

## “El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el sureste español”.

Autor: Miguel Ángel Berlanga Fernández. En: *Revista de Musicología*, vol XXVIII, nº 1, 2005: 501-513.

**Palabras y conceptos clave:** Músicas de autor. Músicas tradicionales. Fuentes orales y escritas. Renacimiento. Folklore. Musicología. Etnomusicología. Danza de las hachas. Folías. Romanesca. Pasamezzo antico. Aguilandos. Trovo.

[pag 501] **Abstract:** The popularity of the song *Guárdame las vacas* lingered long after the time of the Renaissance. Written sources would have us believe that its rendition was circumscribed to the XVI and XVII centuries, but the repertoire of the *aguilandos*, traditional popular music from the area around the region of Murcia, suggests something quite different to us.

In this essay we relate the theme of *las vacas*, and others of a similar nature from the XVI and XVII centuries, to the music of the traditional *aguilandos* from the Southeast of the Peninsula Iberica. At the same time we reflect on the riches to be derived from an opportune conceptual contrast between, on the one hand, the data and conclusions that field work provide from both oral and written sources and, on the other hand, those that are supplied by the more academic methods proper to musicology that accords an almost absolute primacy to written sources. Fieldwork is a methodological instrument at the service of methodology in general. We defend a certain kind of ‘interdisciplinarity’, at least where investigation is to be applied to popular music traditions that have long and deep historical roots.

### **Resumen.**

La popularidad del tema *guárdame las vacas* no se perdió tras la época renacentista. Las fuentes escritas parecen hacernos concluir que su práctica se limitó a los siglos XVI y XVII, pero el repertorio de los *aguilandos*, músicas populares de tipo tradicional de la zona de las *Cuadrilla* -en torno a la región de Murcia-, nos sugiere otra cosa.

En esta comunicación se pone en relación el tema de *las vacas*, y otros similares de los siglos XVI y XVII, con la música de los *aguilandos* tradicionales del S.E. peninsular. Paralelamente, se reflexiona sobre la fecundidad de una oportuna puesta en juego entre los datos y certezas que suministra el trabajo de campo (fuentes orales y escritas) y los que suministra la metodología más extendida en la musicología, que otorga primacía casi absoluta a las fuentes escritas. El trabajo de campo es un instrumento metodológico al servicio de la metodología general. Se defiende un determinado tipo de ‘interdisciplinarietà’, al menos para cuando la investigación se aplica a músicas populares que cuentan con amplio grosor histórico.

## El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el sureste español.

[502] Pretendemos con este trabajo llamar la atención sobre una serie de correspondencias entre dos repertorios hasta ahora no puestos en relación, salvo muy tímidamente. Por un lado, la fórmula armónico-melódica del *guárdame las vacas*, usada en el siglo XVI y XVII como tema para componer e improvisar *variaciones* instrumentales y conocido en otros lugares de Europa, particularmente en Italia, como *romanesca*<sup>1</sup>. Por otro lado, un repertorio, de tipo folklórico-tradicional, popular en la llamada *zona de las cuadrillas*, que abarca la región de Murcia y las zonas colindantes de las provincias de Albacete, Almería, Jaén y Granada. Se trata de la música de los *aguilandos* interpretados por las *cuadrillas* o agrupaciones musicales tradicionales de esa zona.

Manuel Luna, uno de los que más y mejor ha estudiado el repertorio de las Cuadrillas de Murcia, sí llamó la atención, sobre las similitudes entre los *aguilandos* y el tema de la *danza de las hachas*, del que destaca su popularidad en el Renacimiento español<sup>2</sup>. Pero conviene aclarar que esas similitudes reseñadas por Luna son menores que las existentes entre *aguilandos* y el tema de *las vacas*, pues ambos se interpretan en ritmo ternario. Por otro lado, el tema de *las hachas* aparece significativamente menos en el Renacimiento español que el de *las vacas*.

¿Resulta pertinente establecer comparaciones entre una manifestación musical de tipo tradicional, popular en la actualidad en una zona geográfica localizada, y el bajo *guárdame las vacas*, repertorio que asociamos casi en exclusiva a las variaciones utilizadas por los músicos de los siglos XVI y XVII?

[503] Precisemos que no se trata de realizar aquí una propuesta metodológica general. Comparar suena a muchos a comparativismo, a vuelta a métodos de la Musicología Comparativa de hace un siglo. No pretendemos retomar las teorías difusionistas de principios de siglo XX o a las funcionalistas presentes en la Etnomusicología de mediados del mismo. Se trata más bien de reseñar, con ocasión del tema que nos trae, la

---

<sup>1</sup> Salinas en el libro sexto de su obra *De Musica libre septem*, de 1577, lo equiparó ya con la *stanza romanesca*, aunque individuó un metro diverso para ésta (ternario en España y 3/2 – 6/4 en Italia).

<sup>2</sup> LUNA, Manuel. *Las Cuadrillas de Murcia*. Madrid: Producciones Trenti, 1992, pp. 41 y 117. Los criterios de análisis musical que sigue Luna son de tipo tonal.

fecundidad de una oportuna puesta en relación entre fuentes orales y escritas como instrumento metodológico al servicio de la metodología general, en función de los enfoques teóricos y dependiendo, claro está, de las posibilidades que brinden los temas de estudio. Aunque de diversos modos, han trabajado relacionando fuentes orales y escritas autores como Ph. Joutard<sup>3</sup> o Walter Ong<sup>4</sup> para la historia y la literatura oral, o K. Shelemay<sup>5</sup> y Peter Manuel<sup>6</sup> o el propio Manuel García Matos<sup>7</sup> entre otros en ámbitos etnomusicológicos. Para todos ellos, ambos tipos de fuentes se iluminan recíprocamente cuando se las pone en juego. En temas como la literatura y música sefarditas<sup>8</sup>, o la música andalusí-magrebí, se han relacionado con éxito. Por ejemplo en el caso de la música andalusí, confrontando datos de la práctica actual de las nubas en el norte de África, con los datos históricos sobre la nuba en Al-Andalus<sup>9</sup>.

[504] Nosotros hemos realizado comparaciones, creemos que con resultados interesantes, en otros temas de investigación: trovos, fandangos, romances y saetas. El trovo o improvisación oral de coplas en algunas zonas del sur de España, lo hemos puesto en relación con otros fenómenos improvisatorios de la Península e Iberoamérica, y con el fenómeno del trovo en Europa desde la Edad Media en adelante<sup>10</sup>. Con los fandangos, también nos ha resultado clarificador cotejar las certezas y dudas que las fuentes escritas nos transmitían con las certezas de los datos orales sobre fandangos en

---

<sup>3</sup> JOUTARD, Philippe. *Ces voix qui nous viennent du passé*. París: Hachette, 1983. Trad. castellana *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: FCE, 1986.

<sup>4</sup> ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982. Trad. italiana consultada: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino, 1986.

<sup>5</sup> SHELEMAY, Kay Kaufman. «The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition». En: BARZ, G. y otros. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997, pp. 189-204.

<sup>6</sup> MANUEL, Peter. «Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics». En: *Yearbook for Traditional Musics*, (1989), pp. 70-93.

<sup>7</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado “De Musica libri septem”». En: *Anuario Musical*, XVIII (1963), pp. 67-83.

<sup>8</sup> ARMISTEAD, Samuel – SILVERMAN, Joseph H. *En torno al romancero sefardí. Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Gredos, 1982. RIAÑO, Ana. «Los estudios sefardíes en España (1992-2001)». En: *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, (2001). ROMERO, E. *Coplas sefardíes: primera selección*. Córdoba: El Almendro, 1988.

SÁNCHEZ, Miguel A. *Es razón de alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1997. WEICH-SHAHAK, S. y otros. *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos*. Madrid: Tecnosaga, 1991. Disco compacto y folleto.

<sup>9</sup> GUETTAT, Mahmoud. *La Música andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999. METOUI, Omar-PANIAGUA, Eduardo. *Música Andalusí. Ibn Bâya. Nuba Al-Isihlâl*. Madrid: Sony Classical, 1995.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, Ramón - BERLANGA, Miguel A. *El Trovo en la Subbética* Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.

toda la Península e Iberoamérica<sup>11</sup>. Igualmente procedimos así en nuestra investigación sobre saetas<sup>12</sup> y más ocasionalmente sobre romances y corridos flamencos y mexicanos. En efecto, en el proceso de investigación, a veces eran las fuentes escritas las que iluminaban a las orales; pero otras muchas eran aquellas las que adquirirían todo su valor a la luz de éstas.

### ***El tema ‘guárdame las vacas’.***

Como es sabido, el tema de *las vacas* o *guárdame las vacas*, fue una estructura melódico-armónica muy usada en las *diferencias* de músicos españoles del siglo XVI, sobre todo en su segunda mitad (Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Diego Ortiz, Venegas de Henestrosa o Cabezón). En Italia fue también muy popular -conocido bajo el nombre de *romanesca*-, apareciendo especialmente en los libros de laúd del siglo XVII.

Su estructura es muy semejante a la del *pasamezzo antico*, idéntica a la de la *danza de las hachas*<sup>13</sup> -excepto en el ritmo binario de ésta- y próxima a la de la *folía*.<sup>14</sup> Todas coinciden en haber sido fórmulas muy usadas como esquema musical para la improvisación y composición instrumental de la época.

[505] He aquí su esquema básico:

The image shows a musical staff with two systems. The first system has four measures with notes G4, B4, D5, and E5. The second system has five measures with notes G4, B4, D5, E5, and G4. Below the staff, Roman numerals III, VII, I, V, III, VII, I, V, I are aligned with the notes. A circled '8' is written below the first measure of each system.

Esquema armónico de *las vacas*.

<sup>11</sup> BERLANGA, Miguel A. *Bailes de Candil Andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los Fandangos*. Málaga: Diputación, 2000. Col Monografías, n.15.

<sup>12</sup> BERLANGA, Miguel A. *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla: Tartessos, 2003.

<sup>13</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española* (libro segundo). Zaragoza: 1675.

<sup>14</sup> REY, Juan José. *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978. Rey observa una serie de similitudes musicales y conceptuales entre las vacas y la folía.

Se reseñan algunas variantes en el esquema, porque como es bien sabido, el tema no era algo absolutamente fijo.

Este esquema armónico presenta una cierta indefinición tonal: basta con oír o leer cualquier versión, para percibir en *las vacas* una mezcla entre una sonoridad menor tonal no sólidamente asentada y una sonoridad modal de tipo frigio, lo que se percibe bien a través de la frecuente aparición de dibujos cadenciales próximos al característico tetracordo frigio descendente<sup>15</sup>. De tal forma que la fórmula armónica característica de las vacas cabría analizarla –aplicando criterios tonales- de la siguiente manera, para el caso de muchas de sus variantes:

Fa Do Rem La / Fa Do Rem La Rem  
III – VII – I – V / III – VII – I – V – I,

o bien así en el caso de otras versiones:

Rem Do Rem La / Rem - Do - Sib La Rem  
I – VII – I – V / I – VII – VI – V – I

Pero también podrían analizarse -particularmente la segunda de las fórmulas- aplicando criterios de percepción y análisis modal, de esta otra manera:

Rem Do Rem La / Rem Do Sib La Re  
iv - III - iv - I / iv - III - II - I - (V).

[506] Curiosa terminación en la dominante, ciertamente, pero sabemos de semejantes fenómenos de ambigüedad tonal, es el caso de los fandangos<sup>16</sup> y en distintas músicas ‘de autor’ que retoman sonoridades tradicionales más modales que tonales, al menos

---

<sup>15</sup> MANZANO, Miguel. *Cancionero Leonés*. Madrid-León: Servicio de Publicaciones de la Diputación de León, 1988. Seguimos la terminología propuesta por Manzano para análisis modal.

<sup>16</sup> ÁLVAREZ, Rosario. *Obras inéditas para tecla*. Madrid: S.E.M., 1984. ETZION, Judith. «The Spanish Fandango. From Eighteenth-Century “lasciviousness” to Nineteenth-Century exoticism». En: *Anuario Musical*, III (1993), pp. 229-250.

más modales de lo que tendemos a pensar en la actualidad, quizás imbuidos de criterios tonales de percepción y de análisis. En el caso que nos trae, cada vez que una fórmula cadencial termina en lo que con criterios tonales percibimos como dominante de una *tónica menor*, en una lógica de percepción modal le podemos asignar a modo de prueba el papel de *tónica frigia*. Pensamos que no es forzar en exceso, para músicas de una época en pleno proceso de asentamiento de la tonalidad a partir de otras sonoridades de tipo modal, más ‘arcaicas’, con los consiguientes fenómenos de ambigüedad tonal ya estudiados en repertorios de este tipo<sup>17</sup>.

Nuestra hipótesis, en línea además con los datos extramusicales que poseemos, es que éstas y otras fórmulas, o cuando menos sus resabios modales, bien pudieron proceder de piezas populares de tipo tradicional en las que, entre otras sonoridades, la modal frigia se hacía presente. Que los vihuelistas y en general los músicos de la época, las reinterpretaron en una incipiente tonalidad menor, en una época –siglo XVI-XVII- de asentamiento aún tímido de la tonalidad.

He aquí en esquema el tema de la folía, en el que también se observan fenómenos de ambigüedad tonal-modal parecidos al reseñado para *las vacas*:

Semejanzas con el esquema armónico de la folía.

Sabemos que estas fórmulas melódico-armónicas estaban ampliamente difundidas en la práctica del siglo XVI. Pero no sólo en la música de autor. [507] Correa de Arauxo,

<sup>17</sup> LOWINSKY, E: *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley: Universidad de California, 1961.

observó que la melodía de *las vacas* usaba fórmulas cadenciales comunes en la época (Griffiths, 1999: 938). Y Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* llegó a definir *las vacas* como “sonada entre músicos”, lo que parece aludir a su carácter popular. Otros textos ligan a estas fórmulas con la práctica popular de tipo vocal y se acepta que el nombre español de *las vacas* le viene justamente por el primer verso del estribillo de un canto popular, publicado en un pliego suelto en Zaragoza hacia 1520, es decir unas décadas antes de que se popularizara el tema como bajo de variaciones instrumentales: *Guárdame las vacas / Carillo y besarte; /mas bésame tú a mi / que yo te las guardaré.* Éste y otros datos relacionan a esta estructura con fórmulas de música cantada de tipo popular de la época. Así que preguntarse si, por ejemplo, primero fue la melodía o el bajo, o más bien el conjunto melódico-armónico, no es una cuestión vital: como Griffiths<sup>18</sup> afirma, al fin y al cabo (la cursiva es nuestra), “...tanto la melodía como la progresión armónica pertenecen al lenguaje común del S. XVI. Además la armonía se identifica con el lenguaje común de las fórmulas armónicas que caracterizan la música de danza y las variaciones” de la época (Griffiths, 1999: 938).

### ***Los aguilandos de las zonas de las cuadrillas.***

En el sureste español se conoce como *cuadrillas* a los grupos tradicionales de músicos -entre 12 y 15- que, dirigidos por un *guión* que con frecuencia improvisa la letra de las coplas, protagonizan la parte musical de determinadas prácticas festivas de tipo tradicional, sobre todo en la época navideña. Se hacen presentes en diversos ritos, unos de carácter más estrictamente religioso: Misas de Gozo y del Gallo; otros a caballo entre lo religioso y lo profano, como Romerías, petición por las ánimas –hoy en receso-, villancicos, bailes ocasionales durante el año... El repertorio que hemos estudiado y sometido a comparación con el tema de *las vacas* es uno de los cantos que acompañan a los ritos festivos de época navideña. Se le designa, según la localidad y el uso que tradicionalmente se haya hecho de ellos, como *aguilandos*, *animeras*, *pascuas*, *pastores*, etc. Estas mismas cuadrillas interpretan, en las fiestas de baile, otros repertorios tradicionales en la zona: *malagueñas*, *jotas*, *seguidillas* y *parrandas* principalmente.

---

<sup>18</sup> GRIFFTHS, John. «Guárdame las vacas». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 5. Madrid: SGAE, 1999, pp. 937-38.

[508] Los datos históricos<sup>19</sup> asocian a las más antiguas cuadrillas con el surgimiento, en el siglo XVI, de las hermandades promovidas por dominicos, franciscanos y carmelitas, para fomentar la devoción al Rosario, al Santísimo Sacramento, a los santos y a las ánimas del Purgatorio, todo ello a la zaga de las propuestas de revitalización de las devociones populares que realizó el Concilio de Trento.



Cuadrillas antiguas. Fuente: Manuel Luna.

Estos datos hacen plausible que el canto de *animeras* y *aguilandos* venga siendo popular desde entonces. Sabemos de la existencia de hermandades de ánimas y similares, a las que estas cuadrillas vienen adscritas, en los siglos XVII y XVIII por fuentes escritas. Y de su popularidad desde finales del siglo XIX, a través de diversas fuentes orales. En los años 60-70 del pasado siglo esta práctica sufrió un declive, pero en la actualidad, y desde los años 80, las cuadrillas han experimentado un proceso de revitalización, existiendo más de cincuenta formaciones más o menos estables y otras tantas que se hacen y deshacen cada año.

---

<sup>19</sup> LUNA, op. cit. y bibliografía de referencia.



[509] El repertorio de aguilandos que hemos sometido a estudio y análisis procede de las grabaciones realizadas por Manuel Luna Samperio, editadas en un triple compacto<sup>20</sup>. Pertenecen a las cuadrillas más representativas de la zona de Murcia en la actualidad, quedando excluida por tanto las de la zona de Andalucía oriental. En concreto los ejemplos estudiados son los de las cuadrillas siguientes:

De la Comarca del Noroeste;

1. Aguilanderos de Barranda
2. Cuadrilla de la Encarnación y
3. Cuadrilla de la Copa

De la Comarca del Guadalentín:

1. Cuadrilla de San Cristóbal
2. Cuadrilla de la Cuesta de Gos
3. Cuadrilla de la Hoya
4. Cuadrilla de Puerto Lumbreras y

De la Vega Media al Campo de Cartagena y Aledo:

1. Cuadrilla de Aledo
2. Cuadrilla de la Corvera
3. Animeros de Blanca
4. Cuadrilla de Albanilla
5. Cuadrilla de Beniel
6. Cuadrilla de las Palas
7. Cuadrilla de Tallante y
8. Cuadrilla de Cabezo de la Plata.

Los *aguilandos* se han cantando tradicionalmente como ritos de petición, bien sea de oraciones y limosnas por las ánimas (*animeras*, en principio durante el mes de noviembre), o bien como petición de *aguilandos* o aguinaldos, en época



---

<sup>20</sup> LUNA, Manuel. *Las Cuadrillas...* Contamos con grabaciones personales de este repertorio, pero la referencia a datos publicados facilita el acceso a los mismos.

navideña (*pastores, pascuas o aguilandos*). En algunas localidades se cantan como música de villancicos navideños. La antigua práctica de la *cuestación* se conserva en algunos lugares, aunque las recaudaciones se hacen hoy día con fines predominantemente sociales o cívicos (Luna, 1992: 39). Un buen guión da vida a la entera cuadrilla, entre otras maneras mediante su capacidad de trovar coplas. En la actualidad, por un [510] proceso de desacralización, el guión suele improvisar letras de tema picaresco, provocativo, piropos, dedicatorias al público presente, etc.

### ***Estructura métrica y música de los aguilandos.***

Estos datos culturales aquí resumidos forman parte también de nuestro propósito: refuerzan nuestras certezas sobre la antigüedad de estas prácticas, al tiempo que nos familiarizan con ellas –música como cultura- y quizás suscitan nuestra curiosidad por su popularidad actual.

Pero vayamos al aspecto formal, no necesariamente el más interesante, pero sí el único que -por la escasez de fuentes históricas con que contamos- podemos comparar con el tema de *las vacas*, del que tenemos menos datos de tipo extramusical.

En su aspecto métrico-literario, los aguilandos se configuran en coplas de cuatro versos, cantadas por el guión, seguidas de ‘estribillos’ -de otros cuatro-, coreados por el resto de la cuadrilla, al unísono o a veces en una polifonía elemental. Es frecuente que el estribillo sea cantado mediante el procedimiento de repetición de los dos últimos versos de cada nueva copla. Y que el guión retome a su vez estos versos para construir la siguiente copla, en una especie de encadenamiento que nos recuerda técnicas de construcción formal de la lírica hispana medieval y renacentista. He aquí un ejemplo citado en la obra citada de Manuel Luna<sup>21</sup>:

[511] Copla (Guión):

Todos los años venimos  
pidiendo como es notorio  
para las ánimas pobres  
que están en el purgatorio.

---

<sup>21</sup> Ibidem, pp. 36-37.

Estribillo (coreado por la Cuadrilla):

Para las Ánimas pobres  
que están en el purgatorio.  
Para las Ánimas pobres  
que están en el purgatorio

Guión

En el purgatorio están  
todas las ánimas pobres  
esperando una limosna  
de todos sus bienhechores

Coro

Esperando una limosna  
de todos sus bienhechores... bis.

Guión

De todos sus bienhechores,  
venimos con alegría  
a pedir una limosna  
en el nombre de María...

Pero son sobre todo los rasgos melódico-armónicos los que individúan a este repertorio y permiten estudiarlo como un género bien definido, próximo al de *las vacas*. He aquí algunos datos pertenecientes a los 15 ejemplos que hemos manejado.

Casi todos se interpretan en ritmo ternario, siendo el compás de 6/8, o incluso el compás de amalgama 6/8 – 3/4 el que mejor refleja el fraseo rítmico-melódico-armónico, excepto un caso -el de los aguilandos de la Cuadrilla de La Corvera-, que se interpreta en ritmo binario<sup>22</sup>.

[512] Quizás el rasgo más característico de este repertorio sea la continua sucesión de una secuencia de acordes que se corresponde con la de la primera parte del tema de *las vacas* (*romanesca*, *hachas*):

---

<sup>22</sup> Las *Pascuas* de la Cuadrilla de la Cuesta de Gos resistirían parcialmente una transcripción binaria sólo en la introducción instrumental.



Secuencia acórdica más habitual en los aguilandos

Dicha configuración, ciertamente la mayoritaria (8 de los 15 ejemplos analizados) se complementa no obstante con otra que sí se corresponde exactamente con la entera secuencia de las vacas: la resolución -después de un ciclo de dos secuencias de los acordes Fa-Do-Rem-La- en la tónica menor, Rem. Dos de los quince ejemplos que hemos sometido a análisis, las Animeras de la Cuadrilla de Ánimas de Blanca y los aguilandos de la Cuadrilla de Beniel, se interpretan siempre exactamente con este esquema clásico, con la aparición, al final del ciclo, de la resolución en la tónica menor.

Aguillando de Aledo. Las Cuadrillas de Murcia, CD III, 5

Voz

Lo que mi men - te pro - nun - cia me sa - le con i - lu - sión

Guitarra  
acordes

FA DO Rem LA

le man - do un sa - lu - do a Mur - cia y a to - da la re - gión

FA DO Rem LA

CORO

Le man - do un sa - lu - do a Mur - cia pa - ra to - da la re - gión

CORO

FA DO Rem LA

le man - do un sa - lu - do a Mur - cia pa - ra to - da la re - gión. etc...

FA DO Rem LA

[513] La presencia mayoritaria en este repertorio de la sonoridad modal frigia (tetracordo sugerido: Rem – Do – Sib – La) junto a una presencia -proporcionalmente menor pero significativa- de sonoridades menores tonales (cadencias sobre tónica menor, Rem), nos estaría hablando del mismo proceso que hemos sugerido para la evolución del bajo de *las vacas*: sonoridades modales, pero también, a partir de ellas, presencia de ejemplos que se configuran en un tipo de sonoridad tonal no claramente definida.

Pero obsérvese que en el repertorio de los aguilandos, hay más presencia de sonoridades modales (ejemplos que no ‘resuelven’ en la tónica menor). Esto nos permite retenerlo como un repertorio folklórico bien definido -musical y geográficamente-, que se habría quedado en una fase musicalmente menos evolucionada, conservando mayoritariamente sus rasgos arcaizantes, aunque con ejemplos puntuales de evolución hacia sonoridades más modernas (con cadencias de tipo tonal).

La similitud, cuando no la identidad de estos ejemplos (Cuadrilla de Beniel y de Blanca, algunos rasgos en el estribillo de la de Cabezo de la Plata), con la secuencia de las *vacas*, *hachas*, *romanesca*... si no es una ‘prueba’ de que el origen de estos temas del Renacimiento estarían en músicas tradicionales que les precedieron, sí refuerza la verosimilitud de esta hipótesis.

Miguel Ángel Berlanga  
Profesor Titular de Etnomusicología  
Universidad de Granada