José Miguel Díaz Báñez
Francisco Javier Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
(Eds.)

Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral

III Congreso Interdisciplinar *Investigación y Flamenco* – INFLA

II Encuentro Internacional de Análisis de Música Folclórica – FMA

Sevilla, 19 y 20 de Abril de 2012

Escuela Técnica Superior de Ingeniería

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación.

© de los textos: sus autores
ISBN: 978-84-695-3211-9
Impreso en España

Comité Científico

Cristina Cruces,
Universidad de Sevilla, Spain.
José Miguel Díaz-Báñez,
Universidad de Sevilla, Spain.
Francisco Javier Escobar Borrego,
Universidad de Sevilla, Spain.
Emilia Gómez,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain.
Francisco Gómez,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.
Joaquín Mora,
Universidad de Sevilla, Spain.

Comité Organizador

José Miguel Díaz-Báñez,
Universidad de Sevilla (Chair).
Francisco Javier Escobar,
Universidad de Sevilla.
Emilia Gómez,
Universitat Pompeu Fabra.
Francisco Gómez,
Universidad Politécnica de Madrid.
Joaquín Mora,
Universidad de Sevilla.
Inmaculada Ventura Molina,
Universidad de Sevilla.

Revisores Adicionales

Christina Anagnostopoulou,
University of Athens, Greece.
Miguel Ángel Berlanga,
Universidad de Granada, Spain.
Baris, Bozkurt,
Izmir Institute of Technology/Izmir/Turkey
José Cenizo,
Universidad de Sevilla, Spain.
Darrell Conklin,
Universidad del País Vasco, Spain
Olmo Cornelis,
Universidad de Gante, Belgium.
Rafael Hoces,
Conservatorio Profesional de Música de Granada, Spain.
Andre Holzapfel,
INESC Oporto, Portugal.
Olivier Lartillot,
Finish Centre of Excellence in Interdisciplinary Music Research,
University of Jyväskylä, Finland.
Sergio Oramas,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.
Aggelos Pikrakis,
University of Piraeus, Greece.
Polina Proutskova Goldsmith,
University of London, UK.
Rafael Ramirez,
Universitat Pompeu Fabra, Spain.
Manuel Tizón,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.

El Romance de La loba parda y la Bulería corta de Jerez

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
Universidad de Murcia

Resumen

Extremadura tiene mucho que decir en cuanto a su papel en el flamenco[1]. Su rico folklore y su cercanía con Andalucía han hecho que algunas de sus músicas hayan servido de base para la creación de estilos flamencos, cantes hoy considerados en su mayoría andaluces, pero que guardan sospechosas similitudes con los de sus hermanos.

El caso que nos ocupa, es un registro del Romance de La loba parda localizado en Malpartida de Plasencia[2], que posee asombrosas semejanzas con una modalidad de cante que se canta hoy por bulerías, en concreto la llamada "Bulería corta de Jerez".

Abstract

Extremadura has a very important paper in the Flamenco. His rich folklore and his nearness with Andalusia have done that some of his musical ones have used as base for the creation of Flamenco styles, songs that today are considered in the main Andalusians, but that guard suspicious similarities with those of his brothers.

The case that occupies us, is a record of the Romance of the Dun Wolf located in Malpartida de Plasencia, which possesses amazing similarities with a modality of sing that it is sung today for bulerías, concrete so called "Short Bulería of Jerez".

1. El Romance de La loba parda

El Romance de La loba parda se considera tradicionalmente oriundo de Extremadura, aunque muy vinculado a las zonas de trashumancia; por eso es frecuente encontrarlo en los caminos que realizaban los pastores en el traslado del ganado de norte a sur por las cañadas reales, sobre todo la leonesa y la segoviana, con una zona de influencia que va desde los valles de la Alcudia, al sur del Guadiana en Ciudad Real, hasta los Montes Cantábricos y El Bierzo. Solían cantarlo los pastores en la Nochebuena acompañándose de un rabel, según Menéndez Pidal, que lo clasificaba dentro de los "romances pastoriles y villanescos". Esto es lo que decía el erudito profesor:

> Este gracioso romance, de pura cepa rústica, auténticamente pastoril, creo que nació entre los zagales de Extremadura, donde hoy es cantado al son del rabel, sobre todo en Nochebuena. Los pastores rashumantes lo propagaron por ambas Castillas y por León; lo oí cantar hasta en las montañas de Riaño, lindando con Asturias, esto es, en el punto que termina la cañada leonesa de la trashumancia. Pero ya en el principado asturiano es completamente desconocido, así como en Aragón, Cataluña y Andalucía; lo cual quiere decir que las tierras que no reciben sus ganados de Extremadura tampoco recibieron esta composición pastoril. (Menéndez Pidal, 1968: 304).

1.1 Proyección del romance hacia el sur

Este romance se ha encontrado diseminado por numerosas zonas geográficas, incluso fuera de lo que se suponía su área de influencia antes mencionada, como es Andalucía. Tal y como dice Elfidio Alonso (2010), Joaquín Díaz encuentra varias versiones de este romance entre los marineros de Cádiz, que lo utilizaban para acompañarse en las faenas del mar, como la fábrica de

[1] También Extremadura jugó un importante papel en el nuevo mundo, donde su acervo cultural se extendió debido a los nuevos pobladores que atravesaron el océano en busca de mejores tierras. Pasados los siglos, algunos elementos culturales tuvieron un viaje de vuelta, pongamos como ejemplo los romances, de los que hay numerosos ejemplos.

[2] El intérprete, Juan Real Oliva (1921-2010), lo aprendió de chico de su padre. También lo escuchó cantar a su abuelo, que lo aprendería de otro, por lo que al menos se remonta al siglo XIX. La grabación realizada por TVE en la Iglesia de San Juan Bautista (SAGA 1982), me la cedió amablemente Juan Esteban Bejarano, de Plasencia (Cáceres), en la presentación de mi libro dentro del L Festival Internacional del Cante de las Minas, en agosto de 2010.

remos o el cosido de redes; por lo tanto, un canto que en un principio había sido rústico y pastoril se habría convertido con el paso del tiempo en canto de saloma o cantiña.

Carmen García Asurrales (2004) encuentra siete versiones de este romance en la provincia de Cádiz[3], que según esta autora debieron llegar por medio de emigrantes extremeños que en los siglos XVI y XVII bajaron a trabajar a las almadrabas gaditanas. Sin embargo, la localización de este romance por tierras gaditanas, quizás no responda a este éxodo, ya que:

> Puede tratarse de un hecho aislado y reciente, ya que el libro *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal, en el que figura La loba parda, fue uno de los textos de obligado uso entre los maestros de la República y las Misiones Pedagógicas. De ahí que en muchos lugares de nuestra geografía la versión que dio a conocer don Ramón en su obra llegara a suplantar las variantes tradicionales de cada pueblo. O bien alcanzó lugares donde se desconocía este romance, lejos de las rutas pastoriles a las que se refiere don Ramón. (Alonso: 2010).

Esta es la versión que recoge Menéndez Pidal en su libro:

Estando yo en la mi choza pintando la mi cayada,
las cabrillas altas iban y la luna rebajada;
mal barruntan las ovejas, no paran en la majada.
Vide venir siete lobos por una oscura cañada.
Venían echando suertes cuál entrará a la majada;
le tocó a una loba vieja, patituerta, cana y parda,
que tenía los colmillos como punta de navaja.
Dio tres vueltas al redil y no pudo sacar nada;
a la otra vuelta que dio, sacó la borrega blanca,
hija de la oveja churra, nieta de la orejisana,
la que tenían mis amos para el domingo de Pascua.
—¡Aquí, mis siete cachorros, aquí, perra trujillana,
aquí, perro el de los hierros, a correr la loba parda!
Si me cobráis la borrega, cenaréis leche y hogaza;
y si no me la cobráis, cenaréis de mi cayada.
Los perros tras de la loba las uñas se esmigajaban;
siete leguas la corrieron por unas sierras muy agrias.
Al subir un cotarrito la loba ya va cansada:
—Tomad, perros, la borrega, sana y buena como estaba.
—No queremos la borrega, de tu boca alobadada,
que queremos tu pelleja pa' el pastor una zamarra;
el rabo para correas, para atacarse las bragas;
de la cabeza un zurrón, para meter las cucharas;
las tripas para vihuelas para que bailen las damas.

En Los Barrios de Cádiz está recogida esta versión cantada por Isabel Romero:

Estando un pastor sentado tranquilo en su majada
vio de llegar a una loba derechita a su camada.
-Detente, detente, loba, no llegues a la camada,
que tengo siete cachorros y una perra torbillana.
-Yo no temo a tus cachorros ni a tu perra torbillana,
que tengo siete colmillos como puntas de guadaña.
Se le ha acercado la loba, y ha llegado a la majada,
se llevó una oveja blanca, la mejor de la majada.
-Andad, mis siete cachorros y mi perra torbillana
que, si acaso la cogéis, tenéis la cena sobrada
y si no me la cogéis, la horca está preparada.

[3] TRAPERO, Maximiano: "El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX", en *Actas del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero*. Las Palmas de Gran Canarias, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, Biblioteca Digital 2004. Cita una conferencia impartida por Carmen García Asurrales, titulada "*Un romance de pastores en tierras andaluzas*". http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/1420/1/1784.pdf

Siete leguas han corrido,
y otras siete van corriendo,
debajo del paraíso
-Toma tu ovejita blanca,
-Lo que quiero es tu pellejo,
de tus patas un banquete,
de tu cabeza un zurrón,
por unas tierras muy llanas
por los cerros y cañadas,
cayó la loba cansada.
viva y sana como estaba.
pa el pastor una zamarra,
para que se siente el ama,
para meter las cucharas.

La modalidad que nosotros traemos aquí, está recogida en Extremadura y cantada con acompañamiento de rabel, presentando un patrón melódico muy alejado del que frecuentemente se suele cantar en modo mayor[4]. Como vemos, el romance está bastante fragmentado, y está estructurado en dos partes:

Venían siete lobitos *por una cañada*
venían echando suerte *para ver qué le tocaba*
le ha tocado a la lobita *patituerta y devengada*
dio siete vueltas a la red *y no pudo sacar nada*
y a la octava que dio *sacó la cordera blanca*

Arriba siete perritos *y abajo perra guadiana*
y no agarréis a la lobita *o de repena doblaba*
y si no me la agarráis *os daré con la cayada*

2. Características melódicas y semejanzas con la bulería

Las melodías que dan soporte a esta versión[5] romancística utilizan el modo que llamamos frigio flamenco sobre la, con una cadencia rítmica cercana a un pulso ternario. Tiene dos frases musicales con reposo sobre el IV (re), y caída sobre el I (la), con aparición frecuente del III grado elevado (do#), algo típico en los cantos flamencos. Veamos:

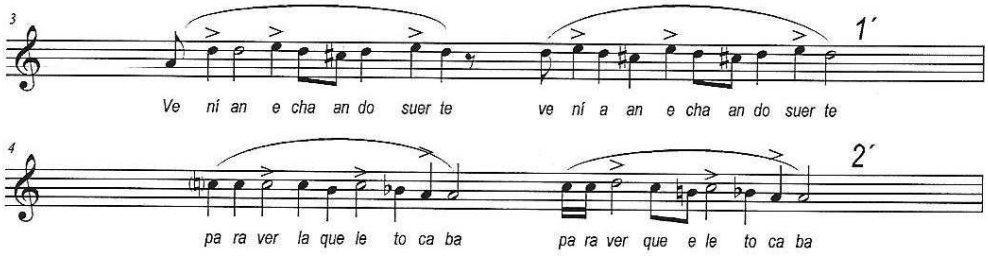


Fig. 1. Frases 1´y 2´, las de mejor afinación.

Vamos a adaptarlas al compás ternario:

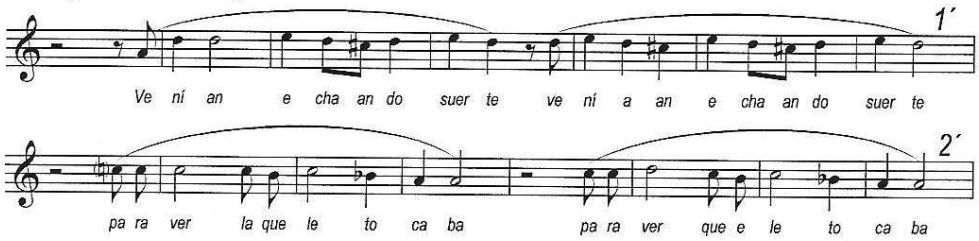


Fig. 2. Mismas frases en compás de 3/4.

[4] Por ejemplo, el cantado por Joaquín Díaz en *Romances Tradicionales*, Movieplay S-30089, 1973.

[5] Existen diferentes patrones melódicos para este romance, según las zonas geográficas donde podamos encontrarlo. Utilizamos este, localizado en Extremadura, por su importancia, relación y semejanza con los cantos flamencos. Bonifacio Gil (1998) recoge 5 versiones en Extremadura de este mismo texto romancístico. Entre ellas, la localizada en Huertas de Campanario, sin ser musicalmente igual, recuerda mucho a la nuestra (pág. 175). La de Castilblanco, igualmente escrita en 2/4, también se asemeja en cierta forma en estructura y cadencia musical (pág. 734). La de Santiago de Carbajo, en 3/8 y sol mayor, sería casi igual a la nuestra si la transportásemos a sol frigio (pág. 203).

Incorporamos igualmente las melodías solo en su altura, para facilidad de estudio con los ejemplos que ahora presentaremos:

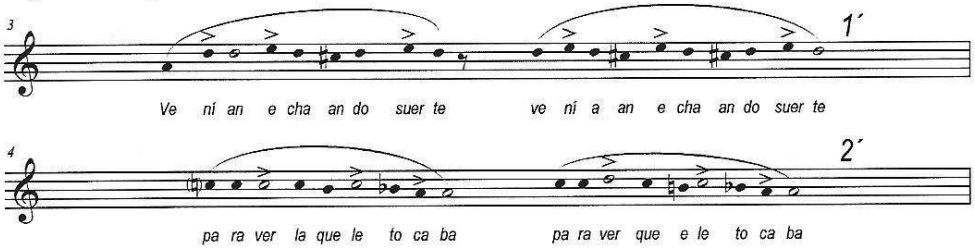


Fig.3 Melodía sin indicación de duración.

Este romance presenta una pequeña variación melódica que hemos indicado con el nº 3, donde la melodía, tras un salto de 4ª, se mantiene en re, cuando en la primera frase, subía hasta el mi. Tras él se sucede el patrón 4, que es similar al 2:

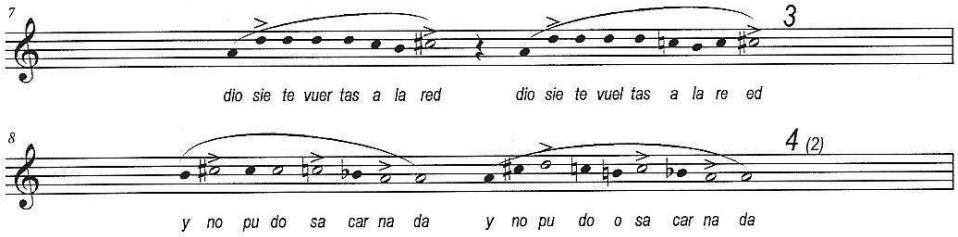


Fig.4 Patrón melódico 3 y respuesta.

Es frecuente encontrarse con diferentes modelos melódicos dentro de un supuesto patrón fijado, aparte de las normales desafinaciones de la interpretación popular:

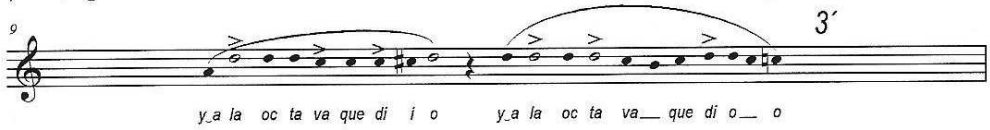


Fig.5 Variación melódica del patrón 3.

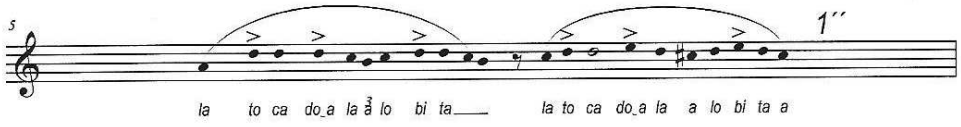


Fig.6 Variación melódica del patrón 1.

Con estas frases musicales a modo de pregunta (1)–respuesta (2), y 3–4, se realiza una primera sección, de 10 frases musicales: seis con el modelo 1–2, y cuatro con el modelo 3–4[6], que se corresponden con las frases de texto. En la segunda sección, al ser más corto el texto, también lo es la música cantada, apareciendo solo 6 frases: cuatro con el modelo 1–2, y dos con el modelo 3–4. El modelo 4 es similar al 2.

Si ahora las comparamos con uno de los cantes más practicados en las bulerías, encontraremos

[6] Ver transcripciones en el anexo.

una coincidencia casi asombrosa entre ambas: el salto de 4ª ascendente hacia el IV grado (re) en el primer tercio (que aparece en el romance sobre todo en el modelo 3, aunque a veces en el 1), seguido de un desarrollo melódico en torno al IV grado (modelo 3 del romance); tras ello un descenso posterior hacia el I (la) (modelo 2 y 4 del romance), que en este tipo de bulería se estructura en dos tercios. Por ejemplo, en las Chuflas "*Dicen que la quiero poco*" de Sebastián El Pena (¿1907?[7]):

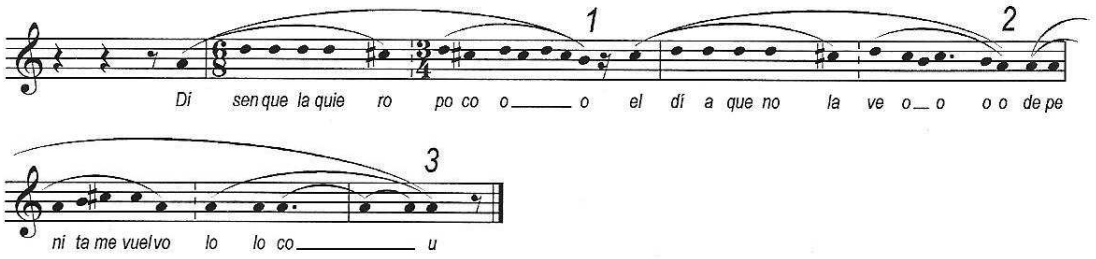


Fig. 7. Sebastián El Pena *Chuflas*. Zonophone X-52323. Original en cejilla II.

Veamos otro ejemplo en la bulería de la Niña de los Peines *Yo nací en Argel* (1910)[8]:

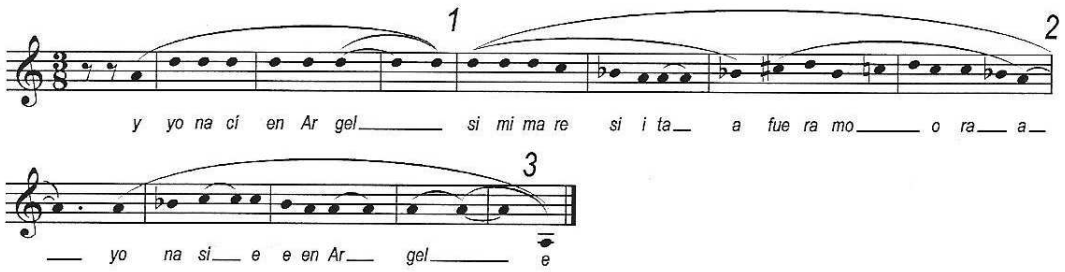


Fig. 8. Niña de los Peines, *Bulerías*, Zonophone X-5-53026. Original el cejilla VII.

En una grabación más reciente (1969) de Camarón de la Isla, *Una estrella chiquitita*:

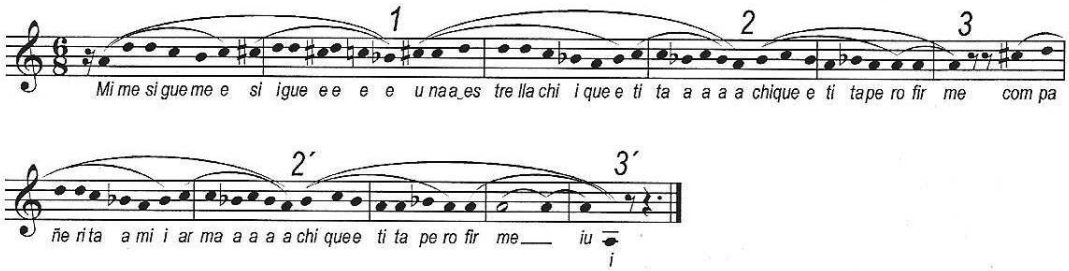


Fig. 9. Camarón de la Isla, *Bulerías*, Polygram 8480539-2. Original en cejilla IV.

También se parece al patrón melódico que se suele cantar con la letra *los gitanos de las estijeras*, siendo además ésta de 2 tercios, aunque presenta una mayor subida en el registro del primer tercio (fa):

[7] La fecha de grabación no es exacta, ya que en diversas fuentes he encontrado los años de 1909, 1908, 1907 –que es supuestamente el año de la grabación que yo tengo–, y 1906 que dan Faustino Núñez y José Manuel Gamboa (2007) en su diccionario de términos del flamenco.

[8] La grabación se realizó en diciembre de 1909.

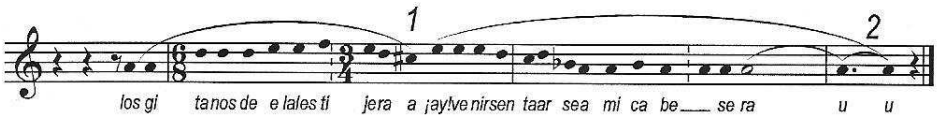


Fig. 10. Sebastián El Pena *Chuflas*. Zonophone X-52323. C.II.

Las melodías de este romance transformadas en canto a compás ternario (3/4), se extienden a lo largo de tres compases (nueve pulsos), y sus acentos rítmicos están relacionados con la copla cantada. En anteriores trabajos (Castro: 2012), ya hablamos de la importancia de la acentuación natural de las coplas en los orígenes de la forma interpretativa flamenca[9].

Las melodías de las bulerías, suelen extender sus tercios en ciclos de 12 pulsos, por ejemplo cuatro compases ternarios (3/8), o dos compases binarios compuestos (6/8), pero esto dependerá de lo elaborado que esté el cante y lo melismático que sea. En los ejemplos anteriores, podemos ver cómo algunas de las frases melódicas se extienden aproximadamente durante 9 pulsos; ver por ejemplo los tercios 1° y 3° de Camarón y de Pastora Pavón.

La adaptación de melodías populares a los ciclos rítmicos de los compases flamencos (12 pulsos en este caso) provocaría el alargamiento de las mismas, sobre todo los finales, que suelen mantener la nota de caída. Pensemos en que los cantos a solo, como muchos romances, aunque se hagan con rabel como es este ejemplo, poseen un ritmo vago y poco definido[10]; sin embargo, en este caso, es fácil percibir su ritmo interno ternario, que está asociado al texto y sus acentos naturales.

Las notas más importantes de la melodía del romance, son la caída en el IV y V grado (re y mi) de la primera frase, y el III (do), ya sea natural o elevado en las segunda, tras ello se produce el paso por el II (sib) antes de reposar en el I (la).

El Pena finaliza el primer tercio en si natural lo que obligaría a una armonización basada en el modo mayor de la, con el acorde de dominante Mi7. Sin embargo, al no apoyarse mucho en esa nota, pasa algo desapercibida, y el guitarrista usa el modo de la menor.

El ejemplo de Pastora usa el acorde de re menor (IV grado del modo frigio) en la caída en re del primer tercio, lo usual en este estilo de bulería, (aunque lo hace tímidamente Ramón Montoya[11]), al igual que ocurre en el ejemplo de Camarón.

3. Conclusiones

No sabemos si esta variante melódica del romance de La loba parda llegaría a la provincia de Cádiz. Constancia hay, como vemos, del texto, aunque no tan fragmentado ni con las variaciones estróficas que tiene el extremeño. Siendo esta zona geográfica generadora de multitud de cantiñas de muy diversa naturaleza, no es nada descabellado pensar que una vez llevado allí por emigrantes extremeños, convertido en canto popular y de trabajo en el mar, pasara a formar parte de algún canto bailable, pues su naturaleza ternaria es evidente. No es complicado cantarlo bajo un compás ternario, por lo que con facilidad tendríamos una cantiña o un jaleo. De ahí a convertirlo luego en canto flamenco "pa'lante" hay un corto paso: elaboración melódica y profusión de melismas bajo un toque flamenco de guitarra sobre un patrón ternario estructurado en cuatro compases. En este proceso creativo entran las frecuentes repeticiones de algunos tercios (como el 1°, o los dos últimos), las fragmentaciones de algunos versos de las estrofas y la aparición de nuevas letras adaptadas o inventadas.

La conservación de este romance tan fragmentado y con tan diferente patrón melódico al usual, nos hace pensar en que ha debido de correr una larga vida hasta llegar a configurar la

[9] *De Playeras y seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento*. Sinfonía Virtual. N° 22. Enero de 2012. Págs. 89 y ss. http://www.sinfoniavirtual.com/

[10] Los que más se relacionan con el flamenco así se cantan. Ver, por ejemplo, los incluidos en la *Magna Antología del Cante flamenco*, de Hispavox.

[11] En la última copla de la grabación de esta bulería, aparece re menor de forma más clara.

forma actual[12] recogida por nosotros, por ello, suponemos que debe ser más antigua que las versiones más conocidas, y por tanto, sospechamos que puede ser anterior a los cantados en Cádiz. Además creemos que ha debido mantenerse más o menos aislado, porque su melodía difiere mucho del común modo mayor. No coincide con las melodías que Menéndez Pidal recoge para éste y otros romances[13] en su libro, aunque sí, en parte, con alguna muestra extremeña de Bonifacio Gil.

Por todo ello, no podemos afirmar categóricamente que ese patrón melódico de bulería corta, haya salido de la tonada de ese romance llegado de tierras extremeñas, ya que habría que localizar esta misma melodía asociada con su letra en Cádiz, hecho no comprobado. Lo que sí podemos decir es que de nuevo el rico folklore peninsular parece ser el germen de la mayoría de los cantos flamencos. Poco importa si salió de Extremadura esta tonada, o si se cantaría algo parecido en Cádiz con otra letra, el caso es que antes de que se convirtiese en flamenco, los patrones melódicos de la bulería corta de Jerez coinciden con un canto popular ancestral.

Bibliografía

ALONSO, Elfidio (2010): *La loba parda.* Edición digital del Diario la Opinión del 30 de septiembre de 2010. Consultado el 29 de enero de 2012. http://www.laopinion.es/firmas/2010/09/30/loba-parda/306462.html

GIL, Bonifacio (1998): *Cancionero Popular de Extremadura.* Dos tomos. Colección Raíces N°1. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. Edición a cargo de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano. 1ª Ed. 1931 (Tomo I) y 1956 (Tomo II).

CASTRO BUENDIA, Guillermo (2012): *De Playeras y seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento.* Sinfonía Virtual. N° 22, Enero de 2012. ISSN 1886-9505. Consultado el 29 de enero de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/

GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ Faustino (2007): *De la A a la Z, Diccionario de términos del flamenco.* Editorial Espasa Calpe, Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Flor nueva de Romances Viejos.* Colección Austral, n° 100. 22ª edición. Espasa Calpe S.A. Madrid.

TRAPERO Maximiano (2004): "El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX", Actas del *IV Coloquio Internacional sobre el Romancero.* Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Digital 2004. Consultado el 29 de enero de 2012. http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/1420/1/1784.pdf

Grabaciones

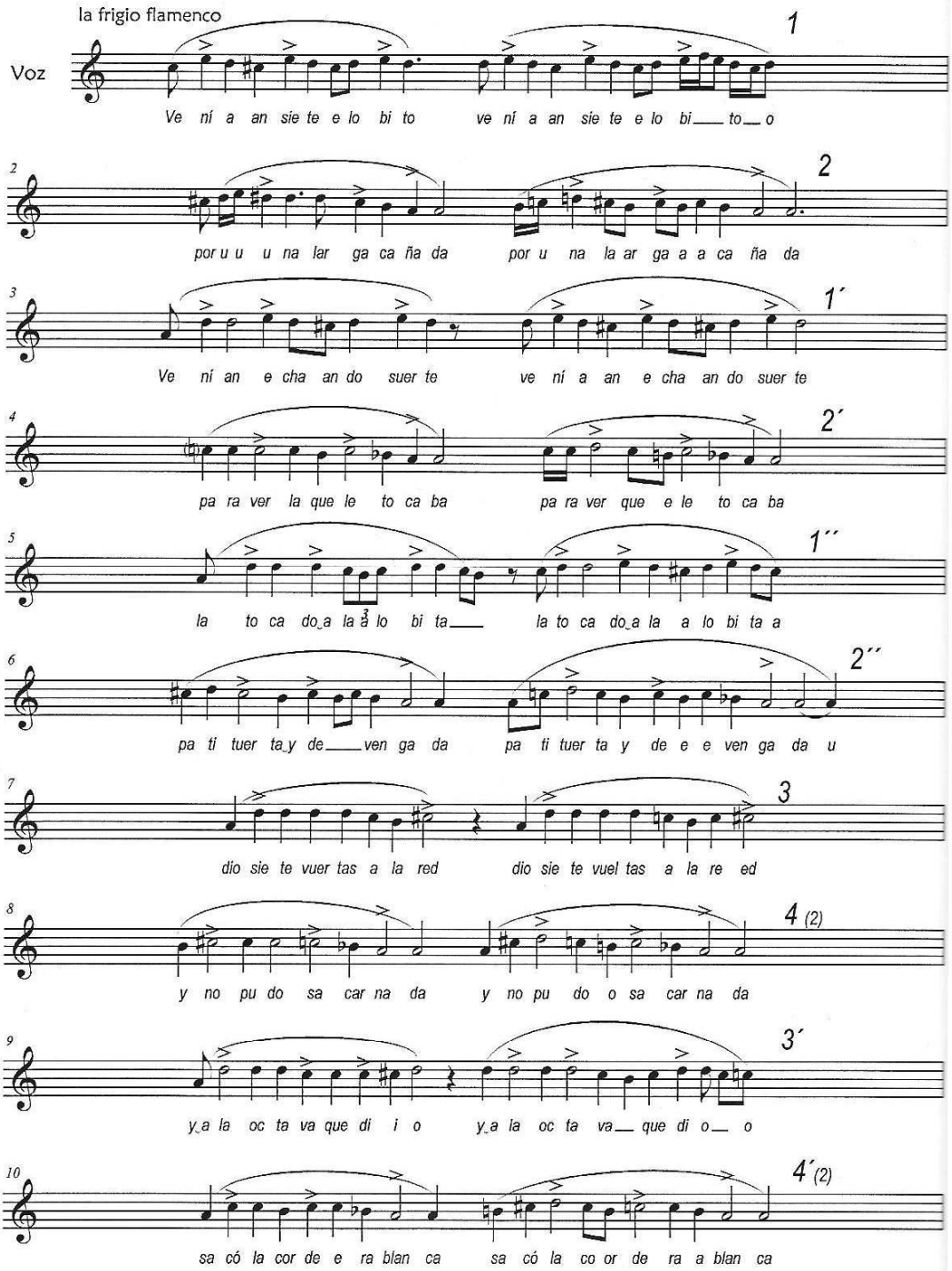
Joaquín Díaz: *Romances Tradicionales,* Movieplay S-30089, 1973.
Magna Antología del Cante flamenco, Hispavox 7991642, edición en disco compacto de 1988.
Juan Real: *Romance de La loba parda.* SAGA, Sello Fonográfico Independiente (C) Y (P) 1982.

[12] En opinión semejante se manifiesta Menéndez Pidal (1968, p. 31) al respecto de los romanes fragmentados.
[13] Ibíd. Aparecen en modo mayor y modo menor, una de ellas en modo menor con final sobre la dominante.

Romance de La loba parda

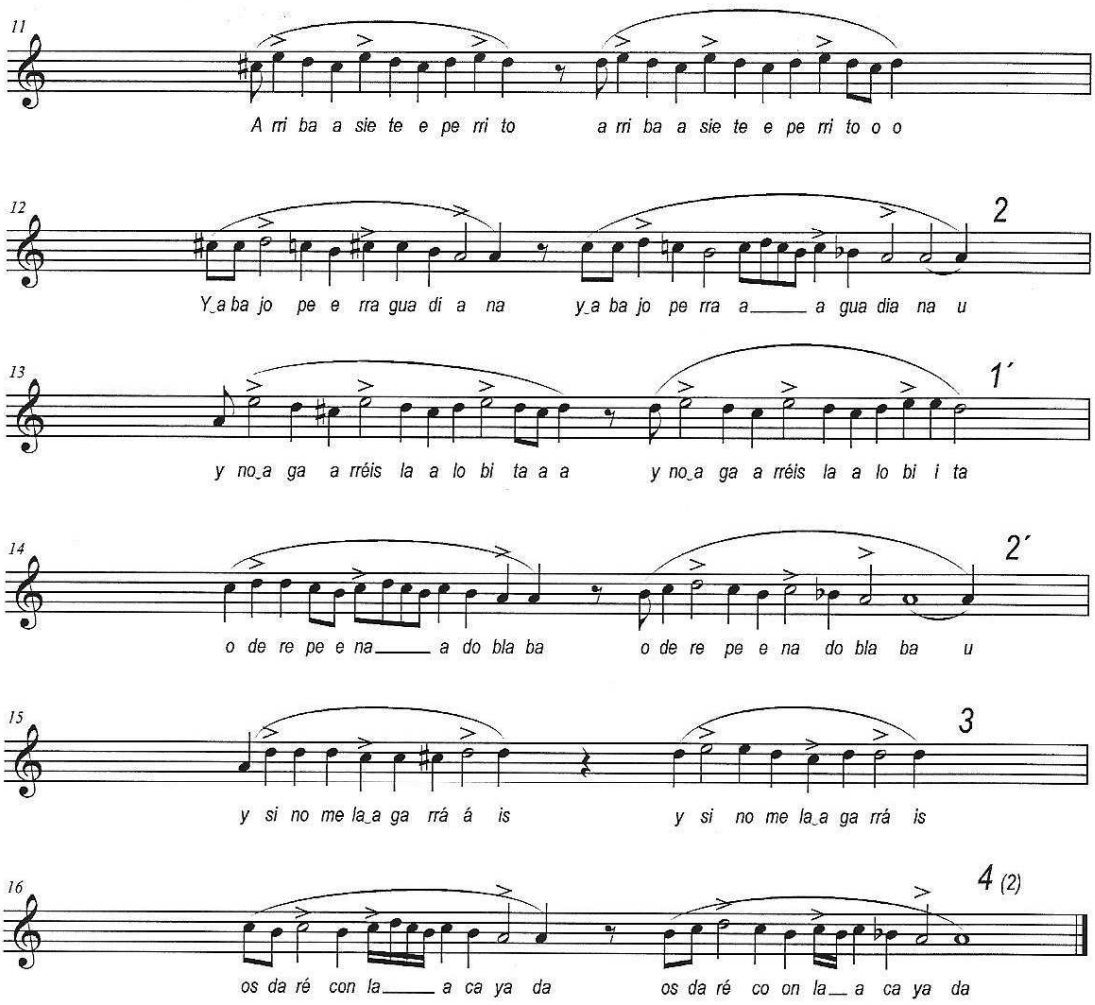
Malpartida de Plasencia (Cáceres)

SAGA 1982 — Juan Real Oliva (1921-2010)



© Guillermo Castro Buendía 2012

2



Venían siete lobitos por una larga cañada
venían echando suertes para ver qué le tocaba
le ha tocado a la lobita patituerta y devengada
dio siete vueltas a la red y no pudo sacar nada
y a la octava que dio sacó la cordera blanca

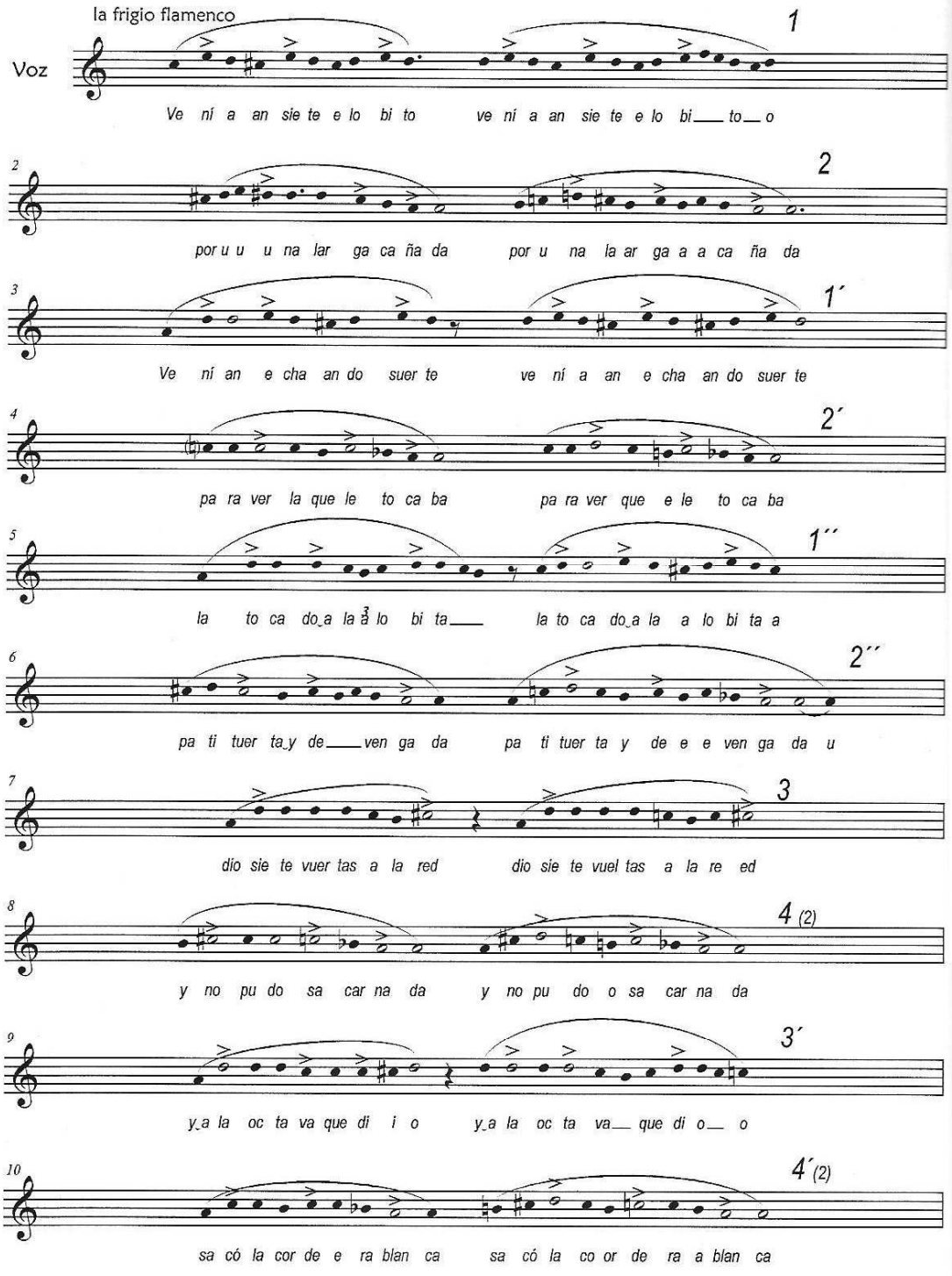
Arriba siete perritos y abajo perra guadiana
y no agarréis a la lobita o de repena doblaba
y si no me la agarráis os daré con la cayada

Romance de La loba parda

Malpartida de Plasencia (Cáceres)

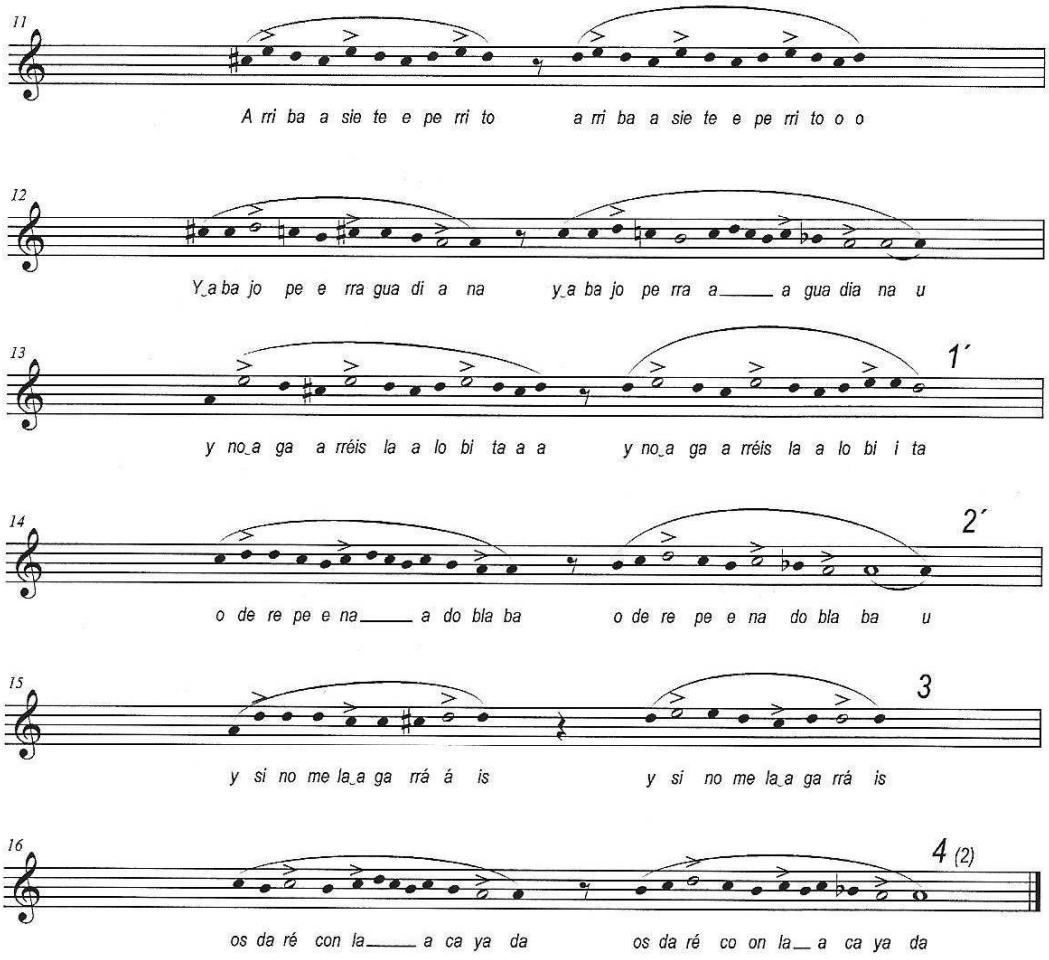
Juan Real Oliva (1921-2010)

Adaptación con duraciones libres



© Guillermo Castro Buendía 2012

2



Venían siete lobitos por una larga cañada
venían echando suertes para ver qué le tocaba
le ha tocado a la lobita patituerta y devengada
dio siete vueltas a la red y no pudo sacar nada
y a la octava que dio sacó la cordera blanca

Arriba siete perritos y abajo perra guadiana
y no agarréis a la lobita o de repena doblaba
y si no me la agarráis os daré con la cayada

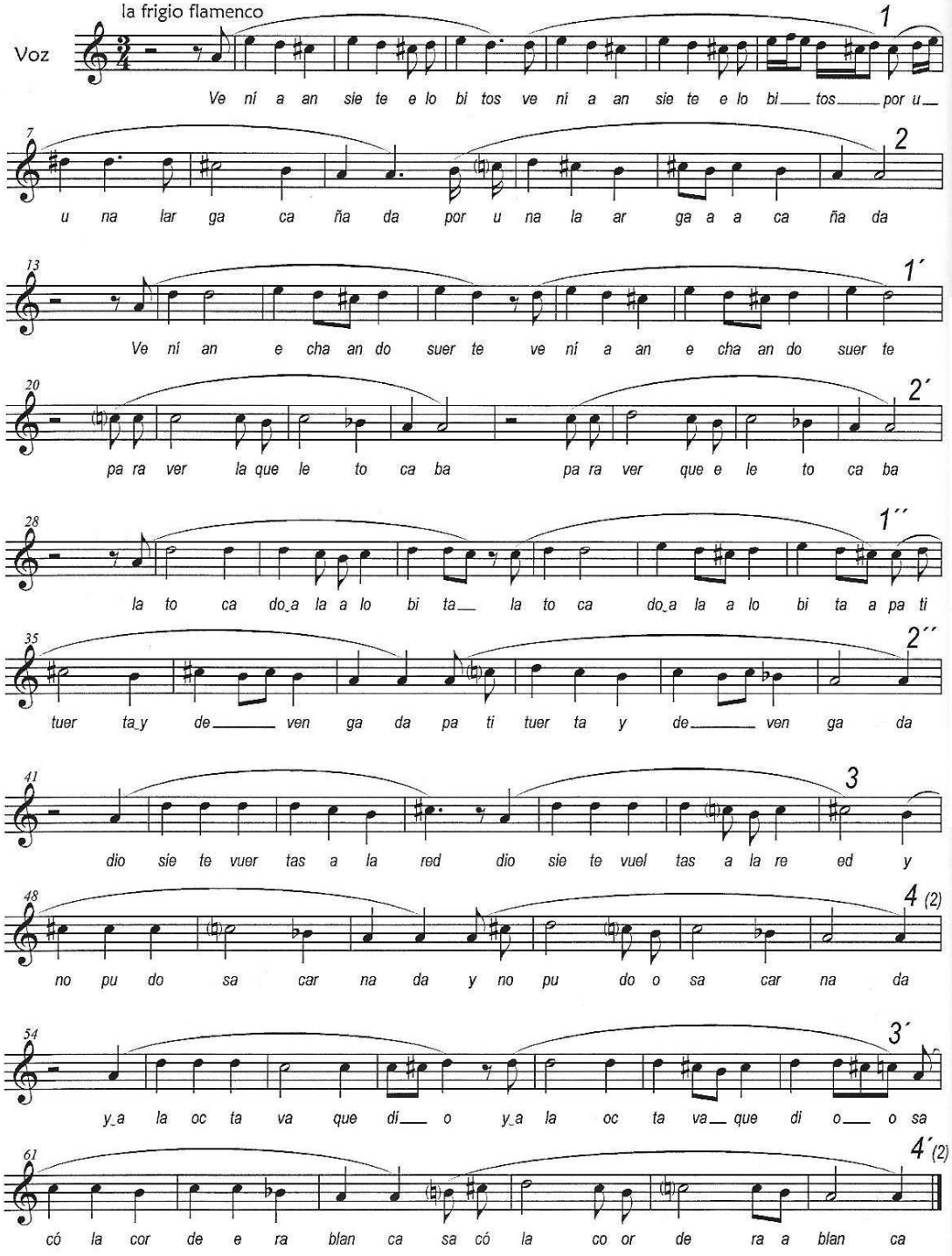
Romance de La loba parda

Malpartida de Plasencia (Cáceres)

SAGA 1982

Juan Real Oliva (1921-2010)

Adaptación a compás ternario



© Guillermo Castro Buendía 2012