Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 7. Año 2006

Enfoques musicales y periodismo flamenco

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA • MARTA CURESES • MOHAMED METALSI • MANUEL LUNA • JOSEP MARTÍ • CARMELO LISÓN • REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO • JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD • MANUEL LORENTE RIVAS • BIBIANA AIDO • OLGA DE LA PASCUA • JUAN MANUEL SUAREZ JAPÓN • RAFAEL INFANTE • JUAN CARLOS MARSET • JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO • TOMÁS MARCO • RICARDO SANMARTÍN • ELSA GUGGINO • STEVEN FELP • DAVID COPLAN • JOSÉ MANUEL GAMBOA • NORBERTO TORRES • MANUEL RÍOS RUIZ • MANUEL MARTÍN MARTÍN • PACO VARGAS • ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO • JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ GAZTELU • ALFREDO GRIMALDOS • EUGENIO COBO • ANGELO PANTALEONI • JAVIER PRIMO • ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

La música popular castellana en la obra de Miguel Alonso.

Ana Pozo Nuevo

Etnomusicóloga

Resumen

Entre los procedimientos que el compositor Miguel Alonso Gómez (Villarrín de Campos, 1925-Bilbao, 2002) utilizó en algunas de sus obras musicales, encontramos la recurrencia al repertorio de la música popular de tradición oral propia de las zonas de Salamanca y Zamora. Este tipo de música le llega a través de su entorno como zamorano y también por la influencia de maestros como Aníbal Sánchez Fraile o Hilario Goyenechea, quienes llevaron a cabo cancioneros recopilatorios de folclore castellano. Las técnicas compositivas que emplea van evolucionando desde la armonización de melodías populares hasta el uso de elementos musicales como la modalidad, la estructura y el ritmo en obras más complejas, así como en la composición de música religiosa con la que mantuvo una estrecha relación durante toda su vida.

1- Introducción

El compositor Miguel Alonso Gómez (Villarrín de Campos, 1925- Bilbao, 2002) se encuadra en la llamada Generación del 51 cuya importancia en la música española contemporánea ha sido manifestada numerosas veces aunque todavía faltan muchos aspectos por estudiar. A pesar de haber sido un autor de lo que suele llamarse música "culta" fue también uno de los muchos que dirigieron sus oídos hacia el repertorio popular que ya en la primera mitad del siglo XX empieza a estudiarse ante la amenaza de su desaparición debido al creciente proceso de industrialización y masificación de la sociedad. El objetivo del presente artículo es concretar esa relación entre dicho compositor y la música popular de tradición oral castellana, sobre todo de las provincias de Zamora y Salamanca.

Las fuentes que hemos utilizado son básicamente tres: los principales cancioneros de esta zona geográfica que contienen características musicales similares a las composiciones de Alonso, artículos en publicaciones periódicas y cartas personales que aluden de alguna forma al tema, y las propias partituras del compositor. Estos dos últimos tipos de fuentes han sido consultadas en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) de Madrid[1].

2- Relación personal de Miguel Alonso con zonas de Zamora y Salamanca

Miguel Alonso Gómez –como ya se ha mencionado– nació en Villarrín de Campos (Zamora, 1925). En 1936 ingresa en el Seminario Conciliar de San Cayetano, en Ciudad Rodrigo, y allí estudia Humanidades, Filosofía y Teología mientras lleva a cabo los estudios musicales con el organista de la catedral de la misma ciudad, Cándido Ledesma. En

1. Legado Miguel Alonso (ICCMU).

el mismo Seminario de Ciudad Rodrigo se ordena sacerdote a la edad de veintiún años llegando a ser organista y director de la Schola Cantorum de dicha institución en 1947. Parece que la influencia familiar no fue ajena a sus estudios eclesiásticos puesto que un tío suyo llamado Severiano era el párroco de Villavieja de Yeltes. Sin embargo, amplía sus estudios musicales con Aníbal Sánchez Fraile e Hilario Goyenechea en Salamanca durante un año (1947-48) para trasladarse poco después al Real Conservatorio de Madrid, donde estudiaría con Amparo Gutiérrez, Enrique Aroca, Conrado del Campo y, al fallecer este último, con Julio Gómez[2].

El propio Alonso expresó la influencia que tuvo esta zona en él por simple hecho de ser el entorno natural de su infancia y por haber tenido allí su primer contacto con la música[3]. Además, y a pesar de haberse trasladado a Madrid en 1948, siempre mantuvo el contacto con Ciudad Rodrigo y Villavieja de Yeltes (Salamanca), ciudad esta última donde iba a veranear frecuentemente[4].

En cuanto a Ciudad Rodrigo, Alonso contribuyó a la actividad cultural mirobrigense haciendo de intermediario entre el Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir", fundado en 1966, y la Comisaría Nacional de la Música de la que fue asesor musical desde 1974. Gracias a su intervención se organizaron en dicho Centro numerosos conciertos entre los que destaca el estreno mundial de su propia obra *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Encina* el 18 de diciembre de 1976. El reconocimiento de esta labor toma forma material cuando "(…) la Asamblea General de Socios de esta Sociedad acordó, en su última sesión y por aclamación, nombrarle Socio de Honor de este Centro Cultural y Recreativo"[5]. En esa misma época, el Obispo de la Diócesis de Ciudad Rodrigo, Demetrio Mansilla Reoyo, formaba una junta provisional encargada de organizar la colecta de dinero destinado a la restauración del claustro de la catedral, por lo cual encargó el envío de una carta-circular que informaba del asunto a varias personas entre las que encontramos a Miguel Alonso[6]. Éste hizo el papel de intermediario, una vez más, entre el atribulado Obispo y el organismo

2. Estos datos biográficos aparecen en CASAMAR: "Con Miguel Alonso se inician los catálogos de compositores españoles", en *La Gaceta* (Ciudad Rodrigo, 14-XII-1991); DOMINGUEZ, Ignacio María: "Una buena noticia", en *LAZOS. Boletín informativo de la Asociación Antiguos Alumnos del Seminario de Ciudad Rodrigo* (pp. 25-27), nº 6. Ed. A.A.A. de Ciudad Rodrigo (febrero-1987); TEMPRANO, Andrés: "Panorama actual de la música religiosa española XII. Miguel Alonso", en *Tesoro Sacro Musical* (pp. 13-20), nº 1 (enero/marzo-1974).
3. ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril-1996) y "Feliz aniversario", en *Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir". XXX Aniversario de su Fundación* (pp. 49-51) (Ciudad Rodrigo, octubre-1996). FRADES GARCÍA, Fernando: "Entrevista a Miguel Alonso", en *La Brezosa* (pp. 18-20), nº 2 (Villavieja de Yeltes, agosto-1996).
4. S.n.: "Miguel Alonso. Un compositor criado en Villavieja", en *El Encinar* (pp. 4-5), nº 16. (Villavieja de Yeltes, diciembre-1986).
5. Carta personal original mecanografiada del entonces presidente del Centro, Juan Moreno Gómez, a Miguel Alonso (25-I-1977). Legado Miguel Alonso (ICCMU).
6. Carta personal original mecanografiada del secretario de la "Junta pro Catedral", José Mª Corral Arroyo, a Miguel Alonso (15-XI-1976). También hay otras dos cartas mecanografiadas y firmadas por el propio Obispo a Miguel Alonso (4 y 28-I-1977, respectivamente), explicándole más extensamente el problema y manifestando la intención de solicitar ayuda económica a la comunidad de fieles porque el Estado desatendía su petición. Legado Miguel Alonso (ICCMU).

estatal pertinente, ya que entonces trabajaba en la Comisaría Nacional de la Música de la Dirección General de Bellas Artes[7]. También es necesario mencionar que fue uno de los miembros fundadores del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián Docampo" del C.S.I.C. el 9 de enero de 1976[8].

Retrocediendo hasta los primeros pasos del compositor en su carrera, es presumible que la música popular también influyera en su creatividad a través de sus maestros ya que muchos de ellos guardan alguna relación con el estudio y difusión de esta música. El ejemplo más claro y llamativo de todos es Aníbal Sánchez Fraile, autor de uno de los dos cancioneros más representativos de la música popular salmantina o "charra"[9]; con él estudió en Salamanca y parece ser que mantuvieron un trato afectuoso[10]. Otro maestro de Alonso y autor de una obra dedicada al tema de la música charra fue Hilario Goyenechea[11] quien, además, le entregó una carta de recomendación suya para Conrado del Campo, con el que Miguel Alonso estudiaría en el Real Conservatorio de Madrid; y es bastante significativo el hecho de que el compositor dedicara su cuarteto de cuerda *Fuga sobre un tema castellano* (Madrid, 1952) al mismo Goyenechea[12].

Por otra parte, resulta curioso notar ciertos paralelismos entre algunas de estas figuras de la etnomusicología y Miguel Alonso. Al igual que este último, Dámaso Ledesma fue alumno interno en el Seminario de Ciudad Rodrigo (donde nació), además de organista y director de capilla. También tuvo relación con la Academia de BBAA de San Fernando, de la que Alonso fue nombrado Académico Correspondiente en 1971, al premiar su colección de *Cantos Populares Salmantinos* el 14 de noviembre de 1905. Aníbal Sánchez Fraile, que también fue organista de la catedral salmantina después de haber cursado la carrera eclesiástica en el Seminario Pontificio de Salamanca, se licenció en Teología y estudió en el Real Conservatorio de Madrid, como más tarde haría Alonso. Por último, si éste fue nombrado director del Departamento de Música del Secretariado Nacional por la Comisión Episcopal de Sagrada Liturgia en 1972, Sánchez Fraile había sido antes Asesor del mismo organismo a partir de 1966.

---

7. Copia de la carta original mecanografiada de M. Alonso a D. Javier Alonso, Jefe de Servicio de la Comisaría Nacional de Patrimonio Histórico Artístico (Madrid, 1-II-1977). Legado Miguel Alonso (ICCMU).
8. El año 1967 que figura en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Vol. 1*. Voz "Alonso, Miguel" (pág. 329). Coord. Emilio Casares (Madrid, 1999) es erróneo. Señalamos esta otra fecha según la acreditación original por la que se le nombra "Miembro Fundador", con las firmas originales manuscritas del secretario y del director del Instituto, así como la carta personal mecanografiada del director, Gerardo Pastor Olmedo, a Miguel Alonso, en la que menciona la constitución del Instituto en el año 1975 (30-XII-1975). Ambos documentos en el legado Miguel Alonso (ICCMU).
9. SÁNCHEZ FRAILE, A.: *Nuevo cancionero salmantino* (Salamanca, 1943). El otro cancionero es el de LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o Cancionero salmantino.* 1ª ed. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1903). Otro maestro de Alonso en el Conservatorio de Madrid, Julio Gómez, tomó algunas melodías de este segundo cancionero para sus obras *Cuarteto plateresco* (1940-41) y *Variaciones sobre un tema salmantino* (1941).
10. A pesar de que no hemos encontrado datos sobre esta relación de maestro-discípulo, el ejemplar que poseía Alonso del cancionero de Sánchez Fraile contiene la dedicatoria manuscrita: "A mi querido amigo y discípulo Miguel Alonso (13-XI-1947). Fdo "El autor"". La hipótesis de que el ejemplar perteneciera a Alonso se debe a su ubicación en el depósito de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia), donde figura como parte de la "Colección Alonso".
11. GOYENECHEA E ITURRIA, Hilario: *Ramillete de cantos charros*. Unión Musical Española (Madrid, 1931).
12. GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: *Miguel Alonso* [catálogo]. SGAE (Madrid, 1991).

3- Las obras musicales

Podemos afirmar que la estancia de Miguel Alonso como alumno y su relación con personas que participaban del mismo entorno no se limitaron a la formación teórica y actividades culturales sino que trascendieron en sus composiciones musicales como fruto de la recepción consciente e inconsciente de unas melodías cuyo estudio musicológico estaba en pleno auge. El propio Alonso manifestó su opinión sobre este tipo de música mencionando al filósofo alemán G. von Herder y el término *volkslied* o canto popular para denunciar los prejuicios respecto al folklore, que "(…) es una de las aportaciones más decisivas para el conocimiento de las características antropológicas, de la calidad del pensamiento, de la categoría de sus aptitudes artísticas y de la capacidad de expresarlas y comunicarlas. Hay que tomarlo muy en serio y desterrar esa especie de tinte peyorativo que suele colorear el término"[13]. Este interés por el folclore en general y su música en particular tuvo especial importancia en la zona castellana, hecho que atestiguan los numerosos cancioneros, libros y estudios analíticos de los cuales hemos mencionado antes algunos y en la bibliografía final se recogen más ejemplos.

La valoración de la música popular de tradición oral también forma parte, hasta cierto punto, de un gusto estético muy habitual en los años de posguerra. Éste consistía en tomar elementos folclóricos como respuesta a la pretensión nacionalista de crear una música propia de España que ya se daba en la primera mitad del siglo XX y llega hasta la generación de compositores precedente a la de Miguel Alonso, en la década de los 40, definida como '*neocasticista*'. Ahora bien, mientras la recurrencia al folclore como arma ideológica era frecuente en aquella época[14], el caso de Alonso se acerca más al campo etnomusicológico. Es cierto que la zona castellana atrajo la atención de varios compositores como base para la creación de una música típicamente española debido al pensamiento historicista que la consideraba origen de la nación. Sin embargo, Alonso no lleva a cabo una estilización de elementos musicales populares sino que los cita explícitamente en sus obras como propios de la zona geográfica a la que pertenecen. En este sentido podría hablarse, más bien, de cierto regionalismo relacionado con sus propias experiencias vitales. Y es de suponer que el contacto directo con maestros que transcriben las melodías populares le llevase a valorarlas en el entorno natural en que se gestaban, sin pretender "unificarlas" en una música nacionalista más homogénea.

Aparte de contar con el testimonio escrito del propio autor y de otras personas, lo que más llama la atención es la existencia de algunas partituras originales de su puño y letra que constituyen las obras más tempranas del compositor.

3.1- Armonización de melodías populares

En los artículos de prensa o en los programas de conciertos que hacen referencia directa a Alonso se suelen citar como primeras composiciones la escena dramática *La Morisca*

13. ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Revista informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril-1996).
14. Este tema, como el del casticismo, están ampliamente tratados en la tesis doctoral de MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.*: Julio Gómez. Una época de la música española.* ICCMU (Madrid, 1999).

(1955) y la obra *Te Dominum Confitemur* (1954), y él mismo se refiere a esta última como "la primera composición digna de ser mencionada (…)"[15]. Esta exclusión de las obras anteriores, que fueron de las primeras notas en salir de la pluma creadora, quizá se deba a que el propio Alonso las considerara pequeños "ensayos" o ejercicios musicales durante su época de estudiante, haciendo que su carrera musical propiamente dicha comenzara con sus primeros méritos curriculares: el "Premio Extraordinario Fin de Carrera" de Composición seguido del "Premio Roma"[16]. Sin embargo, estas piezas sí merecen cierta atención porque, al igual que otras obras suyas, se crearon en un contexto bastante representativo del cambio social e histórico que tenía lugar en esa época y, si "la canción popular es el reflejo musical del mundo"[17], estas obras no serán una excepción.

El género que predomina en sus armonizaciones de melodías populares es el coral. Las cuatro obras tituladas *El molino* (Ciudad Rodrigo, 8-III-1947)*, El burro Villarino* (Madrid, 6-IV-1942) *La Clara* (Madrid, 6-III-1953) y *La lancha marinera* (Madrid, 12-I-1952) son pequeñas piezas para cuatro voces mixtas, excepto la segunda que es para tres. Sin embargo, también hay otras tres obras para canto y piano: *¿En dónde tejemos la danza?*, *La rueca* (ambas en Madrid, 1952, sobre textos de Gabriela Mistral y Francisco Villaespesa, respectivamente), de las que también hace sendas versiones para orquesta, y *Coplillas de Chinchón* (Roma, 1959-60, con texto de José Manuel Lapuerta Quintero)[18].

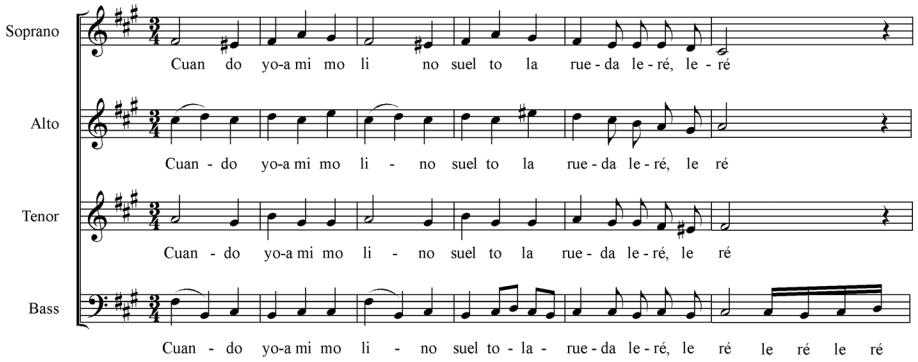
El origen de la melodía está bastante claro en algunas de ellas, como *El burro Villarino* que es una canción popular de la zona de la ribera salmantina del Duero o la jota charra *La Clara*[19]. Las otras dos, a pesar de estar señaladas en la partitura original como "popular" y de presentar rasgos claramente afines a esta música, no aparecen en los cancioneros consultados. El elemento popular de las obras para canto y piano lo encontramos en la línea melódica y en la temática textual mientras que la parte instrumental casi siempre cumple la función de apoyo rítmico-armónico.

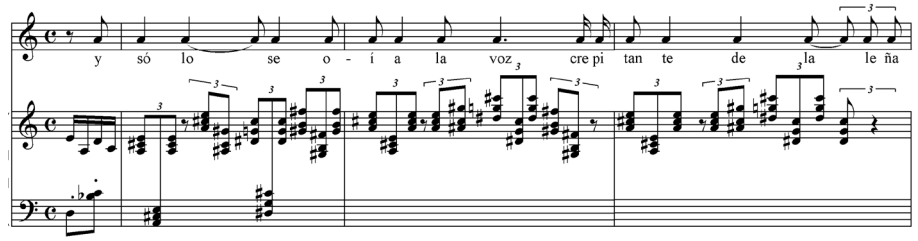
Todas constan de elementos musicales sencillos; son de corta duración y predomina la estructura bipartita con abundantes fórmulas repetitivas que facilitan su memorización (no podemos olvidar que su principal canal de transmisión era el oral). Todas las letras son de temática popular, como la historia de algún personaje supuestamente conocido en la zona (*La Clara* cuenta la historieta de una chica de Villamayor, no exenta del matiz pícaro que a veces contienen estas rimas tradicionales), las clasificadas como "canciones

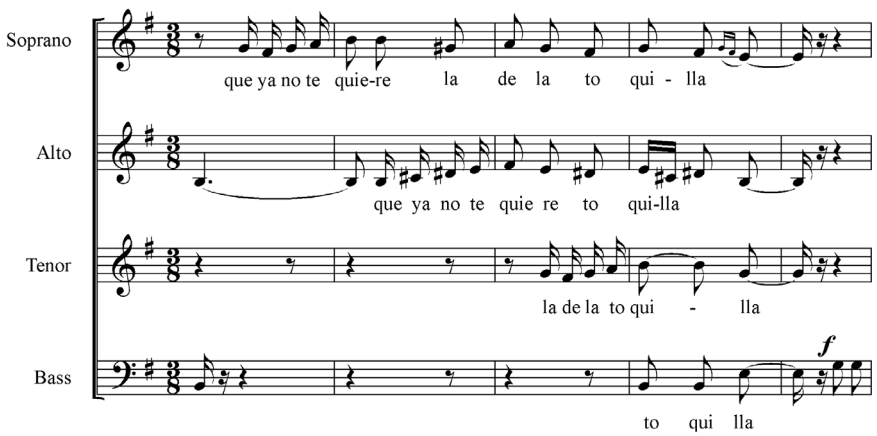
15. Algunas sí aparecen en MEDINA ÁLVAREZ, Ángel *Op. cit.* (págs. 328-333); GARCÍA DEL BUSTO: *Op. cit.*; TEMPRANO, Andrés: "Miguel Alonso", en *14 Compositores españoles de hoy* (págs 13-37). Ed. por E. Casares. Publicaciones de la Universidad. Col./ Ethos-Música nº 9 (1982).
16. Se le otorgó el "Premio Extraordinario Fin de Carrera" de Composición del Real Conservatorio Superior de Madrid en 1954 por *Te Dominum Confitemur* y ganó el "Premio Roma" en 1955 con *La Morisca*.
17. Cita de F. Nietzsche en MADAGÁN CHAO, P.: *Op .cit.*
18. Todos los lugares y fechas de composición que señalmos están sacados de las propias partituras originales firmadas por el autor. Legado Miguel Alonso (ICCMU).
19. La primera de ellas citada en ARTERO, José: "Prólogo galeato", en *Nuevo cancionero salmantino* de A. Sánchez Fraile; MADAGÁN CHAO., P.: *Música popular. IV* [grabación sonora] (pág. 9). Caja Duero (Salamanca, 2002). En la partitura de la segunda aparece la indicación "jota charra" a modo de subtítulo y también está recogida en el *Cancionero básico para zamoranos* de F. Prieto y M. Manzano (es la melodía nº 46).

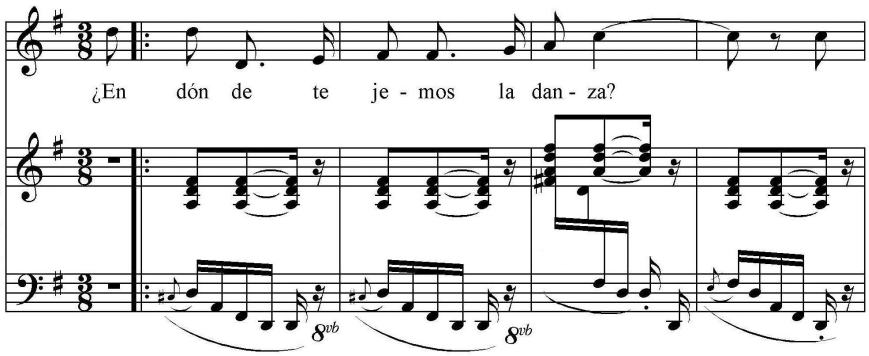
de trabajo" (el molinero, el barquero), o referencias a alguna actividad cotidiana (en dos de los ejemplos, hilar con la rueca). La letra de estas canciones es fundamental no solo por constituir la base sobre la que se construye la música sino también porque condiciona casi todos los parámetros musicales[20]. En este sentido, las obras de Alonso consiguen una gran expresividad mediante los diseños melódicos efectuados sobre una palabra o idea y la configuración de la propia estructura musical; esto se ve claramente en *El Molino*, donde el *tempo* aumenta cuando habla de la rueda (es decir, expresión de su movimiento constante y circular) y disminuye cuando canta "me voy durmiendo". Además, la existencia de onomatopeyas en las letras originales también influye en algunas figuraciones rítmicas [Ejemplo 1]. La textura suele ser bastante homofónica pero Alonso utiliza con frecuencia pasajes y técnicas contrapuntísticas, como la superposición de ritmos, heterroritmos que forman la característica hemiola, o la entrada escalonada de las voces [Ej. 2], lo cual responde a su formación "académica"[21].

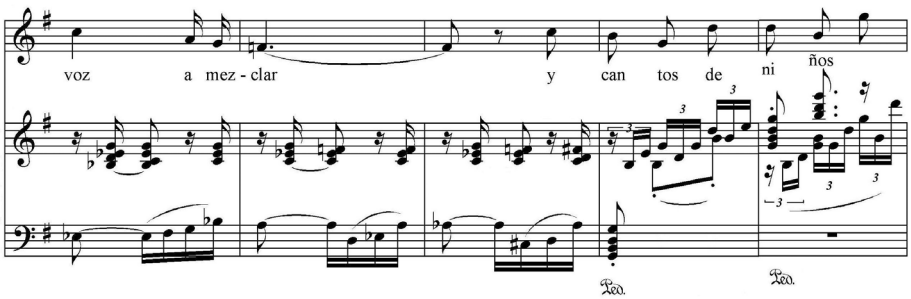
Ej. 1: *El Molino* (fragmento)



Ej. 2, a: *La Rueca* (cc. 37-40)

20. La música en general suele componerse con fines comunicativos, es decir, de transmitir un mensaje. Este puede tratarse de alguna idea conceptual o sentimiento abstracto o de la ilustración de un discurso textual, como sucede con los poemas sinfónicos. Con algunas excepciones, esta función es más evidente en las músicas populares cantadas debido a los escasos recursos divulgativos de su entorno social original.
21. Este término también se emplea, en las reseñas biográficas del compositor y por él mismo, para designar su primera etapa compositiva.

Ej. 2, b: *La Clara (jota charra)* (cc. 20-24)

El ritmo es, como casi todos los autores especialistas señalan, el parámetro musical más característico y complejo de la música de tradición oral, y precisamente la variedad y riqueza rítmica es uno de los rasgos más señalados del repertorio salmantino. Aunque los ritmos de casi todas estas armonizaciones recuerdan a los de baile, no presentan demasiada complejidad interna salvo en las canciones para voz y piano en las que el acompañamiento instrumental no suele discurrir según una pauta rítmica fija sino que varía sus acentos. Todas estas obras son cantos de estilo silábico, en los que el ritmo se adapta al texto cambiando de compás de forma irregular según los acentos de las palabras y el carácter de las frases. En ocasiones, esto genera polirritmos simultáneos, como es el caso de *¿En dónde tejemos la danza?*, donde también utiliza unas figuraciones que recuerdan a algunos patrones rítmicos de la "charrada" en la mano derecha del acompañamiento, más por los acentos que por la métrica [Ej. 3]. Se puede decir que todas las obras se basan en pequeñas fórmulas rítmicas que van haciendo alguna variación sin cambiar el pulso; predominan los ritmos binarios de subdivisión ternaria que recuerdan a la jota y al fandango en una forma muy simplificada.

Ej. 3: *¿En dónde tejemos la danza?* (cc. 4-7)

(cc. 20-24)



Otro de los parámetros fundamentales de esta música es la armonía modal que algunos autores identifican con las escalas naturales de los sonidos. Las obras de Miguel Alonso también presentan sonoridades modales aunque, al tratarse de armonizaciones, siempre mantienen un centro tonal que se desdibuja por la introducción de cromatismos o por la ambigüedad de los grados de la escala. En todas ellas encontramos procedimientos como la alternancia entre un modo mayor y su homónimo menor, el evitar la tercera de los acordes de dominante en las cadencias, o la presencia de la tercera dúplice, rasgo muy propio del repertorio popular. Las características modales se encuentran sobre todo en el discurso melódico, donde las escalas pentáfonas que utiliza adquieren la sonoridad propia de algún modo, siendo los más frecuentes los de Mi, La, y Re.

Toda esta unión entre rasgos de la música popular y técnicas compositivas más elaboradas (propias de la anterior citada música "culta") es muy frecuente en la obra de Miguel Alonso y demuestra que supo integrar ambos géneros sin distorsionar sus elementos característicos[22].

3.2- Música popular y música religiosa: ideología y características musicales como elementos de unión

A lo largo de la historia, son muchas las veces que estos dos géneros de música, la religiosa y la popular, se han cruzado en diferentes aspectos relacionados entre sí. El que ha predominado como tema de estudio es, precisamente, el de analizar las características musicales de cada uno en su contexto para tratar de saber cuál de los dos influye en el otro; dicho de otra manera, cuál es el "original". Sobre esto han escrito autores como el Padre Nemesio Otaño, que puso de manifiesto dicha relación en la música montañesa santanderina, García Matos, Dionisio Preciado e Higinio Anglés, entre muchos otros[23]. También se le da importancia en varios cancioneros como en el de Haedo o en el prólogo del de Sánchez Fraile[24].

22. Opinión también expresada en MADAGÁN CHAO, P.: "Lo sagrado y lo profano, lo popular y lo docto en los cancioneros salmantinos (II)", en *Salamanca. Revista provincial de estudios* (pág. 255), nº 5. Diputación provincial de Salamanca (1985).
23. ANGLÉS, H.: "Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant", en *Journal of Internacional Folk Music Council* (pp. 54-56), nº 16 (1964); GARCÍA MATOS, M.: *Antología del folklore musical de España 1* y *2* (Madrid, 1966); OTAÑO, N.: *El canto popular montañés* (Santander, 1915); PRECIADO, D.: *Folklore español* (Madrid, 1969).
24. CALABUIG LAGUNA, Salvador: *Cancionero zamorano de Haedo* (Zamora, 1987); SÁNCHEZ FRAILE, A.: *Op. cit.*

Las características musicales que comparten ambos tipos de música se refieren principalmente al aspecto melódico ya que, tanto los cantos gregorianos como las canciones populares, son líneas melódicas en las que predomina el texto y cuya caracterización sonora particular depende de la organización de las alturas de los sonidos, es decir, de los intervalos de la escala sobre la que se forma cada canto. Pero hay otras características ajenas a lo puramente musical que también han tenido que ver en esta interacción.

Si veíamos que Miguel Alonso unía rasgos de la música popular con técnicas compositivas más académicas, en el campo de la música religiosa encontró nuevas posibilidades de utilizar las fuentes de las que bebía. Por una parte, en él compaginó sus estudios musicales con su carrera sacerdotal y, por otra, coincidió con una época de la historia de la iglesia católica muy favorable en cuanto a la creación y proyección de nuevas composiciones. En efecto, el Concilio Vaticano II fue considerado por muchos como la culminación de algo que se venía gestando desde el Motu proprio de S. Pío X *Tra le sollecitudini* (22-XI-1903) pero también constituyó un horizonte en el que algunos vieron el futuro prometedor de la música religioso-litúrgica, otros temieron la pérdida de un patrimonio histórico de siglos de antigüedad y otros, como Alonso, lo consideraron una misión que cumplir: componer nuevas obras musicales según los innovadores dictados papales.

Ahora bien, ¿cuáles son las características extra-musicales que unen lo religioso con lo popular? En primer lugar, y sobre todo a partir del Concilio, ambas requieren ser interpretadas en comunidad la mayoría de las veces, tienen que ser cantos colectivos pudiendo interpretarse a varias voces o al unísono. Ambas mantienen una relación estrecha con los acontecimientos humanos a los que acompañan, sea funcionando como medio expresivo o creando un ambiente apropiado para que tales acontecimientos tengan lugar. En el caso de la música religiosa sería expresión de fe, arrepentimiento, esperanza, etc., y busca preparar el estado de ánimo adecuado de la comunidad de fieles (ya sea dentro de la celebración litúrgica o en algún otro acto de carácter religioso). La música popular, a su vez, suele expresar los sentimientos y las condiciones de vida de quienes viven en el campo o algún hecho típico de la zona donde se canta, y "ambienta" las labores rutinarias o actividades varias con canciones propias de cada tarea[25].

Miguel Alonso compuso varias obras que participan de ambos tipos de música y podemos dividirlas en dos apartados: canciones populares de temática religiosa y piezas destinadas al uso ritual.

a) Las canciones populares de temática religiosa, que son las que más guardan relación con el tema que nos ocupa, abundan en los cancioneros casi tanto como cualquier otro tipo de pieza popular. Son obras que, aun estando en otro grupo clasificatorio, aluden de alguna manera a elementos religiosos. Entre ellas destacan los temas de los sacramentos, los mandamientos, o la referencia a algún personaje bíblico. En estos casos la música cumple una función pedagógica puesto que la enumeración de aquéllos, musicalizada y

25. Solo hace falta repasar los índices de los cancioneros para obtener ejemplos: canciones de siega, de arao, de ronda, de esquila, de corro, etc.

convertida en canciones de juegos infantiles, permite memorizarlas fácilmente. Cuando aparecen personajes bíblicos (principalmente la Virgen o Jesucristo) están dotados de atributos humanos, como es el caso de *La Rueca* en la que "La Virgen hilaba (…)". Esto que podríamos denominar "humanización" contribuye a que la comunidad de una determinada zona tienda a identificarse con dichos personajes, o sea, a "acercarse" más a la religión católica. Tanto el aspecto pedagógico como el misional de estas canciones religiosas encajan perfectamente en la época de las primeras obras de Alonso, cuando la Iglesia trataba de renovar sus principios ideológicos y, con ellos, su repertorio musical.

Como ejemplos de este grupo podemos incluir dos obras de Alonso, *Te está cantando el martillo* y *Tiempo de la media noche*[26]. Ambas presentan características similares que recuerdan mucho a las melodías populares. Su forma es estrófica sobre dos frases musicales; de la primera pieza se repite cada parte, y de la segunda solamente la última. Las dos poseen un ritmo que en ocasiones queda desdibujado debido a su adaptación textual. En *Te está cantando el martillo*, el ritmo de 2/4 no presenta acentos marcados y el uso de ligaduras entre los compases y figuraciones con puntillo crean una especie de heterorritmia; cambia al compás de 6/8 en la segunda parte con un ritmo constante que, unido al canto silábico, imprime a la música un estilo declamatorio. *Tiempo de la media noche*, en cambio, se adapta al texto alternando compases de 2/4, y 3/4 sin seguir un orden periódico. El ámbito melódico que alcanzan es bastante reducido (una octava y una sexta) y los fraseos son breves y bien marcados. Los aspectos por los que estas dos obras se asemejan a la música religiosa son principalmente dos: la temática y la similitud con el canto gregoriano. *Te está cantando el martillo* podría incluirse en las canciones de trabajo de algún cancionero puesto que habla de la dureza de ser afilador o forjador ("te está cantando el martillo y haciendo ronda la rueda; puede que la luz no pueda librar del humo su brillo") y lo relaciona con la labor de Dios ("Dios de esta dura porfía de estar sin pausa creando"), para terminar haciendo un llamamiento a la fe ("verte necesitando del hombre más cada día. (…) Dios está sin mortaja en donde un hombre trabaja y un corazón le responde"). Aquí se da el fenómeno de "humanización" que habíamos mencionado y que servía bien al propósito de acercar la religión al pueblo mediante algunos cambios litúrgicos e impulsando una mayor participación de la comunidad de fieles. El tema que trata *Tiempo de media noche* alude directamente a un pasaje bíblico ("…el ángel, espada de doble filo, segó la flor de los hombres bajo los techos de Egipto"). En cuanto a las similitudes con el canto gregoriano, ya mencionamos que son entonaciones declamatorias con diseños melódicos muy sencillos que se mueven por grados conjuntos, efectuando casi todas las cadencias de manera descendente, y cuyo estilo de canto es silábico.

También se caracterizan por su sonoridad modal. *Te está cantando el martillo* utiliza, sobre todo en la primera parte, el modo de La (escala sobre el sonido Mi con el Fa sostenido), tan frecuente en la música popular. Este modo se ha utilizado algunas veces como base

26. Estas obras solamente aparecen en el catálogo de J. Luis García del Busto con la fecha de su grabación en un LP junto con otras dos obras de Alonso, editado por PAX (Madrid, 1976). Hay dos versiones originales, una para voz sola y otra para voz y acompañamiento de piano u órgano.

para algunos cantos del repertorio religioso de Semana Santa debido al *ethos* solemne y severo que ofrece[27].

b) Obras destinadas al uso ritual: dentro de este grupo entran las obras musicales que, además de ilustrar una temática religiosa, han sido compuestas específicamente para llevar a cabo algún rito o celebración cultual, pudiendo ser parte de la liturgia o de alguna otra manifestación devota[28]. Las obras de Alonso que cumplen estos requisitos son muy abundantes a lo largo de toda su producción musical pero sobre todo desde 1960 hasta 1970 (cuando estaba en Roma participando activamente de la reforma conciliar). Estas obras ya están más alejadas de la influencia de la música popular y se construyen con una técnica compositiva más "docta"[29] que recuerda a la polifonía renacentista pero con un lenguaje que se hará cada vez más contemporáneo en su repertorio hasta llegar a los umbrales de la música electroacústica.

Entre las piezas que aún se encuentran entre la música popular y la música religiosa destaca la presencia de himnos[30]. Hasta el momento, hemos encontrado hasta siete himnos compuestos por Miguel Alonso entre 1959 y 1966, excepto el *Himno a San Agustín* que es del año 1999. Casi todos ellos tienen características musicales similares que recuerdan a las que habíamos visto de las melodías populares: estructura bipartita constituida por antífona y estrofa (a veces con fórmulas repetitivas o varias estrofas que alternan con un estribillo). Deben ser cantados por un grupo de personas o "coro popular"[31] con acompañamiento de órgano. Suelen tener unos compases de introducción instrumental al principio, probablemente pensado para orientar al coro en la afinación; además, este acompañamiento cumple una función de apoyo armónico efectuando acordes verticales mantenidos en las partes acentuadas de la voz. Las melodías son sencillas y cantabiles, generalmente con un ámbito de octava y fraseos breves que hacen coincidir las respiraciones musicales con el final de los versos; al ser éstos octosílabos, el compositor acorta las frases haciendo que el canto sea estrictamente silábico. A diferencia de las dos obras que vimos en el epígrafe anterior, en los himnos predomina la tonalidad, lo cual resulta comprensible si pensamos que se trata de obras compuestas para ser cantadas por una comunidad de fieles cuyos oídos estarían más acostumbrados al sistema tonal, de modo que emplear en ellas fórmulas modales significaría complicarles la entonación y memorización de la partitura. Aún así, la tonalidad que emplea en la mayoría de ellas es la de Re menor, auditivamente similar al modo de La que antes indicamos como uno de los más característicos en la música popular de tradición oral.

Hay uno en concreto que está directamente relacionado con Zamora. El *Himno al Santísimo*

---

27. MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*, tomo I (pág. 174). Diputación provincial de Burgos (2001). Empleamos el término griego *ethos* porque se refiere tanto a la sonoridad como a la funcionalidad del modo.
28. Este apartado no será extenso debido a que estamos realizando un trabajo directamente relacionado con este tema.
29. Según la expresión empleada por MADAGÁN CHAO, P. O*p. cit.*
30. Este tipo de piezas poético-musicales se han caracterizado, sobre todo, por su función y temática, que consiste en un "canto de alabanza a Dios, a los apóstoles y a los santos". GUTIÉRREZ, Carmen J.: voz "Himno", en el *Diccionario de música hispana e hispanoamericana. Op. cit.*
31. Indicación de M. Alonso en la partitura original del *Himno al apóstol Santiago* (Roma, junio-1959). Legado Miguel Alonso (ICCMU).

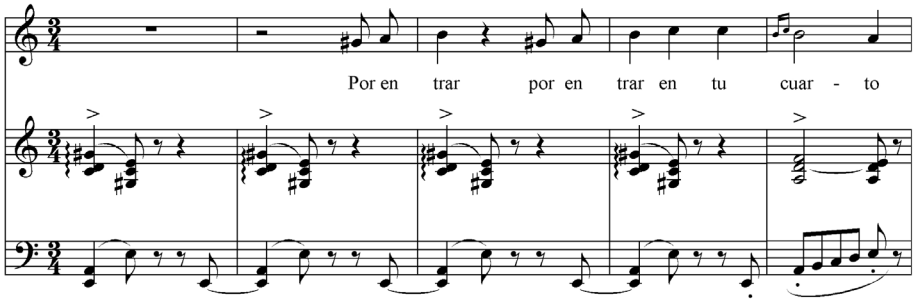
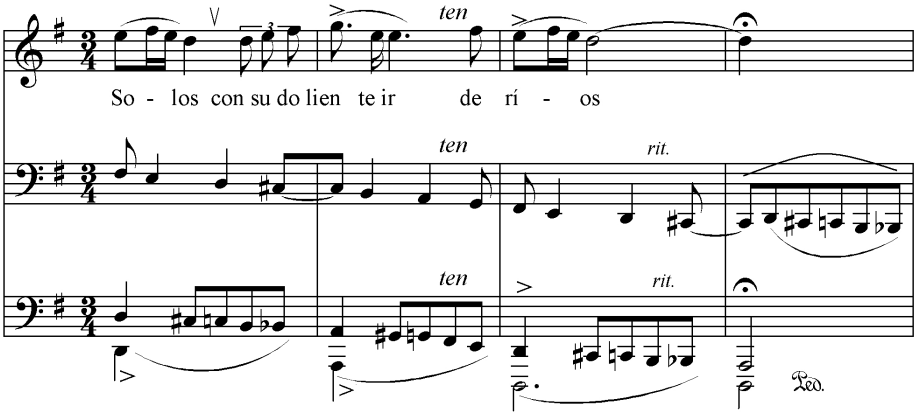
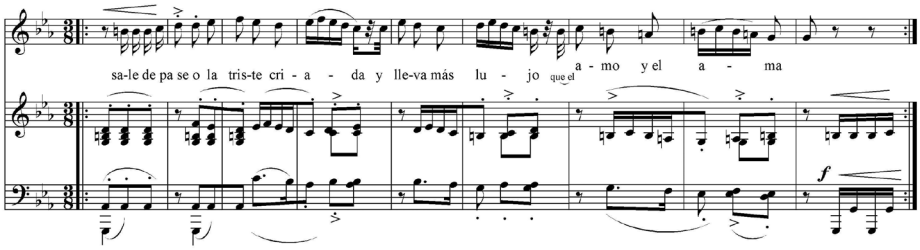
Cristo de los afligidos (1961) es una pieza de alabanza al patrono de Villarrín de Campos al que el autor dedica su composición "con filial devoción"[32].

3.3- Cita y "sabor" popular en obras más elaboradas:

Hay dos composiciones en las que Miguel Alonso emplea los dos procedimientos básicos de recurrencia al repertorio musical popular, armonizando melodías preexistentes o tomando parámetros musicales que doten a las piezas de esa sonoridad característica. Son obras más elaboradas y que tuvieron una mayor trascendencia en el panorama musical español.
La primera de ellas es el *Tríptico salmantino*. Como su propio nombre indica, se trata de tres piezas que hacen algún tipo de referencia al ambiente popular de Salamanca y que fueron compuestas en distintas fechas como también se interpretaron en diferentes conciertos. Las tres llevan títulos independientes con un subtítulo que corresponde al texto de cada una o, en el caso de la segunda de ellas, al título del texto original; el orden en que las reunió convirtiéndolas en tríptico no corresponde con el orden cronológico de su creación: *Salmantina (Por entrar)* (Madrid, 1954), *Nocturno (La estrella del pastor)* (Madrid, 1952), y *Fandango (Ahí tienes mi corazón)* (Roma, 29-X-1966). El texto del *Nocturno* es una poesía de Juan Ramón Jiménez mientras que las otras dos se basan en textos populares[33]. Todas son canciones breves para soprano y piano y guardan tantas similitudes con las obras que vimos al principio que se podrían poner en el mismo apartado. La textura es muy parecida a la que tienen *¿En dónde tejemos la danza?* y *La rueca* auque está más elaborada en el *Tríptico*. También aquí encontramos los mismos tipos de estructuras: las dos primeras son bipartitas mientras que el fandango tiene el esquema formal ABA, así como unas líneas melódicas de gran lirismo que se mueven dentro del ámbito de octava. Aunque tienen una tonalidad principal también muestran rasgos de modalidad mediante procedimientos que tienden a desdibujar los puntos de atracción y reposo del centro tonal, como el La menor de *Por entrar* que no se concreta hasta casi los últimos compases de la obra, se apoya mucho sobre la nota Si y usa con frecuencia el intervalo de cuarta, ya sea para efectuar pequeños saltos melódicos como para la construcción de acordes verticales. En *Ahí tienes mi corazón* utiliza una escala natural (sin alteraciones) sobre la nota Sol con el sexto grado rebajado, pero es en el *Nocturno* donde encontramos un ejemplo más claro de tonalidad desdibujada. De hecho, es la pieza donde más claramente podemos afirmar que se trata de Sol mayor pero, en el transcurso de la obra, evita la tercera nota del acorde del quinto grado incluso en las cadencias y emplea una escala sobre la nota Mi que recuerda, de nuevo, al modo de La. En cuanto al ritmo, muestra su origen popular más aún que en las piezas corales anteriores, con agrupaciones que recuerdan las charradas (aunque simplificadas) y el fandango, como indica el propio título de *Ahí tienes mi corazón*. Se puede decir que, en cada una de las tres obras, el ritmo

32. En la partitura original. Este himno también se cita en MADAGÁN CHAO, P.: *Op. cit.*, donde se comenta que contiene "características rítmico-melódicas salmantinas" y se edita una pequeña parte de la partitura. La letra es de José M. Lapuerta Quintero, el mismo que puso la letra a *Coplillas de Chinchón*.
33. Según anotación del propio autor en las partituras y catálogo de GARCÍA DEL BUSTO: *Op. cit.*

se genera a partir de una pequeña célula característica sobre la cual tanto melodía como acompañamiento instrumental van haciendo pequeñas variaciones.

Ej. 4, a: *Salmantina (Por entrar)* (cc. 1-5)

Ej. 4, b: *Nocturno* (cc. 18-21)

Ej. 4, c: *Fandango (Ahí tienes mi corazón)* (cc. 20-28)

La temática de las letras es de carácter marcadamente popular, más aún que las melodías. No debemos olvidar que, en este caso creativo, fue primero el texto que la música. La *Salmantina* cuenta una historieta agridulce de tipo narrativo y con cierta picardía de tipo amoroso. Con esa misma especie de sorna, El *Fandango* describe una situación de desigualdad entre dos clases sociales. Por último, el texto del *Nocturno* de Juan Ramón Jiménez, es descriptivo y narrativo; parece bastante improbable que Alonso escogiera este texto al azar dado que en él se juntan dos temas directamente relacionados con la recurrencia al mundo de lo folclórico y las referencias a lo religioso: en la primera parte de la obra describe los campos de trigo típicos de la zona castellana y en la segunda enlaza esa descripción con una referencia metafórica a la Natividad.

Las piezas del *Tríptico salmantino* se interpretaron por separado en cuatro conciertos. El primero de ellos, en el que solamente se tocó *Salmantina*, tuvo lugar en Roma en el año 1964. Las otras dos fueron interpretadas también en Roma dos años más tarde y una de ellas, *Ahí tienes mi corazón*, volvió a sonar en un escenario de Badajoz en 1983. La crítica de un periódico italiano comentaba que las piezas compuestas por Alonso eran "di delicato zapore iberico, alle quali il compositore –presente in sala e festeggiatissimo- ha ridonato il fervore delle originali melodie popolari, arricchite nella parte pianistica di originali e suggestivi arabeschi."[34]. La única y última vez que se interpretó el *Tríptico* completo fue en el "Ciclo de Compositores españoles: ni jóvenes ni viejos" (Madrid, 1995), con la mezzosoprano María Aragón y Sebastián Mariné al piano[35].

Y así llegamos a la *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Enzina,* que podría considerarse culminación y síntesis de la recurrencia a elementos de la música popular salmantina mediante la unión de lo folclórico con técnicas más propias de la música de autor. Miguel Alonso compuso esta obra teatral-radiofónica estando en Madrid en 1974 por encargo de la Dirección de Programas de Teatro de Radio Nacional de España, estrenándose el 28 de marzo del mismo año con motivo de la conmemoración del Día Internacional del Teatro. La primera vez que se pudo oír en concierto fue el 18 de diciembre de 1976 en Ciudad Rodrigo, versionada para arpa sola[36].

La elección de Juan del Enzina como fuente tiene un doble sentido para nosotros; por una parte, son numerosos los textos teóricos que hablan de él como el precursor inmediato del teatro tal y como lo conocemos hoy en día, lo cual explica el encargo y la fecha de su estreno, pero también se ha señalado la posible influencia del repertorio popular en las

34. "AGIMUS (Associazione Giovanile Musicale). Per gli studenti delle scuole secondarie. 4º Concerto della stagione 1964-65. Sala Borromini" [programa de concierto] (6-XI-1964), S.n.: "Concerto all´Academia Spagnola", en *L´Osservatore Romano* (15-XII-1966), L. F.: "Cronache d´arte ", en *L´Osservatore Romano* (23-XII-1966).
35. Programa del concierto en la revista *Festival de Otoño* (pág. 19). Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y cultura (Madrid, 1995).
36. Anunciaron este estreno *La Voz de Miróbriga* (5-12-1976) y *La Gaceta Regional* (7-XII-1976). También aparecen comentarios posteriores al concierto en S.n.: "Concierto", en *La Gaceta Regional* (22-XII-1976) y VEGAS, Santiago: "Extraordinario concierto de arpa a cargo de Ana María Martini y música de Miguel Alonso", en *El Adelanto* (22-XII-1976).

composiciones de este autor[37]. Por otra parte, la biografía de Enzina está íntimamente relacionada con Salamanca y con Roma, como sería el caso del propio Alonso[38].
Los textos de la *Égloga* están basados en el de la obra análoga de Juan del Enzina, adaptados por Juan José Plans, y los efectivos para los que está escrita la partitura son flauta, oboe, arpa, pandereta, plato suspendido, mezzosoprano y tenor. La égloga original está contenida en el *Cancionero de Palacio*, compuesta hacia 1513 y estrenada en casa del cardenal Arborea en presencia del papa Julio II. Para su musicalización, Alonso escogió cuatro villancicos del mismo Enzina cuya característica principal es la brevedad y sencillez en todos sus parámetros musicales que bien podrían aplicarse a la música popular: forma bipartita, melodía de ámbito reducido, estilo silábico y textura homofónica. Ahora bien, también presentan rasgos más propios de la polifonía renacentista, como es la construcción de los acordes tríada que se mueven por movimiento paralelo, la predilección por el ritmo binario o el predominio de la armonía tonal.

Los siete números que componen la obra se estructuran de esta manera:
1-Preludio (tomado del villancico "Cucú, cucú, currucucú" de Enzina)
2- Aria de Plácida (tomada de "Fata la parte")
3- Aria de Vitoriano (de "Si abrá en este baldrés!")
4- Villancico (de "Pues que jamás olvidaros").
5- Interludio, instrumental y de danza (temas originales de M. Alonso)
6- Dúo de Plácida y Vitoriano (emplea las arias de ambos)
7- Pastoral y Final (tema popular de "El Cordón")
La adaptación musical que hace Alonso es bastante fiel a las partituras originales. Mantiene la misma melodía con algunos cambios figurativos para adaptarla al texto, utiliza la misma forma bipartita, la textura homofónica formada por acordes de tríada verticales y la misma sencillez armónica. En las dos arias, la flauta y el oboe hacen pequeñas repeticiones de la melodía principal mientras la voz permanece en silencio; cuando alguno de los personajes canta lo hace acompañado solamente por el arpa de modo que asemeja una pieza de melodía acompañada, y es en estos casos cuando la tonalidad resulta más ambigua y tiende a la modalidad característica del repertorio popular. Alonso cambia la tonalidad de estas piezas originales (de Sol menor a Do mayor y de Re menor a La menor) lo cual le permite construir las melodías sobre una escala pentáfona cuya interválica corresponde al modo de Re. Sin embargo, la tonalidad de los números instrumentales está mucho más definida.
La *Pastoral y Final* es el número que más recuerda a la música salmantina porque se basa en el tema popular que se canta en Villavieja de Yeltes (Salamanca) en honor a la Virgen

37. Sirvan como ejemplos: VVAA.: *La obra musical de Juan del Encina.* Centro de Cultura Tradicional/ Diputación Provincial de Salamanca (Salamanca, 1997) y SOTO, Edward Fred: *A study of the villancicos of Juan del Encina in the Cancionero Musical de Palacio*. Ed. facsímil por University Microfilms Internacional (Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1985).
38. Además de nacer en Salamanca, Juan del Enzina anhelaba ser maestro de coro de la catedral de esta ciudad, puesto que no consiguió ni siquiera por mediación del Papa Alejandro VI en 1502. Llegó a formar parte de la vida artística de la corte papal desde que fue a Roma hacia el 1500. El propio Alonso menciona esta similitud entre ellos en las notas de la grabación sonora citada en la nota nº 45.

de Caballeros[39]. El elemento más evidente que muestra la partitura es el ritmo ternario que recuerda vagamente al fandango. Además, este es el único número que cuenta con instrumentos de percusión típicamente folclóricos como son la pandereta y las sonajas.
Los comentarios y críticas que aparecen en la prensa reflejan la gran asistencia de personas que hubo en esos conciertos y, si nos fiamos de su testimonio escrito, en todos los casos la obra de Alonso tuvo bastante éxito. Después de su estreno en Ciudad Rodrigo, concierto que se repitió en el mismo sitio al año siguiente, también se interpretaría en Ciudad Real, Toledo, Badajoz y Madrid[40].
Además de los conciertos *in situ*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano. Homenaje a Juan del Enzina* también fue interpretada por la arpista Ana María Martini en el programa de televisión "Café-concierto" el día 10 de noviembre de 1977[41]. Dos años más tarde, se hizo una grabación sonora de la versión original para mezzosoprano, tenor y pequeño conjunto instrumental[42].

4- A modo de conclusión

Todo lo expuesto anteriormente nos permite afirmar que el compositor Miguel Alonso Gómez, dentro de una trayectoria musical muy diversa, comenzó a componer tomando el repertorio popular salmantino y zamorano como referencia. De esta manera queda demostrado en él lo adecuados que pueden ser, en general, los elementos de la música popular para ser utilizados con fines pedagógicos. A pesar de que esta influencia está marcada por una fuerte relación personal y vital con la zona a la que nos referimos, él mismo fue consciente de las posibilidades que ofrecía dicho repertorio en materia compositiva ya fuera tomándolo como citas musicales o como inspiración para creaciones de propia factura. Por esta razón estudió las obras de sus predecesores y maestros de las que partió en los primeros años de su carrera para ir evolucionando hacia una técnica propia que ya encontramos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. A lo largo de esa evolución fue asimilando otros tipos de música, sobre todo la religiosa, y es en ese momento cuando la figura de Alonso se nos presenta como pieza necesaria para reconstruir la historia de la música española contemporánea y la relación que empezaba a mantener con el mundo musical de otros países europeos.

39. Comentada en MADAGÁN CHAO, P.: *Op. cit.*, donde transcribe gran parte de la obra.
40. BARROSO DE CÉSPEDES, M.: "Concierto de arpa por Ana María Martini", en *Lanza* (4-III-1977); BONILLA, C.: "Concierto de arpa", en *El Alcázar* (14-III-1977); RABANAL BRITO, T.: "Recital de arpa a cargo de Ana María Martini", en *Hoy* (24-XI-1977); HONTAÑON, L.: "II Semana de Música Española", en *ABC* (17-X-1985) y programa de este último concierto: "El pasado de la música en nuestro tiempo", dentro del Festival de Otoño. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura (Madrid, 14-X-1985).
41. Revista de la programación televisiva *TeleRadio* nº 1037, pp. 32-33 (Madrid, 11-XI-1977).
42. *Música española* contemporánea [LP]. Ed. Movieplay, S.A. (Madrid, 1979).

Bibliografía

ALONSO, Miguel: "Profundidad del Cancionero charro", en *Informativa La Brezosa* (pp. 16-18), nº 1 (Villavieja de Yeltes, abril de 1996)
ALONSO, Miguel: "Feliz aniversario", en *Centro Cultural y Recreativo "El Porvenir". XXX Aniversario de su Fundación,* (pp. 49-51) (Ciudad Rodrigo, octubre-1996)
ANGLÉS, Higinio: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, III. Cancionero Musical de Palacio, vol. 2*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Barcelona, 1951)
CALABUIG LAGUNA, Salvador: *Cancionero zamorano de Haedo* (Zamora, 1987)
CASAMAR: "Con Miguel Alonso se inician los catálogos de compositores españoles", en *La Gaceta* (pág. 78) (Ciudad Rodrigo, 14-XII-1991)
DOMÍNGUEZ, Ignacio María: "Una buena noticia", en *LAZOS. Boletín informativo de la Asociación Antiguos Alumnos del Seminario de Ciudad Rodrigo* (pp. 25-27), nº 6. Ed. A.A.A. de Ciudad Rodrigo (febrero-1987)
FRADES GARCÍA, Fernando: "Entrevista a Miguel Alonso", en *La Brezosa* (pp. 18-20), nº 2 (Villavieja de Yeltes, 1996)
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Miguel Alonso* [catálogo]. SGAE (Madrid, 1991)
GARCÍA MATOS, M.: "Sobre algunos ritmos de nuestro país", en *Anuario Musical del IEM* XV (pp. 101-121), y XVI (pp.27-54) (Madrid, 1960)
GOYENECHEA E ITURRIA, Hilario: *Ramillete de cantos charros*. Unión Musical Española (Madrid, 1931)
– *Hojas folklóricas del Centro de Estudios Salmantinos*. Ed. a cargo de Ángel Carril. Col. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca. (Salamanca, 1951-1956)
LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o Cancionero salmantino* (Madrid, 1907). 1ª ed. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1904)
MADAGÁN CHAO, Pilar: "Lo sagrado y lo profano, lo popular y lo docto en los cancioneros salmantinos (II), en *Salamanca. Revista provincial de estudios* (pp. 247-267), nº 15. Excma. Diputación provincial de Salamanca (enero/ marzo-1985)
MADAGÁN CHAO, Pilar: *Notas sobre la canción popular salmantina*. (Salamanca, 1982)
MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de folklore zamorano*. Tomo I. Ed. Alpuerto (Madrid, 1982)
MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*. Tomos I y II. Diputación provincial de Burgos (2001)
MANZANO ALONSO, Miguel: *Canciones zamoranas*. Ed. Alpuerto (Madrid, 1986)
MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez. Una época de la música española*. ICCMU (Madrid, 1999).
MINGOTE, Ángel: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1981)
OLMEDA, Federico: *Folk-Lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Librería Editorial de María Auxiliadora (Sevilla, 1903)

– *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca* / recopilación de Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile; edición y estudio: Angel Carril Ramos, Miguel Manzano Alonso
PRIETO, Fabriciano y MANZANO, Miguel: *Cancionero básico para zamoranos*. Ediciones Monte Casino (Zamora, 1998)
SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal: *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (Salamanca, 1943)
– S.n.: "Miguel Alonso. Un compositor criado en Villavieja", en *El Encinar* (pp. 4-5), nº 16 (Villavieja de Yeltes, diciembre-1986)
SOTO, Edward Fred: *A study of the villancicos of Juan del Encina in the Cancionero Musical de Palacio*. Ed. facsímil por University Microfilms Internacional (Ann Arbor, Michigan, U.S.A., 1985)
– VVAA: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Coord. E. Casares. Sociedad General de Autores y Editores (Madrid, 1999)
– VVAA.: *La obra musical de Juan del Encina*. Centro de Cultura Tradicional/ Diputación Provincial de Salamanca (Salamanca, 1997)
– VVAA: *Música popular de Zamora. 7 versiones corales*. Ed. Alpuerto (Zamora, 1984)

Nota biográfica

Ana Pozo Nuevo (Oviedo, 1980) comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" de su ciudad natal a la edad de diez años, licenciándose en las especialidades de Violín y Música de Cámara en 2002. Ese mismo año se matricula en la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música, finalizándola en el año 2004 con la obtención del Premio Fin de Carrera. En 2006 concluye los estudios de doctorado del Tercer Ciclo con un trabajo de investigación en torno al compositor Miguel Alonso Gómez, sobre el que realiza su tesis doctoral con una beca de investigación del Principado de Asturias, en la Universidad de Oviedo. Ha escrito un artículo para la *Revista de Musicología* sobre la música popular asturiana actual y es miembro del Grupo de Investigación *Diapente XXI*, dirigido por el Dr. Ángel Medina Álvarez, cuyo campo de estudio se centra en la música española e hispanoamericana del siglo XX.