

## EL ORFEON BURGALÉS Y LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

MIGUEL ANGEL PALACIOS GAROZ

Al conmemorarse en 1993 el centenario del *Orfeón Burgalés*, que tuve el honor de dirigir durante dos años, me ha parecido oportuno reflexionar y escribir acerca de la vinculación entre esta masa coral y nuestro folclore musical. Sirva esta mi modesta contribución de felicitación a quienes aún siguen en activo como orfeonistas, y de recuerdo emocionado y agradecido a todos aquellos que hicieron día a día la historia del *Orfeón* durante estos cien años.

\* \* \*

### *Origen y evolución de los orfeones*

En la primera mitad del siglo XIX, como una más de las consecuencias indirectas de la Revolución Francesa y dentro de la atmósfera cultural del romanticismo, comienzan a florecer en Europa sociedades corales populares, inicialmente de aficionados y masculinas o de voces graves. En Alemania este tipo de coro recibirá el nombre de *Liedertafel* (el primero de ellos creado en Berlín, en 1809), y en Francia el de *Orphéon* (desde 1833 en que se funda el primero, en París). Coros populares, con su repertorio característico, aparecen por doquier, desde Inglaterra hasta Rusia, desde los países escandinavos hasta España.

En España, la creación de sociedades corales populares, generalmente con el mismo nombre que las francesas, se inicia en Cataluña. En 1850, José Anselmo Clavé (1824-1874) funda la primera sociedad coral española bajo la denominación de *La Fraternidad*, cambian-

do posteriormente el nombre por el de la musa *Euterpe*. Numerosas *Sociedades Euterpenses*, como filiales de aquel primer orfeón, surgen en pocos años por toda Cataluña. A partir de 1860, Clavé organizará grandes festivales corales en Barcelona, llegando a reunir en 1864 57 coros, con más de 2.000 coralistas.

Enlazando con esta tradición, Luis Millet (1867-1941), en colaboración con Amadeo Vives, creará en 1881 el *Orfeó Català*, la más antigua e importante de nuestras sociedades corales en activo.

Desde Cataluña, la formación de coros de semejantes características se extiende al norte de la península. Así, en 1865 se funda el *Orfeón Pamplonés*. En 1881, la Sociedad Coral Polifónica *El Eco*, de La Coruña. En 1886, el *Orfeón Bilbaíno*, posteriormente transformado en la *Sociedad Coral de Bilbao*. En 1887, el *Orfeón Unión Orensana*. Y en 1897 ve la luz otra de nuestras grandes instituciones corales: el *Orfeón Donostiarra*.

En este amplio movimiento coral, europeo y español, que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, hay que inscribir la creación de nuestro *Orfeón Burgalés* por José Garay, en 1893, precedido por la fundación, también en Burgos, del *Orfeón Santa Cecilia*, en 1884. El *Orfeón Burgalés* es, pues, una de las sociedades corales, aún vigentes, más veteranas de España.

Dos características comunes encontramos en estos antiguos orfeones. En primer lugar, se trata de nutridas masas corales (ordinariamente con más de 100 miembros) de voces graves, es decir, exclusivamente masculinas. Así fueron en un principio el *Orfeó Català*, el *Orfeón Donostiarra* y el *Orfeón Burgalés*. Si bien, a la larga, todos ellos se transforman en coros mixtos, como consecuencia de la progresiva incorporación de la mujer a múltiples actividades sociales hasta entonces reservadas a los hombres, y con frecuencia tienden a reducir el número de orfeonistas.

En segundo lugar, como coros inicialmente de aficionados, no profesionales, su finalidad no era pura y exclusivamente artística o estética, sino pedagógica, social y aun política en el más amplio sentido. Así, Clavé, a través de sus coros, pretendía realizar una labor de educación, de difusión cultural y de confraternización y concienciación entre los trabajadores. Y Millet, con el *Orfeón Català*, perseguía el objetivo nacionalista de divulgar la música popular y coral catalana, como factor de identidad nacional. Semejantes propósitos culturales y regionalistas fijará Antonio José para el *Orfeón Burgalés*, como comprobaremos más adelante. Sin embargo, algunos de estos coros tenderán con el tiempo a una creciente profesionalización, actuando junto a las grandes orquestas nacionales y extranjeras e interpretando un amplio repertorio sinfónico-coral.

*El primer investigador de la música popular castellana:  
Federico Olmeda, director honorario del Orfeón Burgalés*

La relación entre el *Orfeón Burgalés* y la música popular castellana ha sido estrecha y constante, ya desde la etapa fundacional de José Joaquín Artola. En efecto, en 1894 era nombrado director honorario del *Orfeón Burgalés* Federico Olmeda (Burgo de Osma, 1865 - Madrid, 1909), a la sazón director efectivo del *Orfeón Santa Cecilia*, antecedente de la actual *Schola Cantorum del Circulo Católico*. Federico Olmeda, que además fue organista de la Catedral de Burgos durante veinte años (de 1887 a 1907), es el autor del primer cancionero publicado en nuestra región: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Diputación Provincial de Burgos, 1903; 3.<sup>a</sup> edición, 1992), premiado en los Juegos Florales de 1902 por un jurado integrado por los músicos burgaleses Rafael Calleja y Antonio Santa María, y recogido por Olmeda, según confiesa en la introducción, desde cinco años antes, es decir, entre 1897 y 1902. En él se transcriben 308 canciones y danzas populares, seleccionadas entre unas 600, la mayoría de la provincia de Burgos, aunque se incluyen también algunas tonadas de las provincias limítrofes de Santander, Palencia, Valladolid y Soria, por pertenecer a la diócesis de Burgos. En su época y en España fue la colección más numerosa de cantos populares.

Olmeda sigue un riguroso método de trabajo para elaborar su *Cancionero*, comenzando por la recolección y siguiendo con el análisis, selección y clasificación de las canciones. En este último aspecto, hemos de coincidir con el fallo del jurado que le otorgó el premio cuando destacaba el "admirable orden" del *Cancionero* (*op. cit.*, p. 5). Veamos cómo explica el propio autor su método de trabajo: "Habré recogido directamente del pueblo burgalés, tomándolas unas veces de un solo cantor o cantora, otras veces de un grupo de los mejores cantores o cantoras del pueblo a los que reunía en un salón, próximamente unas seiscientas canciones. Este número es muy suficiente. Después de recogidas éstas he tenido que analizarlas en particular para hacer en ellas una buena selección. Posteriormente hice un estudio comparativo que me ha facilitado ordenarlas, agruparlas y clasificarlas. Y aun con todo esto no quedara satisfecho si no las hubiera estudiado más que en el salón donde las oí y en mi cuarto en donde las estudié; si no las hubiera observado sigilosa y ocultamente en las mismas fiestas *al natural*" (*op. cit.*, p. 12).

Federico Olmeda, que estaba al día del movimiento de restauración del canto gregoriano, promovido desde la abadía benedictina francesa de Solesmes sobre todo por Dom Pothier, y que incluso dejó escrito e inédito un *Método de canto llano*, aplicó tales conocimientos y especial sensibilidad al estudio de nuestro folklore musical más arcaico y profundo. De este modo, fue el primero que supo captar, valorar y reflejar adecuadamente en sus análisis y transcripciones la antigüedad de muchas de nuestras canciones modales y de ritmo libre (transcrito por Olmeda al estilo del canto gregoriano) o irregular,

en el sentido de no binario ni ternario (por ejemplo, el de las ruedas, que escribe en el compás de 5/8). Con enorme clarividencia se refería explícitamente Olmeda a "tonalidades que nada tienen que ver con los modos mayor y menor modernos; ritmos que no obedecen a las leyes de las proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso: su naturaleza, pues, se funde con la del arte homofónico medieval; su antigüedad y conservación acusan, por lo tanto, en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días" (o. c., p. 13).

El *Cancionero* de Olmeda surge y se sitúa en medio de tres coordenadas que lo explican y motivan: 1.<sup>a</sup>) la del *nacionalismo musical*; 2.<sup>a</sup>) la del *regionalismo castellano*; 3.<sup>a</sup>) la del *regeneracionismo español*. Estudiemos cada una de estas coordenadas.

Felipe Pedrell (1841-1922) había publicado en 1891 su opúsculo *Por nuestra música*, que fue algo así como el manifiesto del nacionalismo musical español. Ya otros han destacado la influencia que ejerció Pedrell en la orientación nacionalista de sus discípulos Granados, Albéniz y, sobre todo, Falla. En efecto, por estas mismas fechas, hacia 1890, Granados compuso sus doce *Danzas españolas* para piano. Falla, que conoció a Pedrell en 1901 y estudió con él entre 1902 y 1904, escribió a lo largo de este último año la primera versión de *La vida breve*, que supuso el comienzo de su importante obra de carácter nacionalista. Luego vendrían la suite *Iberia* (1905-1907) de Albéniz; *Goyescas* (1909-1911) de Granados; o las cuatro *Piezas españolas* (1907-1908) para piano y las *Siete canciones populares españolas* (1914) de Falla.

Pues bien, en este clima de nacionalismo musical, anticipándose incluso a los cuatro tomos del *Cancionero musical popular español* (1917-1922) de Pedrell, publica Olmeda su *Cancionero popular de Burgos* en 1903, pretendiendo que sus canciones "sirvan de prototipo a los compositores para que idealizadas por ellos nos las devuelvan en obras que tengan digno olor, color y sabor nacional" (op. cit., p. 7). Quiere así ofrecerles Olmeda "*materia prima*" (o. c., p. 204) y motivo de inspiración para sus composiciones: "Considerando la obra en relación a los compositores, que son los que realmente han de formar el arte patrio, quisiera yo ofrecer estas canciones de modo que sólo con que ellos las mirasen quedara saturada su inspiración del patriotismo que ellas contienen, para que después aparecieran de nuevo asimiladas, transformadas, quintaesenciadas en un arte verdaderamente nacional" (o. c., p. 14).

Y, en efecto, el *Cancionero* de Olmeda marcó la pauta para sucesivas investigaciones etnomusicológicas, en nuestra región y provincia, y sus canciones y danzas sirvieron de tema inspirador para muchas obras musicales de compositores como Antonio José, Beobide, Quesada, Amoreti, Vélez, Arenal, Otaño, Prieto, García Blanco, Sarmiento, Nebreda, Rayón, Vega, Bravo, Yagüe, Palacios y de la Iglesia, entre otros.



FEDERICO OLMEDA  
(1865-1909)



ANTONIO JOSÉ  
(1902-1936)



ÁNGEL J. QUESADA  
(1909-1988)



DOMINGO AMORETI  
(1893-1949)



JACINTO SARMIENTO  
(1902-1977)



JUSTO DEL RÍO  
(1894-1985)

Una segunda motivación de Olmeda al recoger y publicar su *Cancionero* fue su *regionalismo castellano*, por entonces aquí prácticamente inexistente: "Por otro lado —escribe en la introducción— me aguijoneaban también las condiciones procedentes del amorcillo regional castellano, que aunque por estas tierras no se use y sea hasta nocivo manifestarle, sin embargo yo le tengo muy bien puesto. Me dolía considerar que las demás regiones españolas, Vizcaya y Guipúzcoa, Galicia, Andalucía, Cataluña, Asturias, hacen algo en punto al arte popular, y aunque ello generalmente no sea gran cosa, toman, sin embargo, motivo de esto para echar en cara a Castilla su modo de ser y en no pocas partes se dice con menoscabo: *Castilla no tiene costumbres tradicionales ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional; su valor histórico pereció.* [...]"

"En Castilla desgraciadamente no se siente una molécula de regionalismo: los pueblos continúan devorados por la política, como si los azotes que sobre ellos caen nada tuvieran que ver con sus espaldas: no sienten ni reflexionan todavía la necesidad de mirar de otro modo esa política y la de unirse para defender los intereses comunes, que son los de todos y los de cada uno; y en estas condiciones, cualquier esfuerzo personal, que alguien haga por estas tierras, naufraga seguramente, como si cayera en pleno océano.

"Además, la masa general de castellanos soportan una vida lánguida, sin actividad ni energía, sin brillo ni esperanza" (*op. cit.*, p. 8).

Con esta amplia y elocuente descripción de la decadencia, decaimiento y degeneración de Castilla —y de España en general, tras el desastre del 98, con la pérdida de las últimas colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas— conecta la tercera de las coordenadas en que surge la obra de Olmeda: el *regeneracionismo*. Joaquín Costa (1846-1911), padre del regeneracionismo español en obras como *Oligarquía y caciquismo* (1902), ya había denunciado, entre otros males nacionales, el escaso amor al trabajo y la ignorancia, proponiendo como solución la regeneración y europeización de España.

Federico Olmeda, por los mismos años, concuerda con el diagnóstico y la terapia de Joaquín Costa, al afirmar que, si otras naciones europeas han conquistado un puesto destacado en el arte musical, "esto ocurre porque allí se estudia y trabaja mucho y bien, cosa que, hay que comenzar por conocerlo, apenas se hace en nuestra Nación, en la cual, además, los que están arriba suelen poner vallas infranqueables para cortar el ascenso de los que se mueven abajo" (*o. c.*, p. 7).

Y para que no todo quede en palabras, ahí nos ha dejado Olmeda el ejemplo de su estudio y laboriosidad a la hora de elaborar su *Cancionero*. Merece la pena leerlo tal como él mismo nos lo cuenta, para valorar en su justa medida el esfuerzo y mérito que suponen: "Y héteme aquí caminando a pie, montando a caballo; unas veces en carros, en coches otras; por caminos extraviados y por espaciosas carreteras; albergándome en modestas posadas o en la casa del señor Alcalde o del señor Cura, en donde siempre hallé la más excelente aco-

gida y buena voluntad: así fui de pueblo en pueblo, de villa en villa, hasta que he acopiado los materiales necesarios, un gran número de canciones ya próximas a desaparecer; porque como los viejos que las saben las cantan poco, los jóvenes no las aprenden" (o. c., pp. 10-11).

También compuso Federico Olmeda obras polifónicas sobre temas folklóricos, como la *Suite de cantos populares para orfeón*, a cuatro voces graves, fechada en Burgos en octubre de 1901 e integrada por seis piezas: "Nocturno", "Melodía", "Canto de cuna", "Serenata", "Barcarola" y "Danza". Pero las obras musicales de quien es considerado uno de los grandes compositores españoles del siglo XIX, situadas a medio camino entre el romanticismo y el nacionalismo, y creadas casi todas ellas en Burgos, donde desarrolló la mejor y mayor parte de su actividad, siguen injustamente olvidadas y desconocidas: la *Sinfonía en la*, también sobre temas populares; el *Cuarteto en mi bemol*; varias *Rimas* para piano, inspiradas en las de Bécquer; diversas sonatas, igualmente para piano; un poema sinfónico, basado en *El paraíso perdido* de Milton; fugas y otras piezas para órgano; Misas, etc.

\* \* \*

*El compositor de Castilla: Antonio José, reorganizador y director del Orfeón*

La segunda etapa de este fecundo maridaje entre el *Orfeón Burgalés* y la música popular castellana la llena cumplidamente Antonio José (1902-1936), quien reorganizó el *Orfeón* en 1929, tras un largo paréntesis de veintitrés años de inactividad, y lo dirigió hasta su trágica muerte en 1936. Ya en su presentación a los orfeonistas, el 1 de abril de 1929, les proponía el siguiente plan de trabajo: "Es una necesaria obligación nuestra el conseguir que nuestra canción popular sea conocida y admirada en España. [...] Hemos de probar prácticamente la hermosura de nuestra música; y al unirnos todos en este espléndido coro, sea tan noble idea nuestro fin y nuestro orgullo.

"A cambio de la honra que todos me han otorgado al nombrarme director, sólo puedo ofrecerme yo mismo íntegramente. Cuando regrese a Burgos para no volver a salir de él, prometo: enseñar música a todos los orfeonistas, siquiera para que comprendan perfectamente sus papeles y no les olviden nunca; hablar de historia y estética de la música, para que gocen mejor de sus bellezas; hablar de la vida y la obra de los grandes maestros. Y, por medio de conciertos íntimos, aquí mismo, para nosotros solos, trataré de presentarles algunas de las obras más espléndidas de todos los tiempos y de todos los países" (*Diario de Burgos*, 2-4-1929, p. 1).

Como es fácil comprender, Antonio José presentaba todo un programa educativo y regionalista, no muy distinto del que desde hacía tiempo venía desarrollando, por ejemplo, Millet con su *Orfeo Català*.

El mismo objetivo se establece en el artículo 1.º de los Estatutos del restaurado *Orfeón*, aprobados en la Junta General del 19 de julio

de 1929: "La Sociedad Coral *Orfeón Burgalés* tiene por principal objeto el cultivo de la música vocal, y en general el fomento del arte del sonido en todas sus manifestaciones. Pero de un modo especialísimo pondrá todo su esfuerzo en el estudio y difusión del espléndido Folklore vernáculo".

Para comprobar el profundo aprecio, más aún, auténtica veneración, que sentía Antonio José por nuestra música popular, transcribo unas palabras suyas, llenas de lírico entusiasmo, pronunciadas con motivo del homenaje que se le tributó en Burgos el 17 de mayo de 1936, pocos meses antes de su muerte: "La canción popular es el germen de toda belleza. La canción popular es como la alegre carga de color y polvo de oro de las mariposas, como el vuelo blanco de la paloma entre cielo y mar, como el bullicioso velo de la aurora que traen en el pico los pájaros al romper el día, como el gozoso frescor de la mañana en torno del molino... Y la canción popular es también el hada buena que inspira a la música" (*Diario de Burgos*, 19-5-1936, p. 1).

Así es el caso de Antonio José: la mayoría de sus admirables y bellísimas composiciones están inspiradas en temas populares burgaleses, unos tomados del *Cancionero* de Federico Olmeda, otros de su propia *Colección de cantos populares burgaleses* (Unión Musical Española, Madrid, 1980), que consta de 178 canciones y mereció el Premio Nacional de Música en 1932. Así, por ejemplo, en la canción de corro n.º 27 de su *Colección* se basa la *Danza popular* del segundo acto de su ópera *El mozo de mulas*; sobre la canción n.º 76 construye *El molinero*, en sus tres versiones: para coro a seis voces mixtas, para canto y piano, y para voz y orquesta; en los toques 106 y 107 para clarines y timbal, del Ayuntamiento de Burgos, se inspira su *Himno a Castilla*, a seis voces mixtas, o para canto y piano; de la canción n.º 117 procede el coro ¡Ay, amante mío!, a seis voces mixtas, así como la *Danza burgalesa n.º 4* para piano, y el tercer tiempo ("Danza") de la *Suite ingenua*, para orquesta de cuerda y piano; y a partir de las tonadas 119, 120 y 134 compone su *Himno al Valle de Valdivielso*, para canto y piano.

Entre las obras corales de Antonio José inspiradas en nuestro folklore musical, destacan *Cuatro canciones populares burgalesas* ("Yo sé cantar y bailar", "Aquel galán que allí viene", "De tres manadas gavilla", "Todo lo cría la tierra"), editadas por Unión Musical Española en 1931, y *Cinco coros castellanos* ("¡Esto va güeno!", "El molinero", "Agudillo", "La Tarara", "¡Ay, amante mío!"), publicados por la misma editorial en 1933.

Las *Cuatro canciones populares burgalesas*, compuestas en Málaga en 1929, con destino al *Orfeón* recién restaurado, se basan en tres cantos de siega y en un baile al agudo del *Cancionero* de Olmeda. Antonio José elige esos temas de siega precisamente por la pureza arcaica de su modalidad (de *mi* cromática, o bien mayor con los grados VI y VII menores) y de su ritmo libre. "Esas canciones —le escribe a su amigo Norberto Almandoz, organista de la Catedral de Sevilla, el

23 de febrero de 1932— van apenas sin comentario. La armonización es sobria, aunque firme, y *sabe a Burgos*". La primera y tercera de estas *Cuatro canciones* son para cuatro voces mixtas, mientras que las otras dos son a siete voces: tres blancas y cuatro graves.

Los *Cinco coros castellanos*, compuestos por Antonio José entre los años 1924 y 1932, son todos a seis voces mixtas y sobre temas burgaleses del *Cancionero* de Olmeda y del supo propio, excepto el titulado "Agudillo", a cuatro voces graves, y basado en un baile zamorano. Los *Cinco coros* merecieron en su día el siguiente comentario laudatorio por parte del P. Donostia, autor, entre infinidad de obras de mérito, de unos magníficos *Preludios vascos* para piano: "Son estos cuadros de un realismo sorprendente; de una técnica acabada, segura, que revela un maestro para quien el arte polifónico no tiene secretos. [...] La aparición de un artista en un pueblo es un gran regalo divino. A Burgos se lo han dado en la persona de Antonio José. Proclamarlo así, sin ambages, es una alegría y un deber para los que andamos al acecho de valores artísticos de fina estirpe" (*Obras completas*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1983, tomo III, pp. 191-192).

Otras composiciones de Antonio José, igualmente basadas en temas populares, son las cuatro *Danzas burgalesas* y las tres *Evocaciones*, para piano; *Diez canciones para niños*, para canto y piano; *Sinfonía castellana*, *Suite ingenua*, *Evocaciones n.º II* y *Preludio y danza popular*, todas ellas para orquesta. Con justicia calificamos a Antonio José como "el compositor de Castilla".

\* \* \*

#### *La difusión de nuestro folklore musical en la etapa de Domingo Amoreti, Jacinto Sarmiento y Justo del Río*

En la tercera época del *Orfeón*, que se inicia tras la guerra civil, predomina la labor de difusión de las canciones y danzas populares, sin descuidar por ello ni la recopilación ni la composición de obras corales sobre tales temas.

Esta etapa enlaza directamente con la anterior, puesto que Justo del Río (1894-1985), uno de sus protagonistas, comenzó cantando de barítono en el *Orfeón* ya desde su reorganización en 1929, y acompañó frecuentemente a Antonio José en sus viajes por la provincia en busca de cantos populares, a partir de 1930. Fue entonces cuando nació su interés por el folklore.

En 1940 comienza sus actividades el *Grupo de Danzas del Orfeón Burgalés*, que dirigirá Justo del Río hasta 1968, año en que fundará el *Grupo de Danzas Burgalesas* que desde entonces lleva su nombre. Coincide con la época en que Domingo Amoreti (1893-1949) y Jacinto Sarmiento (1902-1977) actúan como director y subdirector respectivamente de la masa coral. Ambos, en conjunción con Justo del Río, dieron vida a una serie de espectáculos coreográfico-musicales, muy aplau-

didados y elogiados en su día, que genéricamente denominaron "Estampas castellanas". Recordemos algunos de sus títulos y fechas de estreno: *Castilla canta* y *Castilla en fiestas* (1941); *Romería en Castilla* (1942); *Fiesta del gallo en Castilla* (1945); *El zagalillo del Urbión* y *El capitán de Frías* (1947, sobre textos de María Cruz Ebro); *Espumas del Arlanzón* (1956, texto de Eduardo Valero y Federico Salvador Puy). La última "Estampa castellana" se estrenó ya bajo la dirección de Angel Juan Quesada.

Dentro de esta etapa hay que destacar igualmente la publicación, en 1959, del libro *Danzas típicas burgalesas* (2.<sup>a</sup> edición, 1975), de Justo del Río, en el que se recogen y estudian 85 danzas populares, transcritas musicalmente por Sarmiento y Amoreti, y algunas de ellas ya incluidas anteriormente en los *Cancioneros* de Olmeda y Antonio José, en este último caso con variantes.

\* \* \*

#### *Antología de música coral sobre temas populares castellanos*

Uno de los grandes patrimonios que hoy posee el *Orfeón Burgalés* es, sin duda, su archivo de música, en buena parte integrado por obras corales inspiradas en canciones y danzas castellanas. Convencido de ello, en 1982, con motivo del centenario del nacimiento de José María Beobide, ensayé y dirigí con el *Orfeón* un concierto monográfico titulado "Antología de compositores burgaleses". El programa comprendía obras corales, sobre temas castellanos, de quince compositores burgaleses de nacimiento o adopción, muchos de ellos vinculados al *Orfeón Burgalés*.

Para hacernos una idea aproximada de la riqueza de tal repertorio coral, menciono a continuación a esos quince compositores, añadiendo entre paréntesis el título de algunas de sus obras sobre temas populares castellanos: Rafael Calleja (*Himno a Burgos*); José María Beobide (*Tonada burgalesa*, *El mozo de mulas*, *La molinera*, *Hermosa Santa Ana*, *Canción de ronda*); Domingo Amoreti (*Morenita*, *Casóme mi madre*, *Corazoncito mío*); Julián García Blanco (*La molinera*); Jacinto Sarmiento (*Tin, tin, taina*, *Los gigantones*, *Con el picotín*); Gonzalo Arenal (*Con el ay, ay, ay*, *Ya se van los pastores*); Esteban Vélez (*Canción de trilla*); Antonio Nebreda (*Da la mano a la niña*, *Tienes unos ojos, niña*, *Dicen que no nos queremos*); Angel Juan Quesada (*Cortejo que cortejas*, *Cuatro pares de mulas*, *Tararantantán*, *Cuatro güeltas de corales*, *¡Oh! Qué buen amor saber yoglar*, *Con el guri, guri, guri*); Salvador Vega (*Adiós, morenita, adiós*); Angel Bravo (*Aires burgaleses*, *Potpourri castellano*); Alejandro Yagüe (*Cantus firmus n.º 1*, *Cantus firmus n.º 2*); Miguel Angel Palacios (*Cinco canciones y danzas burgalesas*, *Pasión y Pascua*); Pedro María de la Iglesia (*Preudio coral castellano*, *Morito pítitón*, *A la serranita*) y Antonio José, de quien ya citamos algunas de sus composiciones.

Aunque la relación anterior pueda parecer exhaustiva, no lo es en absoluto. Aún podría completarse con otros muchos compositores y obras: Emilio Rayón (*Bien barridita la tengo, Con el picotín*); Nemesio Otaño (*El calangrejo, Los gigantones*); José Ignacio Prieto (*Morito pititón*); Federico Olmeda, Domingo Lázaro, Rafael Benedito, Manuel Angulo, Alain Langrée, etc., etc.

Para finalizar este punto con algo más que un frío inventario o catálogo de composiciones musicales, quiero detenerme a examinar las obras corales antes citadas de mi querido maestro Angel Juan Quesada (1909-1988), quien fue director del *Orfeón Burgalés* entre 1949 y 1965. Esas seis obras, junto con otras diez, componen el volumen *Castilla canta (Canción y danza)*, editado por la Diputación Provincial de Burgos en 1983, y premiado en el Concurso de Monografías Burgalesas convocado por la misma institución en 1980.

Todas son para coro a cuatro voces mixtas y se basan en temas populares del *Cancionero* de Olmeda. Cuatro de ellas poseen estructura cíclica bitemática (A-B-A), mientras que las otras dos son monotemáticas (cantar y estribillo). Veamos los temas, la estructura y alguna característica técnica de cada una de ellas.

*Cortejo que cortejas* se inspira en el baile al agudo n.º 136 de Olmeda, en modo mayor con el VII grado accidentalmente menor. En *Cuatro pares de mulas* Quesada trabaja sobre dos temas: la canción de cuna n.º 26, en modo menor con el III grado accidentalmente mayor, y la canción de hilar cáñamo n.º 71, en modo mayor. *Tararantán* es también bitemática: el tema A es la canción humorística n.º 86, en modo mayor, con VII grado ocasionalmente menor; y el tema B es la canción de Reyes n.º 104, en modo mayor, ligeramente modificada en cuanto al ritmo por Quesada. *Cuatro güeltas de corales* está compuesta sobre el baile al agudo n.º 134, en modo de *mi*. *¡Oh! Qué buen amor saber yoglar* se desarrolla a partir de la canción juglaresca n.º 85, en modo mayor, y del baile a lo llano n.º 183 en modo menor natural. Y, por último, *Con el guri, guri, guri* tiene asimismo estructura cíclica bitemática: el tema A son las canciones 128 y 129 enlazadas, ambas en modo mayor, en tanto que el tema B es la tonada de ronda n.º 15, igualmente en modo mayor.

Para explicar la manera como el maestro Quesada trata y desarrolla coralmente los temas populares, nada mejor, por contraste, que citar aquí unas palabras muy acertadas de Antonio José: "Es casi general entre nuestros compositores el tranquilo usufructo de una tonada popular, apuntada con más o menos precisión (más menos que más) por cualquier folklorista *dilettante*, a la cual se suele empaquetar anacrónicamente entre acordes etiquetados de tónica y dominante, sin estudiar antes la intención de su forma, de su ritmo, de su melodía, de su tonalidad... El resultado es esa barahúnda de canciones, de danzas y de coros seudopopulares que nos dan por buenos los más ineptos músicos de hoy, completamente horros de técnica y hasta de lírica sensibilidad. Que si la canción popular requiere fino instinto para su degustación, también necesita por parte de quien ha

de *trabajarla* especialísimas cualidades imposibles de repentizar" ("Coplas sefardíes", *Burgos gráfico*, n.º 3, noviembre de 1935).

Las obras corales de Angel Juan Quesada, como las del propio Antonio José, son justamente la antítesis de lo que este último denunciaba y rechazaba: fundadas en un atento análisis melódico, rítmico y formal de los temas, son ejemplos de dominio técnico y de exquisito gusto estético.

\* \* \*

Como conclusión de todo lo anteriormente expuesto, es evidente el estrecho vínculo entre el *Orfeón Burgalés* y la música popular castellana, a lo largo de estos cien años. La influencia del *Orfeón* ha sido decisiva en la investigación de nuestro folklore musical, en la composición de obras polifónicas sobre temas populares y en la difusión de tales obras y folklore. Ojalá permanezca fiel al lema que ha constituido y constituye su principal razón de ser: conservar, difundir y enriquecer el valiosísimo patrimonio de nuestras tradiciones musicales. Sólo así podrá encarar con ilusión y esperanza el segundo centenario.