

DE VILLARINO A *DON QUIJOTE* Y DE MAYALDE A *ZANIKI*: ITINERARIOS MUSICALES Y CINEMATOGRAFICOS

From Villarino to Don Quixote and from Mayalde to Zaniki: Musical and Cinematographic Itineraries

Antonio NOTARIO RUIZ 

Universidad de Salamanca
anotaz@usal.es

RESUMEN. Mucho se ha escrito sobre música popular, tradicional o de tradición oral. Algo menos sobre su presencia en las creaciones cinematográficas. Y mucho menos todavía sobre el casi completo olvido de los tesoros que esconden esas tradiciones, mitad encerradas, mitad atesoradas en los cancioneros. Una de las pocas excepciones es la de una de las más bellas canciones recogidas por el sacerdote católico Dámaso Ledesma a comienzos del siglo XX: *El burro de Villarino*, en una recopilación que resultó premiada en una convocatoria estatal. Algún tiempo después esa canción llegó al cine de la mano de Jacques Ibert. Muchos años más tarde, ya en el siglo XXI, el director Gabriel Velázquez incorpora al grupo Mayalde en su creación cinematográfica llegando a dedicarle una película muy especial: *Zaniki*. El objetivo de este ensayo es reivindicar el valor de la música de tradición oral frente al casi completo olvido de los medios audiovisuales y proponer su rescate a través del cine o de otras opciones.

Palabras clave: música de tradición oral; invertebración musical; Dámaso Ledesma.

ABSTRACT. There is a large bibliography on popular music, traditional or oral tradition music. Something less about its presence in cinematographic creations. And much less still about the almost complete forgetfulness of the treasures that those traditions hide, half locked up, half treasured in the

songbooks. One of the few exceptions is that of one of the most beautiful songs collected by the catholic priest Dámaso Ledesma at the beginning of the 20th century: *El burro de Villarino*, in a compilation that was awarded a state award. Sometime later that song came to the cinema thanks to Jacques Ibert. Many years later, already in the 21st century, the director Gabriel Velázquez incorporates the Mayalde group in his cinematographic creation, even dedicating a very special film to it: *Zaniki*. The objective of this essay is to vindicate the value of music of oral tradition against the almost complete neglect of audiovisual media and to propose its rescue through cinema or other options.

Keywords: oral tradition music; musical invertebrate; Dámaso Ledesma.

1. INTRODUCCIÓN

El punto de partida de este texto se encuentra en una sala de cine salamantina, el 7 de febrero de 2019. Está llena por completo de público que quiere asistir a un estreno porque conoce al director –Gabriel Velázquez– o a los protagonistas –la familia Martín Pérez, vinculada al folklore salmantino y castellanoleonés desde hace más de treinta años–. La película no puede defraudar porque cuenta con los ingredientes necesarios y, además, se estrena en Salamanca, capital de la provincia en la que más ha trabajado e investigado el grupo Mayalde. Se titula *Zaniki*. Velázquez ha sabido contar, equilibrando el balance entre la poesía visual y la sonora sin que una devore a la otra, una breve y deliciosa fábula. El resultado es un discurso completamente orgánico en el que cada sonido, cada imagen y cada palabra ocupan un lugar que facilita el del resto de los elementos. Al hilo de la narración es difícil no recordar todas las músicas que desde hace años ha sido posible cantar o tocar en el piano con algunas de las melodías recogidas por los folkloristas clásicos o contemporáneos de Castilla y León, en especial, de Salamanca –como Dámaso Ledesma y Federico Olmeda entre los primeros y Miguel Manzano entre los segundos–. Y es que *Zaniki*, en el año 19, puede llevar al espectador a evocar la película sobre el Quijote de los años treinta del siglo pasado. A ambas les une la belleza musical, y no cualquiera, sino la que fue creada armónicamente durante siglos por mujeres y hombres que, en el trabajo o en la fiesta, en la alegría y en el dolor, cantaban, bailaban y poetizaban sus vivencias. Precisamente Eusebio Martín, en la recepción del Premio Nacional de Folklore Eduardo Martínez Torner, en 2018, afirmaba: «Antes todo el mundo cantaba, a pesar del trabajo duro y de la vida poco cómoda que llevaban. Ahora vivimos muy bien, pero no

canta ni Dios»¹. No es fácil ni habitual encontrar películas que recojan, en una u otra forma, esas voces. Tampoco se reclama esa tarea creativa de llevar a los medios audiovisuales el tesoro de tradiciones musicales y sonoras enraizadas en el hondón de la vida de las personas. En definitiva, en *Zaniki* y en *Don Quijote* se encuentra mucha belleza concentrada en canciones de pocos compases que han servido para algunos arreglos interesantes, pocos, pero que apenas han sido tenidas en cuenta en el mundo cinematográfico. ¿Por qué? ¿Cómo se puede dar la espalda a un tesoro musical tan importante dejándolo morir en bibliotecas y archivos? Tal vez no haya respuesta a estas preguntas o no haya más que una mala política cultural de fondo. En cualquier caso, lo que se propone en este trabajo es una visita a dos itinerarios concretos, que se encuentran entre la música y el cine, para quienes puedan o quieran recorrerlos.

2. INVERTEBRACIÓN MUSICAL Y DESPRECIO «DE LAS COSAS RURALES»

Es necesario en este punto, si el lector o la lectora amable lo permite, desplazar el argumentario al campo de la filosofía y de la teoría política para fundamentar la exposición. Y ese desplazamiento se puede hacer partiendo de uno de los filósofos españoles más reconocidos y estudiados –y, por eso, también de los más criticados–: José Ortega y Gasset. Coincide que en el año 22 del siglo XXI se está celebrando un centenario importante para la cultura política española y para la filosofía: el de su obra *España invertebrada* (Ortega y Gasset, 2005). Se han celebrado congresos, mesas redondas y seminarios. Incluso la prensa escrita y digital, tan ocupada en otro tipo de temas y con actitudes intelectuales muy alejadas de los usos filosóficos, han prestado alguna atención al centenario. Y es que Ortega y Gasset –como Unamuno, como Azaña– pensó y actuó en ámbitos muy concretos que siguen constituyendo el problema de España o, por lo menos, una parte de los problemas que aquejan a este rincón de Europa. El caso es que Ortega veía crecer lo que en aquellos años se denominaba separatismo y proponía un análisis de la situación por si podía servir también como parte de la solución. Su visión de la historia de España, muy peculiar y criticable, le llevaba a ese diagnóstico de la invertebración española que él entendía como un problema –«una enfermedad», dice Ortega– que afectaba a la organización territorial. Había, por lo tanto, que volver a vertebrar España, aunque esa no aparecía como tarea fácil.

Más allá de los posibles debates en torno a las ideas de Ortega expuestas en ese libro (Martín, 2002), se puede proponer una lectura alternativa de la invertebración

1 <https://www.tribunasalamanca.com/noticias/262638/mayalde-estrena-su-pelicula-zaniki-dirigida-por-gabriel-velazquez-en-vialia-el-7-de-febrero>

centrada en un aspecto que Ortega pasó por alto: la invertebración socioeconómica. No se puede negar que desde finales del siglo XIX han existido tensiones entre las diversas formas de articular el Estado: federalismo, confederalismo, centralismo, etc. Pero no se puede negar tampoco la escisión económica y social que dividía las clases sociales –ricos y pobres, dicho apresuradamente–. Esto es perceptible también en la música.

No hay que olvidar que Ortega acababa de publicar poco tiempo antes de este ensayo los artículos sobre música que forman parte de *El Espectador* (Ortega y Gasset, 2004). Aparte de la influencia que ejercieron sobre compositores, musicólogos y público –de lo que queda constancia en otros ensayos (Notario, 2020)–, es importante recordar que Ortega solo prestaba atención en aquellos artículos a la música culta y, en concreto, a los conciertos sinfónicos. Ninguna alusión a la música popular ni de tradición oral y rural ni de las de entretenimiento urbano. Todos estos razonamientos se ven reforzados por las afirmaciones de Fernando Rodríguez de la Flor (Rodríguez, 2019: 539), catedrático de la Universidad de Salamanca, en sus comentarios a la nueva edición completa de los poemas de Gabriel y Galán. Allí afirma que el desistimiento y desprecio

... de las cosas rurales no ha hecho más que crecer en nuestros días, extendiéndose a todos los registros simbólicos (la pintura, la fotografía, el cine, la música...) donde lo cierto es que el campo español –lo más sustantivo que tenía el ser de lo peninsular– ha decaído completamente de su antiguo estatuto.

Los ejemplos que se comentan en este ensayo son muy elocuentes en este sentido, porque no sería fácil encontrar muchos más casos de presencias en las pantallas de las músicas populares de Castilla y León. Pero quien esté aprovechando para profundizar en algunas posibles valencias políticas –o solo sentimentales– de este ensayo, que no olvide la conclusión de Fernando Rodríguez de la Flor, aplicable, sin duda, a la música de la vieja Castilla la Vieja y del lejano Reino de León, que no son sino un

espacio que no puede afirmar frente a las periferias progresadas de la Península, su individualidad colectiva basada en altos hechos del pasado. Acaso a esta «alma popular» solo le incumbe legitimarse en la obra de sus últimos vates, que entonan una elegía melancólica en nombre de un pasado que a cada instante se desvirtúa y deshace. (Rodríguez, 2019: 553)

De la Flor se está refiriendo, sí, a Gabriel y Galán, pero ha mencionado pocos párrafos antes a Dámaso Ledesma y a otros que, como ellos, se dedicaron a recoger lo que quedaba de esa «alma popular». ¿Invertebración? Sí, sin duda. Y ahora, ejercicios de melancolía son lo que queda al alcance de las generaciones actuales

y al de las venideras. Pero también queda la posibilidad de estudio riguroso y conservación de un patrimonio valioso e insustituible.

3. DON QUIJOTE CABALGA POR VILLARINO DE LOS AIRES

Don Quijote cabalgó por una Mancha de ficción y llegó, al decir de su autor, hasta Barcelona. Nada impide que otras ficciones le lleven a otros paisajes. Y uno, al menos, tiene ya cierto derecho a reclamarse quijotesco. Se trata de una hermosa población de la provincia de Salamanca, pero cercana a Portugal: Villarino de los Aires. Es el lugar de origen de una de las tonadas más famosas de la colección que, con mucho esfuerzo, realizó Dámaso Ledesma a finales del siglo XIX y principios del XX. Poco podía sospechar el buen canónigo mirobrigense que esa canción iba a dar el salto al cine y nada menos que para ilustrar el tremendo momento en que el autor de la ficción, Miguel de Cervantes, ha de acabar con ella garantizando así su futuro: la muerte de Don Quijote. El artífice de ese viaje que llevó al ingenioso hidalgo a Villarino de los Aires o al burro de Silguero a las tierras manchegas fue el compositor Jacques Ibert (1890-1962). Como casi todos los compositores franceses de su época, participó de la curiosidad o la fascinación por la música española. Y, aunque incurriera en tópicos, evocó elementos musicales claramente característicos de la música del sur de los Pirineos en dos obras: «Bajo la Mesa»² –en español en el original–, séptima de las diez piezas para piano tituladas *Histoires*; y «Valencia», tercera de las *Escales* para orquesta³. Ambas son del año 1922.

La siguiente y, hasta donde ha sido posible confirmar, última incursión de Ibert en la música española es la que lleva a cabo en el año 1932 y surge a raíz del encargo del director Georg Wilhelm Pabst para una película sobre Don Quijote. El resultado son las *Chansons de Don Quichotte*, cuatro miniaturas que fueron interpretadas por Feodor Chaliapin, verdadero impulsor de aquel proyecto fílmico. Los textos fueron escritos por Alexandre Arnoux (1884-1973). Las tres primeras canciones muestran una buena factura, coherente con la calidad compositiva de Ibert. Pero es la última, la cuarta, la que sobresale por su belleza y por las posibilidades expresivas que ofrece al barítono para su lucimiento. Es la *Canción de la muerte de Don Quijote*⁴.

2 Se puede escuchar en este enlace, aunque no se indica el o la pianista ni cualquier otro dato: http://www.flamencoweb.fr/IMG/mp3/ibert_bajo_la_mesa_ginette_doyen.mp3

3 Se puede escuchar en este enlace interpretada por la Orquesta Sinfónica de Montreal dirigida por Charles Dutoit: https://www.youtube.com/watch?v=G5L_dIVmyTg

4 Se puede escuchar en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1ACe1eDM23Y>, interpretada por Chaliapin.



Fig. 1. Compases 13 al 17 de la *Chanson de la mort de Don Quichotte*.
Fuente: Roşu (2019: 265).

Solo se han podido encontrar dos trabajos de investigación sobre estas canciones: el de Roşu (2019) y el de Fraile y Radigales (2007). Roşu lleva a cabo una presentación solo descriptiva apuntando, sin fundamento alguno, que el origen de las canciones debería situarse en La Mancha, al tratarse del paisaje en que se ubican las andanzas del Quijote. Fraile y Radigales llevan a cabo una presentación más exhaustiva de las circunstancias que rodean al proyecto fílmico de Pabst, aunque no avanzan mucho en cuanto al análisis de las canciones. En ese sentido, su aproximación a las canciones escritas por Ibert para la película rodada por Pabst a solicitud de Chaliaplin pasa por alto el origen popular de, al menos, una de las ellas: la cuarta. Criticando el españolismo tópico de algunos compositores franceses, dejan escapar la que tal vez sea una de las aportaciones más logradas de la fusión entre lo popular y lo culto. Y es que la inspiración de Ibert no es otra que la tonada más célebre del *Cancionero* de don Dámaso Ledesma, el burro de Silguero, más conocido como el burro de Villarino. Del éxito de esa melodía encontrada por Ledesma en su peripecia a lo largo de la provincia de Salamanca justo en Villarino de los Aires, muy cerca de la frontera portuguesa, nos da cuenta Tomás Bretón en el prólogo que escribe al cancionero premiado. En él se confiesa ignorante de las riquezas que ha podido encontrar Ledesma en su investigación y describe cómo se desarrolló la presentación madrileña del libro. Especialmente importante en este punto es el comentario sobre la sorpresa que causaron las canciones interpretadas en la velada y la solicitud de repetición de algunas de ellas. En especial, la que se cita en este breve ensayo (Bretón, 1907: 10):

Maestros y críticos eminentes, público habituado a oír cuanto de bueno se manifiesta en la Corte, estaban materialmente asombrados de la novedad y fineza, de la austeridad y donosura de los cantos salmantinos. Los más, fueron repetidos a petición calurosa del público, naturalmente...; y aunque antes dije que no hacía particular mención de estos o aquellos, no puedo menos de romper el propósito, obedeciendo a la impresión enorme, avasalladora, que me produjo el graciosísimo *Tu ru rú*. (núm. 17 de la Sección 2, primer grupo)

popular, el texto musical no es complicado, no requiere virtuosismo vocal alguno. Debe poder ser cantado por cualquier persona. En ese sentido se puede decir que es democrático. El ámbito melódico global de esta canción como el de centenares de canciones populares es accesible a cualquier voz, aguda o grave. La forma, claro, colabora en ese democratismo melódico. Estrofa y estribillo recorren poco espacio sonoro: tres notas, cuatro a lo sumo, en sentido ascendente y descendente o girando en corro, como en los bailes, en torno a una nota que ejerce como eje. Un movimiento cómodo, si se mira desde otro punto de vista. Sin riesgos. Pero, para el caso que se presenta aquí, es un estribillo musical efectivo para un final de película. Así lo entendió Ibert y de ahí su uso en la última canción.

4. DE MAYALDE A *ZANIKI*

Es difícil que alguien en Salamanca, e incluso en toda España, si se dedica a cuestiones de etnomusicología y folklore en especial, no conozca al grupo Mayalde⁵. Durante cerca de cuarenta años han recorrido física y musicalmente toda la geografía salmantina y parte de la del resto de España. No solo han actuado en multitud de festivales y fiestas, sino que han grabado varios discos y participado en documentales y programas televisivos. Tal vez les faltaba solo la aventura cinematográfica y ha llegado de la mano del director salmantino Gabriel Velázquez (1968)⁶.

La película se centra en la forma en la que Eusebio Mayalde quiere contagiar a su nieto la cultura musical que lleva dentro. El protagonista es capaz de hacer melodías con cucharas, sartenes y todo tipo de utensilios. Esto es lo que cautivó a Gabriel Velázquez. «Desde el momento en el que le conocí supe que quería hacer una película sobre él», relataba⁷.

Así de sencillo y así de claro. Ese ha sido el motivo inicial del director. De hecho, ya había contado con Mayalde en trabajos anteriores y así concibió el proyecto de *Zaniki*.

La comparación entre las dos películas puede que no vaya más allá de la inspiración musical tradicional salmantina. No es poco. *Zaniki* es una película que se puede calificar como excelente y muy recomendable. Su director ha mostrado y sigue mostrando un aprecio por la música y por el sonido que se percibe en toda su filmografía. En este caso esa pasión musical encuentra el camino más armónico

5 Más información en <https://www.mayalde.com/>

6 Página web oficial del director: <https://gabrielvelazquez.es/>

7 Extraído de la entrevista a Gabriel Velázquez, se puede consultar en <https://www.seminci.es/2019/64-seminci/gabriel-velazquez-director-de-zaniki-hacer-esta-pelicula-ha-sido-un-autentico-milagro/>

pensable entre las imágenes y las palabras. Desde el punto de vista estético solo se puede hablar de éxito. Mucho se debe, sin duda, a la aportación actoral de Eusebio, curtido en cientos de escenarios.

Como va quedando claro, en este ensayo lo que se subraya es el valor de la música tradicional popular, especialmente la de origen rural. Pero el protagonista de la película, Eusebio Martín, y su familia hace años que han ido más allá. Él y Pilar Pérez junto a Laura y Arturo, sus hijos, llevan a cabo un trabajo muy exigente de conservación de música, sí, pero también de bailes, de instrumentos, de juegos, de palabras y, en definitiva, de tradiciones elaboradas desde una cosmovisión que ha sido desplazada y casi por completo olvidada. El humor, el sexo, las desigualdades sociales, el trabajo –y la explotación–, el placer de bailes, la naturaleza... todo estaba trenzado en la vida comunitaria y fue desapareciendo por el impulso de las nuevas formas de relación social (Tönnies, 1947) y, sobre todo, por la obligada emigración. La forma de llevar todo ese trabajo de investigación y creación que realiza Mayalde a la pantalla ha sido la de una fábula, un cuento cinematográfico narrado con mucho afecto por quienes aparecen en la narración y por los objetos y paisajes «puestos» en cine.

Entre la película de Pabst con composiciones de Ibert y la de Gabriel Velázquez con música de Mayalde hay un gran silencio. El silencio del desconocimiento, la desidia, la ignorancia o la falta de una conciencia musical nacional. Cuando Ana Mariscal lleva la novela de Miguel Delibes *El camino* a la pantalla, en 1963, recurre a Gerardo Gombau como compositor. Pero Gombau compone aprovechando material suyo de los años treinta en lugar de utilizar el rico acervo que tan bien conocía por su relación con Ledesma y García-Bernalt. Cuando Erice rodó en 1973 *El espíritu de la colmena* contó con Luis de Pablo para la composición musical. Pero el compositor vasco solo fue capaz de encontrar en el rico tesoro de la música popular la canción *Por el mar corren las liebres*. ¿Invertebración musical? Esa es la hipótesis que se somete a la consideración de quienes lean este ensayo. Compositores cultos dando la espalda a la música popular. ¿Qué suerte han corrido el legado catalán, gallego o vasco?

La adaptación cinematográfica del Quijote o la fábula a partir de vivencias de Mayalde son dos opciones entre las muchas que se pueden plantear para llevar a la pantalla el patrimonio tradicional, bien sea desde la estetización, el realismo o la ficción histórica. Hasta que lleguen, que llegarán, las nuevas formas de diálogo entre contemporaneidad y tradición, habrá que disfrutar con el itinerario que lleva de Villarino de los Aires a Don Quijote, escuchando a Chaliapin en la película de Pabst cuando evoca al célebre burro con el estetizado «tu-ru-ru-ru-rú». Habrá que disfrutar también con el itinerario de Mayalde a *Zaniki*, escuchando a Eusebio y su nieto Beltrán despidiendo tanta belleza sonora. Y se hace necesario invitar a las nuevas generaciones de compositores a conocer esos cancioneros de

Ledesma, de Olmeda, Manzano y de tantos otros para poder utilizarlos cuando tengan oportunidad en sus trabajos y producciones audiovisuales.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bretón, T. (1907). Preámbulo. In D. Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (p. 10). Imprenta Alemana.
- Fraile, T., & Radigales, J. (2007). Don Quijote de Jacques Ibert: de música en pantalla a música en concierto. In B. Lolo (Ed.), *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (pp. 556-574). Ministerio de Educación y Ciencia.
- Ledesma, D. (1907). *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (p. 10). Imprenta Alemana.
- Martín, F. J. (2002). Introducción. In J. Ortega y Gasset, *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Edición de Francisco José Martín. Biblioteca Nueva.
- Notario Ruiz, A. (2020). El pensamiento musical del exilio: Adolfo Salazar (Madrid, 1890-México, 1958). In M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro, M. Á. Puig-Samper, & A. Sánchez Cuervo (Eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio español republicano de 1939* (pp. 325-337). NIPO-Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Notario, A., & Sánchez, V. (2010). Identidades nacionales en la obra de Gerardo Gombau. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 16-17, 95-110.
- Ortega y Gasset, J. (2004). Musicalia. In *Obras completas*, vol. II (pp. 365-374). Fundación José Ortega y Gasset/Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2005). España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos. In *Obras completas* (vol. III, pp. 423-512). Fundación José Ortega y Gasset/Taurus.
- Rodríguez de la Flor, F. (2019). Segundo postfacio. In J. M. Gabriel y Galán, *Poesía* (p. 539). Editorial Delirio.
- Roşu, A. (2019). Jacques Ibert. «Quatre chansons de Don Quichotte». *Education, Research, Creation*, 5(1). https://icc-online.art-e-ct.ro/vol_05.html
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Losada.