudios de Diego Cuscoy (1943) y Pérez Vidal (1984) en Canarias, de José M. Fraile en Madrid (1994) o de Susana Weich-Shahaksu en las comunidades sefardíes de Marruecos (2001).

Las recopilaciones y los estudios sobre el romancero realizados en el último tercio del siglo XX se han intensificado también y puede decirse que los frutos de las campañas de recogida de romances planificadas desde el Seminario Menéndez Pidal y dirigidas por Diego Catalán, con la participación de un grupo numeroso de especialistas, y realizadas en las cuatro provincias gallegas, en Asturias, Santander, León, Zamora y Segovia, entre 1980 y 1985, han triplicado las versiones de romances recogidas en el resto del siglo XX. De los resultados de alguna de esas campañas se han publicado ya algunos *Romanceros*, como el primero que inició la serie sobre varias provincias de Castilla y León (Petersen 1982), el de la provincia de León (Catalán y de la Campa 1991), el de Segovia (Calvo 1993) y el Catálogo ejemplificado de Galicia (Valenciano 1998). Pero la gran mayoría de los textos recogidos continúan inéditos. Hoy en día, la colección de romances reunida en el Seminario Menéndez Pidal de Madrid, procedentes de todas las partes del mundo hispánico, puede considerarse como la colección de poesía popular más importante del mundo. De ahí que en la historia documentada que Diego Catalán (2001) ha escrito sobre el archivo del romancero del Seminario lo califique de «Patrimonio de la Humanidad», y con toda razón. De entre los riquísimos materiales romancísticos del archivo Menéndez Pidal, destacan los recogidos en las

comunidades judeo-sefardíes del norte de África y del Mediterráneo Oriental que Samuel Armistead catalogó y publicó en una edición ejemplar (1978).

Pero al margen de la acción directa del Seminario Menéndez Pidal, en el campo del romancero, diversos autores han realizado exhaustivas recolectas de romances en las zonas de las que son nativos o residentes hasta dibujar un panorama actual muy completo. Entre los referidos a provincias o regiones enteras, destacan los de Joaquín Díaz sobre la provincia de Palencia (1982 y 1983), el de Luis Díaz sobre Soria (1983), los de Maximiano Trapero sobre las islas de Canarias, el de Francisco Mendoza sobre Albacete (1989 y 1990), el de José Manuel Fraile sobre Madrid (1991), el de Virtudes Atero sobre Cádiz (1996) o el de Jesús Suárez sobre Asturias (1997). Pero se han publicado otros muchos romanceros dedicados a espacios geográficos menores, como zonas o localidades.

Un caso particular de investigación reciente quiero comentar, por último, por cuanto muestra una metodología que debería seguirse en otras experiencias y unos resultados que se nos antojan extrapolables a cualquier otro lugar de España. Es la recolección de «literatura oral» que Marta Nistal Andrés ha hecho en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI (de 1995 a 2002) en el pueblo leonés de Villamuñío y que ha presentado como tesis doctoral en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (por estar ejerciendo en Canarias como profesora de Secundaria)¹¹³. Sus encuestas no tuvieron un objetivo concreto de género, sino que se abrieron a todo lo que pudiera ser «literatura» y «oral», y se buscó no a los informantes mejores de la localidad, sino a todas las gentes del pueblo, que, por ser de dimensiones muy pequeñas, apenas 500 habitantes, lo tomaron como cosa de interés propio y se sumaron a la encuesta como si de un acto «patriótico» se tratara. El resultado ha sido espectacular: 101 versiones de romances tradicionales, 44 de romances de pliego, 36 de romances y coplas locales, 235 composiciones líricas, 170 canciones y rimas infantiles, 20 canciones de boda, 17 brindis y canciones báquicas, 26 canciones religiosas, 57 composiciones de oraciones, conjuros y ensalmos, 303 paremias, 85 enigmas, 77 versiones de cuentos y leyendas, 12 juegos de ingenio con naipes, una fiesta parateatral de la muerte del gallo y dos representaciones de larga duración: la *Pastorada* y el *Auto de Reyes*. Mas de 1.200 composiciones de literatura oral de tipo tradicional. Y eso que Villamuñío no es un pueblo de especial referencia en cuanto a la riqueza de sus tradiciones orales, sino, al contrario, uno cualquiera de una zona —la meseta leonesa— de las consideradas «pobres» en tradiciones, en comparación a las zonas del noroeste peninsular, por ejemplo; en fin, perteneciente a una de esas provincias centrales de la Península de las que Menéndez Pelayo había vaticinado a finales del siglo XIX la desaparición de todo vestigio de poesía popular de tradición antigua.

Importancia grande desde el punto de vista teórico y de aplicación a todos los estudios de la literatura oral ha tenido la creación de la «teoría de la oralidad» por parte, sobre todo, de diversos autores americanos (Parry, Lord, Ong, Havelot, Zumthor, etc.) y que ha tenido una difusión un poco tardía en España. Se trata de explicar la «poética» de la literatura oral desde presupuestos muy distintos al de la literatura escrita o «cult», por cuanto tienen naturaleza, objetivos y mecanismos de reproducción muy distintos. Una carencia echamos en falta en toda esa bibliografía, el desconocimiento casi absoluto que muestra de las tradiciones orales vivas de España y del mundo hispánico, cuando ellas podrían explicar mucho mejor que los ejemplos a los que acuden de continuo (extraídos del mundo anglosajón o de culturas lejanas al mundo occidental) lo que se convierte en «teoría», es decir, en prototipo. Se ignora,

¹¹³ La tesis doctoral, de la que he sido su director, se presentó en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el día 17 de junio de 2005 y fue calificada con un Sobresaliente «cum laude» por unanimidad.

por ejemplo, en esos tratados, la existencia del romancero español, cuando es, sin duda, la manifestación de tradición más antigua de poesía popular que pervive en Europa, tanto o más que los cantos de los *guslari* balcánicos, con la gran diferencia de que el canto épico de los serbo-croatas es una tradición que se transmite por medio de verdaderos «especialistas», mientras que el romancero es tradición de todo el pueblo, del pueblo-legión del que hablaba Menéndez Pidal. Y otra diferencia importante: el canto épico de los *guslari* está limitado a un espacio bastante limitado de las zonas montañosas de la antigua Yugoslavia, mientras que el romancero se extiende por una geografía inmensa, razón por la que es justo hablar del romancero pan-hispánico, más que meramente español. Podría objetarse que el romancero representa una modalidad de poesía oral «memorial», cuando la «teoría de la oralidad» se ha basado especialmente en los géneros de tienen una gran carga de improvisación. Pero es que también en este género de la poesía improvisada tienen España y sobre todo Hispanoamérica el panorama más diverso y rico que pueda aludirse en el mundo en la actualidad. Además, incluso desde el punto de vista teórico, mucho antes de que se formularan en los Estados Unidos los postulados que trataban de explicar este tipo de poesía, ya Menéndez Pidal había puesto las bases teóricas de esa poética.

Lo que sí puede ser cierto es que esa línea de investigación teórica no ha tenido en España la profundización y el seguimiento que merecía. Y además que se abriera a perspectivas de estudio diversas e interdisciplinares. En este sentido, en los últimos años, Claudio Esteva-Fabregat, Manuel Gutiérrez Estévez, Honorio M. Velasco o Luis Díaz Viana están realizando interesantes estudios sobre la tradición folclórica española desde el punto de vista etnológico y antropológico. Josep Martí lo está haciendo combinando esta perspectiva con la etnomusicológica, y atendiendo, con rigor y clarividencia, al fenómeno distorsionador del llamado «folclorismo», o manipulación del folclore para adaptarlo a espectáculos y modalidades de consumo masivo.

En síntesis, puede decirse que la recolección de materiales folclóricos se ha realizado de manera muy intensa y fructífera en España en los siglos XIX y XX, y que sus frutos conforman uno de los repertorios más ricos e importantes dentro del panorama de todas las culturas folclóricas occidentales. En cuanto al estudio de la poesía narrativa, el romancero, se conoce ya bastante bien el estado de la cuestión general y las características de la tradición en cada una de las zonas en que puede dividirse España en este campo, pues la mayor parte de las regiones españolas cuentan ya con sus *Romanceros* respectivos. Pero por lo que respecta a la canción lírica, que es sin duda el género más abundante y heterogéneo de los representados en las colecciones folclóricas del siglo XX, se halla todavía a la espera de una labor de ordenación, filiación y estudio sistemático similar a la que Margit Frenk aplicó en su *Corpus* sobre la antigua lírica popular hispánica (2003). En cuanto a la labor crítica, los estudios sobre el folclore español acusan un considerable retraso con respecto a las corrientes y escuelas que se desarrollan en el resto de Europa y en los Estados Unidos. Incluso podría decirse que los estudios sobre esta disciplina han experimentado un cierto retroceso con respecto a hace un siglo, ya que no existen en la actualidad Sociedades o grupos de investigación operativos en este campo como los que fundó e impulsó Antonio Machado y Álvarez a finales del siglo XIX. La labor individual de diversos estudiosos, y publicaciones como la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* de Madrid, la *Revista de Folklore* de Valladolid, los *Cuadernos de Sección (Folklore)* del ámbito vasco, o *Demófilo* de Sevilla, sirven sin embargo como órgano de difusión de los trabajos que al respecto se realizan en España.

El futuro de los estudios del folclore

La primera pregunta que debemos hacernos en este apartado es obvia, visto lo visto: ¿Pero es

que hay futuro para el folclore?

Leo en un folleto de un disco recién editado referido al canto de una misa popular en un pueblo de Zamora lo siguiente: «Hubo un tiempo en que las canciones no se enseñaban, se aprendían. Hubo un tiempo en que las melodías eran parte de las gentes, de la vida...»¹¹⁴. Hubo un tiempo..., se dice. En pasado. Un tiempo que parece ya perdido irremisiblemente.

Mas la desaparición de los hechos folclóricos no ha de dar lugar, paralela y necesariamente, a la desaparición de la investigación sobre ellos, pues los datos objetivos de su existencia constan; es decir, las músicas y los textos que se cantaban han quedado grabados o impresos y pueden y deben ser objeto de investigación. Incluso podría decirse que ahora más que nunca es cuando ha llegado el momento de la investigación. Porque antes fue prioritaria la tarea de la recolección, y ésta puede decirse que se ha cumplido satisfactoriamente, en líneas generales. Quedan pues suficientes testimonios, y con las suficientes garantías de exhaustividad y de rigor, como para que sobre ellos opere ahora el análisis y el estudio.

Dos líneas de investigación creo yo que se abren ahora como necesarias en el estudio de los materiales de la música y de la literatura popular de tradición oral: las que deben ir a) de lo descriptivo a lo interpretativo, y b) de lo particular a lo universal. En el primer caso, se advierte que la gran mayoría de los estudios realizados hasta ahora en España sobre el folclore literario-musical han sido estudios descriptivos, etnográficos, que se han centrado en el análisis de los hechos folclóricos en sí mismos: qué género es, cuál es su antigüedad, cómo ha podido llegar a ese lugar, en qué consiste, cómo se comporta, qué función cumple, etc. Estamos ya en condiciones de elevar el punto de vista de los análisis para intentar interpretarlos. Y el segundo caso, puede decirse que los estudios realizados hasta ahora han sido, por lo general, estudios de variantes folclóricas y locales, mientras que la nueva dirección aconseja ir ya de lo particular a lo universal, considerando cada pieza musical como la manifestación de un género que se constituye en unidades mayores y que pertenece a comportamientos más generales, viendo cada tradición local como lo que es, como la manifestación variante de una invariante folclórica universal, tal cual hizo la metodología estructural en el análisis de los cuentos folclóricos, por ejemplo. Es pues ya la hora de estudiar las invariantes del folclore literario-musical.

Y una tercera línea, que es procedimental, se impone hoy en día en la investigación del folclore: el uso de los medios informáticos. Como en cualquier otra rama del saber, las aportaciones de la informática abren perspectivas insospechadas en el estudio de la música popular de tradición oral y en el de la literatura oral, que redundan en la mejor comprensión del fenómeno folclórico en general y en el de cada pieza folclórica en particular. La aplicación más inmediata y simplista de los medios informáticos suele hacerse en el manejo, combinación y contraste de los datos, que no es poco, tratándose como se trata de hechos que se manifiestan en formas variantes, mucho más cuando el corpus objeto de estudio es grande y de difícil manejo. Asombra pensar los trabajos «manuales», de memorización y de recuento que habrá tenido que hacer una investigadora como Margit Frenk para ordenar y catalogar su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, con cerca de 3.000 «unidades» poéticas, y cada una de ellas con posibilidad de variantes varias, a veces de un solo verso. No sé si la aplicación informática de todo ese inmenso corpus le hubiera proporcionado a la gran investigadora mexicana un mejor resultado clasificatorio, pero de lo que sí podemos estar seguros es que le hubiera ahorrado muchos años de trabajo que hubiera

¹¹⁴ El texto del folleto que acompaña al CD lo firma José Luis Gutiérrez García. El CD es *Misa solemne de Andavías (Zamora)*. Madrid: Tecnosaga WKPD-2087, vol. 32 de la colección *La tradición musical en España*.

podido dedicar a otras parcelas de la lírica antigua, de lo cual nos hubiéramos beneficiado todos.

Pero la informática no solo puede ahorrar trabajo, hacer índices y garantizar la exactitud en el tratamiento de los textos. Permite además comparar y descubrir comportamientos textuales que afectan a la propia naturaleza del género. En definitiva, nos muestra su «poética». En el campo del romancero, por ejemplo, la tesis doctoral de Suzanne H. Petersen (1976) sobre el «Estudio de 612 versiones del romance de *La condesita* con la ayuda de un ordenador» permitió descubrir, por así decir, las entrañas y los mecanismos de eso que llamamos literatura oral, su discurso poético, la capacidad de variación textual, las modalidades discursivas, los motivos y las fórmulas, la organización de la intriga, etc. En definitiva, nos mostró la «gramática interna» que rige la poética del romancero oral. Y la misma investigadora ha creado un método informático¹¹⁵ que aspira a hacer disponible una muestra muy amplia (de muchos miles de versiones), de verdad «representativa» de toda la tradición oral moderna, de la que el estudioso podrá obtener cuantos datos desee sobre cuestiones tales como la presencia o no de un determinado romance en una determinada tradición local, sobre el número de versiones conocidas de un romance cualquiera en el conjunto de la tradición panhispánica, los romances recogidos en cada época de la historia de la recolección moderna y, por supuesto, sus textos, o sobre los sistemas de rimas, o las contaminaciones de versiones, y todo lo relacionado con la geografía del romancero y con los informantes, etc. (Petersen 2003).

Asistimos en el presente (o hemos sido testigos de ello en un pasado inmediato) a uno de esos cambios sustanciales que se han producido en el devenir de la civilización humana, tal es su alcance: el cambio de una vida social y comunitaria basada en lo autóctono, en la particularidad de lo propio, a una vida regida por la cultura de la «globalización». Y el folclore ha sido la víctima propicia y primera de tal fenómeno, puesto que el folclore era eso: la manifestación de una manera particular de vida y de cultura. Asistimos al agotamiento del folclore «natural», al auténtico, al que se producía sin saber que era «folclore». Son contadísimos los casos en que todavía una manifestación cultural popular vive de esa manera natural, sin buscar la atracción de turistas y sin tener que figurar en un programa. Pondré uno que a mí me parece admirable: el *baile del tambor* de La Gomera, una danza auténticamente popular que tiene como bailarines a quienes quieran meterse en las dos filas en que se produce, sin indumentaria especial y sin coreografías ensayadas, y que se sustenta en el canto de los romances, acompañado de tambores y de chácaras (grandes castañuelas), y distribuido entre un «romanceador» solista que canta los versos del romance y un coro de todos los acompañantes que «responde» un estribillo a cada dieciseisílabo del solista. Otros ejemplos habrá, sin duda, pero seguro que se trata en cualquiera de estos casos de especímenes folclóricos de tradición muy local y de fama encogida.

Por el contrario, las nuevas formas del folclore necesitan de un adjetivo o de una sintagma que los identifique como géneros derivados, tales como «nuevo folclore», «folclore urbano», «folclore resucitado» o cosas por el estilo. Pero existen, y cada vez se va ampliando más el panorama dando entrada a manifestaciones novísimas de la cultura, como ocurre con el que empieza a llamarse «folclore informático» o «cibernético» o «internáutico», que se ocupa de los contenidos mágico-supersticiosos, leyendísticos, de los rumores, etc., que se transmiten por las redes informáticas y por las autopistas de la información. De la misma forma que ha habido (y se ha estudiado en profundidad) un riquísimo «folclore de la guerra de Vietnam», un «folclore de la transición política española», un «folclore del

¹¹⁵ El proyecto está disponible en el siguiente URL:
<http://www.cartah.washington.edu/romance/index.htm> o
<http://www.cartah.washington.edu/romance/indexEspanol.htm> (versión española).

SIDA» o un «folclore de la Guerra del Golfo» que muestran la vitalidad de los fenómenos folclóricos en tiempos muy recientes. «Es presumible, en definitiva —dice José Manuel Pedrosa (1995-2002)—, que toda la historia y todos los adelantos futuros del hombre se vean acompañados por un complejo de saberes y técnicas de base «folclórica» que se han revelado inseparables hasta ahora de todas las grandes fases de comunicación cultural por las que ha pasado o está pasando el ser humano: la oral, la escrita, la audiovisual, la informática y la cibernética o internética».

Por lo demás, los nuevos géneros derivados del antiguo folclore musical, como pueden ser los corridos, las habaneras, los tangos o la música vallenata¹¹⁶, que todos ellos son modalidades musicales y sobre todo literarias derivadas del romance, y cualquiera otro, se han convertido en manifestaciones que se vinculan más a personas individuales, a cantantes, que a grupos, que a su vez se desvinculan de la función antigua que cumplían dentro de la sociedad, y fuera ya de toda celebración, de todo rito, y que se han convertido en espectáculo. Otro cambio radical: de la condición de rural que ha tenido siempre el folclore en España, los nuevos géneros son ya predominantemente urbanos, y desde la ciudad se irradian a todos los núcleos urbanos sin distinción alguna.

Un caso hay en el folclore español que ejemplifica muy bien los cambios a los que estamos aludiendo y que merece una atención por parte de la investigación, de la que ha estado ayuno hasta el momento. Me refiero a lo que podríamos llamar de manera generalizadora «poesía improvisada», y que en cada lugar tiene su nombre específico: *trovo* en la región de Murcia y en las Alpujarras, *poesía* en la cuenca del Genil, *glosat* en Baleares, *regueifa* en Galicia, *punto cubano* en Canarias, *corrande* en Cataluña, *albaes* en Valencia, *bertsolarismo* en el País Vasco, etc. Hasta ahora, salvo el *bertsolarismo* vasco, todas esas manifestaciones de poesía y de música populares, auténticamente folclóricas, han vivido en la intimidad más absoluta de sus propios ámbitos locales, sin ni siquiera saber los unos de los otros y sin noticia alguna entre los libros y los estudios de folclore, y así cada tradición local se ha configurado de manera diferente, utilizando estrofas y métricas distintas y músicas e instrumentos particulares, acordes con el folclore musical predominante en cada región. Todos ellos se manifestaban en los momentos más insospechados, en los lugares más recónditos, siempre de los ámbitos rurales, y, generalmente, de la manera más improvisada, para hacer honor a su naturaleza. Y, por supuesto, de la manera más espontánea y gratuita. Ha bastado que el conocimiento de su existencia haya saltado a los medios de comunicación para que se organicen Encuentros, Festivales o Concursos públicos, se programen actuaciones «de poetas» en las fiestas locales, los troveros o verseadores sean el objetivo exótico de periodistas y el escenario se haya convertido en la tribuna pública de todas sus actuaciones. Un paso más hacia adelante lo ha dado el movimiento que más de moda está en estos días, el *hip-hop*, al que compararlo con las modalidades repentísticas tradicionales es desmerecer mucho a éstas y encumbrar muy por encima de sus méritos al otro, pero que, en efecto, surgió de una modalidad repentística, marginal, de protesta y de reivindicación, pero netamente urbana y que vive y se multiplica gracias a la televisión y a los medios de reproducción electrónica.

¹¹⁶ Se llama así, y se escribe con v, por proceder de la región de Valledupar, una zona norteña de Colombia en que García Márquez ambientó algunos de los episodios de su *Cien años de soledad*, y de donde dice que aprendió el arte de la narración de oír a los cantadores de vallenatos. De su obra maestra ha llegado a decir que no es sino «un vallenato de 300 páginas». Y de la admiración que sintió por uno de sus cantores, Rafael Escalona, ha escrito: «Buena parte de mi primera juventud la pasé plantado cerca de él, sin saludarlo siquiera, sin dejarme ver, hasta aprenderme de memoria su vasto repertorio de canciones de todos».

El folclore no se va a acabar. O mejor dicho, nuevas formas culturales arribarán a esa parcela de la antropología, de la música y de la literatura oral que llamamos folclore y obligarán a que su contenido se ensanche, mientras no aparezca una nueva palabra que acoja para sí estas novísimas manifestaciones que ya no son ni «tradiciones» ni «populares», al menos en el mismo sentido que lo eran cuando se creó el término *folk-lore*.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972): *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- AGUILÓ I FUSTER, Marià (1893): *Romancer popular de la terra catalana*. Barcelona.
- ALÍN, José María (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA (1956): *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.
- ARANZADI, T. de y Luis de Hoyos (1917): *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones a España*. Madrid.
- ARMISTEAD, Samuel G. et al. (1978): *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
- ARNAUDAS, Miguel (1927): *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza.
- ATERO BURGOS, Virtudes (1996): *Romancero de la provincia de Cádiz*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Cádiz y Diputación Provincial de Cádiz.
- BENÍTEZ, Juan (2000): *Cancionero y romancero popular (de la provincia de Málaga)*. Málaga: Aljaima
- BETHENCOURT ALFONSO, Juan (1985): *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- CALVO, Raquel (1993): *Romancero General de Segovia*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de Segovia.
- Cancionero de la Sección Femenina de FET y de las JONS*. Madrid, 1943.
- Cancionero de Palacio*
- CARO BAROJA, Julio (1949): *Análisis de la cultura (Etnología-Historia-Folklore)*
- CARO BAROJA, Julio (1967): *Lo que sabemos del folklore*. Madrid
- CARO BAROJA, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Taurus.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid.
- CARO BAROJA, Julio (1985): *Los fundamentos del pensamiento antropológico moderno*. Madrid.
- CARRERAS Y CANDI (1931-1934): *Folklore y costumbres de España*. Barcelona, 3 vols.
- CASADO DE OTAOLA, Luis (ed.) (1995): *El Romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones (1809-1910)*. Mérida: Asamblea de Extremadura y Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1969): *Siete siglos del romancero (Historia y poesía)*. Madrid: Gredos.
- CATALÁN, Diego (1997): *Arte poético del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores y Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1998): *Arte poético del romancero oral. Parte 2ª: Memoria, invención, artificio*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores y Fundación Ramón Menéndez Pidal.

- CATALÁN, Diego (2001): *El Archivo del Romancero, Patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de historia*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.
- CATALÁN, Diego *et al.* (1984): *Teoría y metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo, CGR 1.A*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 3 vols.
- CATALÁN, Diego y Mariano DE LA CAMPA (1991): *Romancero General de León*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 2 vols.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto (1948-55): *Cancionero popular de la provincia de Santander. Recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo*. Santander: Aldus, 4 vols.
- COSSÍO, José María de (1947): *Romances de tradición oral*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1981-1983): *Música tradicional catalana*. Barcelona: Clivis, 3 vols.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1983): *Historia de la música española: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- DÍAZ, Joaquín (1982 y 1983): *Cancionero de Palencia I y II*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- DÍAZ, Joaquín, Luis DÍAZ VIANA y José DELFÍN VAL (1978-1982): *Catálogo folklórico de la Provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 5 vols. + 10 cintas de casetes.
- DÍAZ VIANA, Luis (1983): *Romancero tradicional soriano*. Soria. Diputación Provincial, 2 vols. + 2 cintas casetes.
- DIEGO CUSCOY, Luis (1943). *Folklore infantil*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- DURÁN, Agustín (1945): *Romancero General (ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII)*. Madrid: M. Rivadeneyra [BAE X y XVI], 1849-1851).
- ECHEVARRÍA, Pedro (1951): *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel (1931): *Folk-lore leonés*. Madrid.
- FRAILE GIL, José M. (2003): *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid*. Comunidad de Madrid: Consejería de las Artes.
- FRAILE GIL, José Manuel (1991): *Romancero tradicional de la provincia de Madrid*. Comunidad de Madrid: Consejería de Cultura.
- FRAILE GIL, José Manuel (1994): *La poesía infantil en la tradición madrileña*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, UNAM y El Colegio de México.
- GARCÉS TIL, Gregorio (1999): *Cancionero popular del Alto Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1965): *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza (nueva edición, 1990 en Alianza Universidad).
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1988): «Prólogo» a CARRILLO ALONSO, Antonio (1988): *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- GARCÍA LORCA, Federico (1966): «El cante jondo, primitivo canto andaluz», en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 39-56.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1951): *Cancionero popular de la provincia de Madrid, I-II*. Barcelona-Madrid: Instituto Español de Musicología.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1978): *Magna antología del folklore musical de España (interpretada por el pueblo español)*. Madrid: Hispavox (edición en 10 CD y libro explicativo, 2004).
- GARCÍA MATOS, Manuel (1982): *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (ed. crítica por Josep Crivillé i Bargalló). Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- GIL, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial.
- GIL, Bonifacio (1987): *Cancionero popular de La Rioja* (ed. de J. Romeu Figueras *et al.*). Barcelona: CSIC.
- GÓMEZ-TABANERA, J.M. (dir.) (1968): *El Folklore Español*. Madrid.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y Amando LÓPEZ VALERO (1996): *Poesía popular murciana*. Universidad de Murcia.

- GUICHOT Y SERRA (1922): *Noticia histórica del Folklore*. Madrid.
- HOYOS SÁINZ, Luis de y Nieves de HOYOS (1947): *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid.
- IMBELLONI, J. (1943): *Concepto y praxis del folklore como ciencia*. Buenos Aires.
- LARREA PALACÍN, Arcadio (1952): *Cancionero judío del norte de Marruecos*. Madrid: CSIC.
- LEDESMA, Dámaso (1907): *Folklore o Cancionero Salmantino*. Madrid: Imp. Alemana.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio «Demófilo» (1986): *El folk-lore andaluz*. Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- MANZANO ALONSO, Miguel (1982): *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- MANZANO ALONSO, Miguel (1988-1991): *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial, 6 vols.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2001-): *Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos (obra programado en 7 vols., de los que han aparecido hasta la fecha los cinco primeros).
- MARAZUELA, Agapito (1964): *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento.
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 2 vols.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996): *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1920): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y Jesús BAL Y GAY (1973): *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1989): *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete* (con prólogo de Diego Catalán). Albacete: IEA.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Albacete: IEA.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945): *Apéndice y Suplemento a la «Primavera y Flor de Romances» de Wolf y Hoffmann, en Antología de poetas líricos castellanos* (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, IX). Santander: C.S.I.C.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1985). *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfojazas y filandones*. Madrid: Hijos de J.A. García.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y María Goyri (1957-1985): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 12 vols.
- MILÀ Y FONTANALS, Manuel (1882): *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 2ª ed.
- MUR BERNARD, Juan José de (1986): *Cancionero popular de la provincia de Huesca*. Barcelona. Diputación General de Aragón.
- OLMEDA, Federico (1903): *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla.
- PEDRELL, Felipe (1919-1922): *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells.
- PEDROSA, José Manuel (1995-2002): *Enciclopedia Universal Multimedia* ©Micronet S.A. (voces *folclore* y *música popular*).
- PÉREZ TRASCASA, Gonzalo y Ramón MARIJUÁN (1995): *La música tradicional en Castilla y León*. Madrid: Rteve Música (Rne), 10 CD.
- PÉREZ VIDAL, José (1984): *Folklore infantil canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PETERSEN, Suzanne H. (1976): *Estudio de 612 versiones del romance de «La condesita» con la ayuda de un ordenador*. Universidad de Wisconsin.
- PETERSEN, Suzanne H. (2003): «Los últimos cien años de documentación oral. ¿Qué secretos guarda y cómo dar con ellos? Apuntes para un método», en Trapero (ed.). *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Cabildo Insular de La Gomera, 347-363.
- PETERSEN, Suzanne H. (ed.) (1982): *Voces nuevas del romancero castellano-leonés* (Encuesta Norte-77 del Seminario Menéndez Pidal, preparada por J.A. Cid, F. Salazar, A. Valenciano). Madrid: Gredos y Seminario Menéndez Pidal, 2 vols.

- REY GARCÍA, Emilio (2001): *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1981, 1ª ed. de 1882): *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968²): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- SALAZAR, Flor y Diego CATALÁN (1999): *El romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.
- SALINAS, Francisco de (1983): *Siete libros sobre la Música* (trad. española de Ismael Fernández de la Cuesta). Madrid: Alpuerto, Colección Opera Omnia.
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y Manuel GARCÍA MATOS (1995): *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial.
- SCHINDLER, Kurt (1991): *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Popular de la Diputación Provincial de Salamanca e Hispanic Institute Columbia University.
- SCHUBARTH, Dorothé y Antón SANTAMARINA (1984-1995): *Cancioneiro popular galego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 7 vols. + 7 cintas de casetes.
- SEGUÍ, Salvador (1973): *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial.
- SEGUÍ, Salvador *et al.* (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- SEGUÍ, Salvador *et al.* (1990): *Cancionero musical de la provincia de Castellón*. Valencia: Caja Segorbe.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (2003): *Las canciones de trabajo en Gran Canaria*. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular. Madrid: Sociedad Española de Musicología y El Museo Canario (con un CD).
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1997): *Silva Asturiana VI: Nueva colección de romances (1987-1994)*. Oviedo-Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Real Instituto de Estudios Asturianos.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1994): *Literatura de tradición oral en Ávila*. Diputación Provincial de Ávila.
- TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores (1972): *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Jienenses.
- TRAPERO, Maximiano (1982): *Romancero de Gran Canaria, I (Zona del sureste)* (con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas (+ 2 casetes).
- TRAPERO, Maximiano (1985): *Romancero de la isla del Hierro* (con un estudio y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández). Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular del Hierro, Gredos.
- TRAPERO, Maximiano (1987): *Romancero de la isla de La Gomera* (con un estudio de la música por Lothar Siemens). Madrid: Cabildo Insular de La Gomera. (2ª ed., muy aumentada y corregida, 2002.)
- TRAPERO, Maximiano (1990): *Romancero de Gran Canaria, II* (con transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1991): *Lírica tradicional canaria*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Col. Biblioteca Básica Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1991): *Romancero de la isla de Fuerteventura* (con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.
- TRAPERO, Maximiano (2000): *Romancero General de La Palma* (con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma.
- TRAPERO, Maximiano (2003): *Romancero General de Lanzarote*. Tahíche (Lanzarote): Fundación César Manrique [en prensa].
- TRAPERO, Maximiano y Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ (1982): *La pastorada leonesa, una pervivencia del teatro medieval castellano*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- VALENCIANO, Ana (coa axuda de J.L. Forneiro, C. Enríquez de Salamanca e S. Petersen) (1998): *Romanceiro Xeral de Galicia I. Os romances*

tradicional de Galicia. Catálogo exemplificado dos sus temas. Madrid - Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro.

WEICH-SHAHAKSU, Susana (1997): *Romancero sefardí de Marruecos: Antología de tradición oral* (en colaboración con Paloma Díaz Mas). Madrid: Alpuerto.

WEICH-SHAHAKSU, Susana (2001): *Repertorio tradicional infantil sefardí* (con un estudio crítico de Ana Pelegrín). Madrid: Compañía Literaria y Centro Etnográfico Joaquín Díaz.