



**TESIS DOCTORAL**

**EVOLUCIÓN ORGANOLÓGICA Y DE  
REPERTORIO EN LA ESTUDIANTINA O TUNA EN  
ESPAÑA DESDE EL FIN DE LA GUERRA CIVIL  
ESPAÑOLA. LA INFLUENCIA DE “IDA Y VUELTA”  
ENTRE ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA.**

**JOSÉ CARLOS BELMONTE TRUJILLO**

**DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL**

**AÑO 2015**





## **TESIS DOCTORAL**

**EVOLUCIÓN ORGANOLÓGICA Y DE REPERTORIO EN LA  
ESTUDIANTINA O TUNA EN ESPAÑA DESDE EL FIN DE LA GUERRA  
CIVIL ESPAÑOLA. LA INFLUENCIA DE “IDA Y VUELTA” ENTRE  
ESPAÑA Y LATINOAMERICA**

**JOSÉ CARLOS BELMONTE TRUJILLO**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL**

**Conformidad de los Directores:**

---

**Fdo.: M<sup>a</sup> Pilar Barrios Manzano**

---

**Fdo. Martín Gómez-Ullate G<sup>a</sup>  
de León**

**2015**



## Contenido

1. INTRODUCCIÓN, FUNDAMENTACIÓN Y MOTIVACIÓN.....	6
2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DEL TRABAJO.....	11
2.1. <i>Objetivos generales</i> .....	11
2.2. <i>Objetivos específicos</i> .....	11
2.2.1. Respecto a la adquisición o adopción del repertorio latinoamericano.....	11
2.2.2. Respecto a los orígenes y evolución de la Tuna.....	12
2.2.3. Respecto a la pérdida y/o continuidad del repertorio original. Propuestas para su permanencia y coexistencia con el latinoamericano adquirido: el enriquecimiento del repertorio.....	13
3. METODOLOGÍA Y FUENTES.....	15
3.1 <i>Metodologías, enfoques y fuentes antropológicas</i> .....	15
3.1.1. Ecuación personal y autoetnografía.....	15
3.1.2. Observación participante e informantes clave.....	18
3.1.3. Enfoque performativo.....	22
3.1.4. Enfoque del patrimonio musical compartido.....	23
3.2 <i>Metodologías y fuentes historiográficas</i> .....	24
3.2.1 Integración de diversas fuentes.....	24
3.3 <i>Metodologías y fuentes desde la didáctica de la música</i> .....	28
4. DESARROLLO, SECUENCIACIÓN Y ESTRUCTURA FINAL DEL TRABAJO.....	30
5. ¿QUÉ ES LA TUNA? ETIMOLOGÍA Y POLISEMIA DE “TUNA” Y “ESTUDIANTINA”.....	33
5.1. Tuna.....	33
1.2. Estudiantina.....	38
6. ANTECEDENTES: MÚSICA Y UNIVERSIDAD DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XVIII 45	
6.1. Goliardos, trovadores y juglares.....	46
6.1.1. Goliardos: música y costumbres. ¿Hubo alguna influencia en España?.....	46
6.2. Juglares, trovadores, troveros.....	52
6.2.1. Juglares.....	52
6.2.2. Trovadores y troveros.....	54
6.2.3. Instrumentos.....	61
6.2.3. Características de la música medieval: la evolución hacia la polifonía.....	64
6.3. Primeras universidades y Siglo de Oro: Sopistas y estudiantes que “corren la tuna”. Villancicos y romances. Música popular interpretada por los escolares.....	65
6.3.1. Fuero universitario.....	65
6.3.2. Tipologías de estudiantes.....	67

6.3.3.	Indumentaria escolar .....	69
6.3.4.	Derechos, obligaciones y privilegios de los universitarios.....	71
6.3.5.	Estudiantes que “corren la tuna”.....	74
6.3.6.	La música escolar .....	76
6.3.7.	Repertorio estudiantil.....	79
6.3.8.	Organología estudiantil.....	97
6.4.	Música universitaria durante el apogeo del fuero estudiantil. Aires regionales, rondas y serenatas hasta su abolición.....	99
6.4.1.	Música escolar .....	100
6.4.2.	Desaparición de los privilegios y abolición del fuero escolar .....	105
7.	LAS ESTUDIANTINAS DESDE MEDIADOS DEL XIX AL PRINCIPIO DE LA GUERRA CIVIL .....	113
7.1.	Estudiantinas no universitarias y universitarias. Las estudiantinas profesionales .....	113
7.1.1.	Estudiantinas no universitarias.....	116
7.1.2.	Estudiantinas escolares y universitarias .....	122
7.1.3.	Estudiantinas profesionales.....	138
7.2.	Instrumentos.....	151
7.3.	Repertorio.....	155
8.	LA TUNA TRAS LA GUERRA CIVIL HASTA LOS AÑOS 60.....	189
8.1.	Instrumentos.....	194
8.2.	Repertorio.....	197
8.3.	Finales de los 50: primeras grabaciones fonográficas de la Tuna .....	200
8.4.	La Tuna Hispanoamericana del C.M. Ntra. Sra. de Guadalupe.....	206
8.5.	Los arreglos de las canciones.....	212
8.6.	Canciones latinoamericanas en las grabaciones discográficas (1960-70) .....	214
9.	LOS 70 Y LA LLEGADA DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO .....	218
9.1.	Repertorio en las grabaciones fonográficas y temas latinoamericanos en la década de 1970-80 .....	219
10.	COMIENZAN LOS 80. EL TRIUNFO DE LO LATINOAMERICANO.....	227
10.1.	Las grabaciones discográficas: temas por su país de origen .....	230
10.2.	“Contrafacta” en la Tuna .....	273
10.3.	Artistas y grupos influyentes en el cambio de repertorio .....	285
10.4.	Los nuevos instrumentos.....	289
10.5.	Grupos de música latinoamericana surgidos a partir de la Tuna .....	295
11.	CAMBIOS Y EVOLUCIÓN EN EL REPERTORIO DE LA TUNA: EL PREDOMINIO LATINOAMERICANO.....	302

11.1. Análisis de los certámenes provinciales de tunas en Sevilla: 1992 a1999 .....	304
11.2. Cancioneros de Tuna .....	348
12. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA TUNA: LA DERIVA LATINOAMERICANA.....	351
13. ANÁLISIS: POSIBLES CONSECUENCIAS DE ESTA INFLUENCIA.....	356
14. CONCLUSIONES.....	365
14.1 Respecto a los orígenes y evolución de la Tuna .....	365
14.2. Respecto a la adquisición o adopción del repertorio e instrumentos latinoamericanos .....	366
14.3 Respecto a la pérdida y/o continuidad del repertorio original. Propuestas para su permanencia y coexistencia con el latinoamericano adquirido: el enriquecimiento del repertorio.....	367

## 1. INTRODUCCIÓN, FUNDAMENTACIÓN Y MOTIVACIÓN

La cuestión sobre qué es la Tuna ha estado presente en el mundo universitario y en otros foros desde hace mucho, prácticamente desde su origen. Respecto a esta cuestión, y también desde su reaparición tras la Guerra Civil española, se tiene como cierto que la tuna actual, proviene de la Edad Media, de una extraña mezcla que engloba figuras tan dispares como goliardos, juglares y trovadores.

Durante años, esta idea se ha tenido como un auténtico “dogma de fe” por parte de los miembros de las distintas tunas de todo el mundo, y los mismos han ido transmitiéndolo, unas veces por dar una imagen romántica y mágica de la Estudiantina, otras con un objetivo más “mercantil y comercial”, y otras por puro desconocimiento. La imagen del trovador cantándole a su amada bajo un balcón y la del tuno, en una ronda, haciendo lo mismo, han ido aparejadas con frecuencia en los últimos tiempos.

Incluso en lo relativo a la indumentaria, nunca se dudó de que el traje de los tunos fuera, con ligeras variaciones, el mismo que llevaban aquellos estudiantes que recorrían las universidades españolas desde el Siglo de Oro, muchos de ellos viviendo de la “sopa boba”. Nadie hablaba de la íntima relación entre estudiantes y religiosos por aquella época:

La relación que se establece en la Edad Media entre clérigo y estudioso, constituye una de las causas para que desde las primeras Universidades el ideal del estudiante tenga mucho que ver con la austeridad y el recogimiento monacales. Morfológicamente, los estudios universitarios se articulan en torno a un patio claustro central: del mismo modo que los monasterios y que las escuelas catedrales. Las vestimentas deben, por lo tanto, guardar consonancia con estos presupuestos<sup>1</sup>.

Varios miembros de la Tuna escribieron libros en los cuales, con un estilo más o menos novelado, narraban sus experiencias y viajes durante los años en los que habían pertenecido, en activo<sup>2</sup>, a esta institución. Entre ellos destacamos dos obras de las más conocidas por los miembros de la Tuna en España y en toda Latinoamérica: *Chronica de la tuna o memorial de andariegos e vagantes escolares* y *El Libro del buen tunar: cancamusa prolixa de las glorias y andaduras de una Tuna Complutense*, de Emilio de la Cruz, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, y

---

<sup>1</sup> **RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E:** *La universidad Salmantina del Barroco, Periodo 1598-1625, Vol. III Aspectos sociales y apéndice documental*”. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1986, pág. 348.

<sup>2</sup> La pertenencia a la Tuna puede dividirse en miembros “en activo”, y miembros “no en activo”. La pertenencia a la Tuna es vitalicia. N. del A.



“Cancelario”<sup>3</sup> de la Tuna de Derecho de esa misma Universidad. Junto con otras obras escritas por el mismo autor, unas en su calidad de profesor de la Facultad de Derecho, otras como periodista, y otras finalmente como tuno, ambas obras se han convertido para muchos miembros de las tunas como una guía, no sólo de conducta, sino en un “referente indudable” para situar el origen de la Tuna allá por la época medieval. De la Cruz llega a mencionar una definición de “tuna” que, según él mismo, da Alfonso X en *Las Partidas*<sup>4</sup>:

*Yuntamiento que es fecho d’escolares trovadores por haber mantenencias, andar las tierras e servir a las dueñas dellas con cortesía. Ansí mesmo, es escuela de vida, palestra de ingenios, urdidora de ensueños, crisol de amigos nuevos e probanza de los antiguos, fontana de alegrías e honra de las Españas.*

Y asimismo, De la Cruz también afirma parafrasear las Partidas, dando una definición de “tuno”: “Aquel que cantando en el número de la alegre, curiosa y nocturnal gente, y andariego, es, ansí mesmo, escolar de la universidad”<sup>5</sup>.

Estos datos que De la Cruz, a modo de “licencia”, aporta en sus obras se han tomado por ciertos durante años, aun cuando carezcan, en lo que este asunto se refiere, de un mínimo rigor histórico. Así, no resulta extraño que se considerase a los tunos del siglo XX como los sucesores de aquellos trovadores y juglares que cortejaban a sus damas, y también de aquellos goliardos, provocadores y cultos, que “incendiaban” la cultura del medievo, con sus sentencias acusadoras contra la Iglesia, y sus cánticos “potatorios”<sup>6</sup>.

Así estaban las cosas, cuando algunos miembros de la Tuna, deseosos de conocimiento y de revalorizar la imagen de la Estudiantina con investigaciones rigurosas, publican algunas obras al respecto. Rafael Asencio, Roberto Martínez y Enrique Pérez contribuyen enormemente a descorrer el velo sobre los comienzos de la Estudiantina, y sobre otras facetas relativas a la misma, como sería la de su indumentaria. Comienza de este modo a datarse el verdadero origen de la Tuna en el siglo XIX, y a situar como sus antecesoras a

---

<sup>3</sup> El Tuno Cancelario, en determinadas tunas con cierta historia (años de existencia), es el colaborador más directo del Presidente o Jefe de la Tuna. Le ayuda y asiste en las tareas de organización y gobierno del grupo de estudiantes, le suple en su ausencia y preside determinados actos internos. Es una reminiscencia del mismo cargo universitario, que comprobaba lo correcto del atuendo de los escolares de nuevo ingreso. Es el caso de la tuna de Derecho de la Complutense, cuyo Cancelario presidía la prueba de ingreso de los nuevos aspirantes a la Tuna. Se da la circunstancia de que en esta tuna de Derecho, una de las pruebas por la que habían de pasar los aspirantes pasaba por ir correctamente vestido. El Cancelario era el responsable de darles el “visto bueno” con una fórmula acuñada, que decía: “va arreglado en el traje”. N. del A.

<sup>4</sup> **DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio:** *Chronica de la tuna o memorial de andariegos e vagantes escolares*. Ed, Cívitas. Madrid, 1986, cap. XV, pág. 162.

<sup>5</sup> **DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio:** **DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio:** *Libro del buen tunar: cancamusa prolixa de las glorias y andaduras de una Tuna Complutense*. Madrid. Ed. Cívitas, 1994, Prólogo, pág.13.

<sup>6</sup> Del Latín poto: beber, hacer libaciones. N. del A.

las estudiantinas de carnaval que tan prolíficamente aparecen a partir de la mitad del siglo. Bien es cierto que con las anteriores figuras (goliardos, juglares y trovadores) no están directamente conectados, pero, a través de la convergencia de las categorías "música" y "universidad" pueden atisbarse ciertas relaciones históricas y socioculturales, como establece Gómez-Ullate (2004) en su tesis sobre la contracultura, debido a su relación con el contexto desde una posición liminal y un tanto heterodoxa<sup>7</sup>.

Junto a estos investigadores, que arrojan luz sobre los orígenes y características de la Tuna, pero que no hacen demasiada referencia a su música, aparece la primera y, de momento, única obra que estudia parte de este repertorio, *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*, obra de Antonio Luís Morán Saus, José Manuel García Lagos y Emigdio Cano Gómez, miembros también de la Tuna. En ella se hace un inventario de los "cantares" de tuna, canciones que en una primera parte hacen referencia al mundo estudiantil y a los estudiantes, desde la Edad Media hasta el inicio de la Guerra Civil, muchas de ellas composiciones hechas por los propios escolares. Posteriormente, escriben un segundo volumen (por publicar) en el que aparecen, desde el fin de la contienda civil española hasta fines del siglo XX, la mayor parte (si no todas) de las canciones compuestas por miembros de la Tuna. Obra elaborada con rigor, constituye la única que se ha preocupado seriamente del repertorio de la Tuna, aunque solo en lo concerniente a las composiciones relativas al mundo de la Estudiantina y las canciones que los tunos han escrito para la Tuna.

Por otro lado, durante la mitad del siglo XX, desde que la Tuna renace tras la contienda en España, la llegada de repertorio desde América va incrementándose cada vez más. Bien es cierto que los sones de allende el Atlántico habían desembarcado en la Península desde el siglo XVII, influyendo de modo importante en la música de cada época. En lo referente a nuestro objeto de estudio, durante el siglo XIX las habaneras formaban parte del repertorio de las estudiantinas de carnaval, y antes que estas, chaconas, zarabandas y cumbés que los esclavos africanos traían a España cuando, con sus amos, regresaban a nuestra tierra tras un tiempo de estancia en América, se popularizan entre las gentes del pueblo, y serán adoptados por los universitarios, que los incluirían, junto con villancicos, seguidillas y formas populares locales de la época, en su repertorio. Llegaron a tener tal popularidad entre las gentes hasta el punto de que durante un tiempo, pudieron

---

<sup>7</sup> GÓMEZ –ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los 90: un estudio de antropología social* (Tesis doctoral). Madrid, 2004.

oírse y verse danzar chaconas y zarabandas en actos tan importantes como la procesión del Corpus Christi, en Sevilla<sup>8</sup>.

Pues bien, a estos géneros históricos y habaneras posteriores, les siguen una amplia variedad temas latinoamericanos, introduciéndose en el repertorio de la Tuna a una velocidad que aumentará de modo vertiginoso durante la última década del siglo XX, conllevando el desplazamiento de parte del cancionero propio de la Tuna. Junto a ello, se añadirá la llegada igualmente de instrumentos procedentes del otro lado del Atlántico, en principio para acompañar a esas canciones, y posteriormente para ser incorporados plenamente a la organología de la Estudiantina.

Esta adopción de canciones e instrumentos por parte de la Tuna conllevará un desplazamiento también de algunos instrumentos y canciones presentes en el acervo musical tunantesco incluso antes de su resurgimiento tras la Guerra, hasta el punto de que afectará también al modo de aprendizaje de los miembros aspirantes a pertenecer a la Institución: habrán instrumentos nuevos y otros caerán en desuso, mientras que un número importante de canciones “clásicas” ya no se incluyen en el método pedagógico de los nuevos componentes, en detrimento de su reproducción por las nuevas generaciones de tunos.

Así aparece el estado de la cuestión, cuando presento este trabajo, en el que, llegando a unas conclusiones claras, también se hacen unas recomendaciones para armonizar ambos repertorios, desde la perspectiva de comprender la Tuna como un claro exponente del patrimonio compartido con Iberoamérica.

---

<sup>8</sup> **MARTINEZ GONZÁLEZ, Alfredo J.:** *Aproximaciones a la jurisdicción universitaria en la Sevilla de comienzos del Siglo XVIII. En Crónica Jurídica Hispalense.* Valencia. Ed. Tirant Lo Blanch, 2004



## **2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DEL TRABAJO**

### **2.1. *Objetivos generales***

1. En primer lugar, realizar un análisis intensivo del repertorio de la tuna en España desde la Guerra Civil hasta fines del siglo XX, así como de la evolución de su organología, mostrando la influencia de la música popular latinoamericana.
2. Por otro lado, es un objetivo fundamental de esta tesis contribuir a dignificar y dar a la Tuna el lugar que histórica y culturalmente le corresponde como institución universitaria, así como establecer sus verdaderas raíces e influencias, y mostrar la música de la Tuna como parte del patrimonio compartido con Iberoamérica. En este sentido, defendemos que su repertorio debe ser considerado bajo la categoría de música popular, en ambas orillas. Popular en el sentido de que las canciones creadas, adaptadas y cantadas por la Tuna, han estado presentes en fiestas, celebraciones y ceremonias de generaciones de españoles e iberoamericanos, formando parte de su cotidianidad y de su educación sentimental
3. También se aborda esta influencia en la faceta pedagógico-musical de la Tuna, enseñando nuevo repertorio y organología a los aspirantes, nuevos miembros y veteranos en su caso, analizando sus efectos positivos y negativos. Todo ello aportando soluciones que posibiliten una coexistencia de repertorios de diversa procedencia en aras de su riqueza, apuntando también para ello, la existencia de un fenómeno de "Ida y Vuelta" entre tunas "de acá", y tunas "de allá", de características similares a las que se dan en el Flamenco y en la música popular en general.

### **2.2. *Objetivos específicos***

#### **2.2.1. Respecto a la adquisición o adopción del repertorio latinoamericano.**

1. Analizar la evolución en la orquestación de la Tuna, y la influencia de la música popular latinoamericana en la misma y en el desuso en que han ido cayendo otros instrumentos de la plantilla "clásica".
2. Confirmar la hipótesis de la influencia paulatina y creciente de la música popular latinoamericana en el repertorio de las tunas españolas y comprobar - cómo ese crecimiento durante el siglo XX ha ido desplazando a otras.
3. Señalar la aparición de numerosas tunas americanas en la segunda mitad del siglo XX y confirmar cómo se produce un proceso de "Ida y Vuelta" en el repertorio de las tunas españolas y su nueva adopción por las americanas.

4. Resaltar como efecto de esta influencia la aparición de numerosos grupos, a partir de la Tuna, que interpretan música latinoamericana.
5. Elaborar un exhaustivo inventario manual de las canciones editadas en soportes fonográficos durante las cuatro décadas finales del siglo XX, así como otro con los temas latinoamericanos analizados, indicando el país de procedencia y el número de veces que ha sido editado y reeditado en los distintos soportes fonográficos (vinilo, cassette, Cd) y convertirlo en una base de datos digital, indicando un enlace donde, poder oír (y en la mayoría de los casos también visualizar) la canción de referencia.

## 2.2.2. Respecto a los orígenes y evolución de la Tuna

1. Hacer una revisión crítica sobre el estado de la cuestión del proceso que se ha seguido para la configuración de la Tuna, sus orígenes y la interconexión e interrelación entre trovadores y juglares con la Tuna, tal y como la conocemos hoy día.
2. Establecer una “línea maestra” cronológica, apoyada en la evolución histórica y social, que nos permita contemplar tanto a los goliardos como a los estudiantes del Siglo de Oro y posteriores, que “corren la tuna”, no como “un continuo” hacia la Tuna que surge tras la Guerra Civil, pero sí como elementos muy importantes en la relación que hemos establecido entre Música y Universidad, nexo de unión básico esencial de la Tuna.
3. Culminar esta “relación indirecta” de la Tuna actual con los estudiantes del Siglo de Oro, concretada en la revalorización de la figura del escolar, realizada por las estudiantinas de carnaval, en el XIX y presentar a estas estudiantinas carnavalescas como los antecedentes directos de la Tuna actual que nace tras la Guerra Civil española.
4. Analizar la aparición de estudiantinas en el continente americano ya durante el siglo XIX, a consecuencia de las giras y viajes que algunas de estas agrupaciones españolas realizan a América.
5. Mostrar, remontándonos a chaconas, zarabandas, cumbés y otros sonos afroamericanos, pasando por la habanera, la incipiente influencia americana en la música que cantan los estudiantes del siglo XVI y siguientes.

2.2.3. Respecto a la pérdida y/o continuidad del repertorio original. Propuestas para su permanencia y coexistencia con el latinoamericano adquirido: el enriquecimiento del repertorio.

1. Analizar los cambios producidos en la perspectiva pedagógica de la Tuna, en cuanto al aprendizaje de repertorio y organológico de los miembros, con motivo de esta influencia latinoamericana.
2. Calibrar y analizar esta influencia cuantitativa y cualitativamente, determinando el grado en que se ha producido según una escala y una progresión temporal.
3. Aportar soluciones para aprovechar este inmenso patrimonio musical mutuo, conformando un corpus dinámico, en el que la adaptación y adopción de temas por parte de las tunas españolas y las americanas es constante.
4. Proponer medidas, dentro de la construcción de ese patrimonio común, para dinamizar el repertorio anterior, evitar su desplazamiento y crear un equilibrio armónico entre este y el nuevo que llega.
5. Dar a la categoría de ese repertorio, la consideración de patrimonio compartido iberoamericano, dignificando también en la vertiente musical a la Tuna Universitaria.

En suma, este trabajo pretende aportar conclusiones y soluciones en aras a una mejor imbricación de los sonos latinoamericanos en el repertorio de la Tuna, sin que ello suponga la desaparición de ninguna parte del mismo. Considero que es posible lograr un equilibrio entre los sonos de allende el Atlántico, los de nuevo cuño creados por la Estudiantina o adaptados de otras fuentes de la música popular, y los que se han venido cantando durante años y han caído en desuso. Ese es otro de las motivaciones para la realización de este trabajo, recopilar, aportar, clasificar y analizar datos con el objetivo de ayudar a construir un gran “corpus” musical en el que se puedan encontrar sonos de muy diversa procedencia, sin que ello suponga rechazo ni perjuicio para ninguno de ellos, sino todo lo contrario, constituyendo un elemento para el enriquecimiento intercultural.





### 3. METODOLOGÍA Y FUENTES

Este estudio se caracteriza por su metodología transdisciplinar. Por la naturaleza de los temas tratados (dignificación de la Tuna, estudio de sus verdaderos orígenes, deconstrucción y construcción de un repertorio iberoamericano rico, variado y compartido), así como las distintas disciplinas a las que hemos recurrido, en una constante referencia a cada una y a todas de ellas en su conjunto, resulta una interrelación constante, no en puntos concretos, sino como categorías en sí. El reciente interés por realizar un movimiento de investigación seria y profunda sobre el mundo de la Estudiantina por parte de unos pocos de sus miembros, historiadores, abogados, profesores, musicólogos, con el afán de arrojar luz a la historia de esta Institución, ha propiciado que se apliquen los métodos usados por ciencias como la Antropología, la Sociología, o la Etnomusicología. Todo ello, unido al desempeño de la práctica musical proporcionándonos una visión transdisciplinar, como anteriormente referimos, ha hecho posible que la metodología haya sido amplia y variada, como lo han sido las fuentes utilizadas, de modo acorde con cada parte de la obra.

En esta tesis se conjugan desde una perspectiva transdisciplinar, la antropología social y la historiografía, para combinar observación participante, autoetnografía, también entrevistas en profundidad, y el análisis historiográfico de fuentes y formatos diversos.

#### **3.1 Metodologías, enfoques y fuentes antropológicas**

##### 3.1.1. Ecuación personal y autoetnografía

El investigador incorpora en su ecuación personal y su complejo interpretativo, una serie de enfoques disciplinares y roles sociales que marcan por completo el propósito, la metodología, el análisis y el resultado de la investigación. Actor/investigador, uso la autoetnografía como metodología y la reflexividad introspectiva sobre mi condición de actor a la hora de realizar observación participante, entrevistas en profundidad, grupos de discusión, de analizar actuaciones grabadas y en directo, . A este respecto, me han sido muy útiles las líneas metodológicas marcadas por Pilar Barrios en lo concerniente a las investigaciones realizadas sobre músicas de tradición oral<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> **BARRIOS MANZANO, Pilar:** *Fuentes y Metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura.* Monográfico. Revista *Saber popular*, números 19 y 20. Fregenal de la Sierra: Federación Extremeña de Folklore, 2002,2003

El antropólogo austriaco, nacido en Viena, Siegfried R. Navel<sup>10</sup>, estableció esta categoría al mencionar los métodos de observación antropológica. La ecuación personal del observador constituye el resultado de una serie de factores que confluyen en la persona del investigador durante la propia investigación, y que influyen en la misma, por mucho que quiera mitigar los efectos de su subjetividad en su proceso y su resultado.

Mi propia historia como tuno, director musical de tuna, profesor de música, transmisor y difusor del patrimonio musical compartido con Iberoamérica, contribuye a la comprensión de la riqueza del fenómeno sociocultural de la tuna. Los principios epistemológicos de la antropología social permiten también ser conscientes de la influencia de la ecuación personal en el proceso de investigación. Mi sexo, mi edad, mi contexto cultural, todo ello condiciona, al igual que mi formación, el aparato interpretativo y la forma y el contenido del texto, el resultado del análisis. Podríamos encontrar cierto paralelismo en las palabras de Gómez-Ullate, aunque referidas a la cámara cinematográfica, en el proceso de la investigación: “Se trata además de un ejercicio reflexivo, una más de nuestras observaciones participantes. No podemos comprender los sentimientos que provoca la cámara en los actores si no nos ponemos, de vez en cuando, delante de ésta”<sup>11</sup>.

Esta conexión actor, sujeto, objeto de la investigación es a la que se refiere Clifford Geertz al comentar: “Si algún poder teórico emerge del accionar antropológico ello proviene de... «la conexión textual entre “Estar Allí” y “Estar Aquí” (como) construcción imaginativa de un terreno común entre el “escribir de y escribir acerca de». Es aquí, en la raíz de esta conexión donde se ubica la virtualidad explicativa y evocativa de dichos textos”<sup>12</sup>.

La condición de intérprete hace que confluyan en mi persona las dos vertientes de investigador y, a la vez, objeto de la investigación. Esta doble situación me ha permitido tener un conocimiento más profundo de la problemática de la influencia latinoamericana y cómo ha ido repercutiendo, ya que a la condición de director musical, y ser el responsable de la elección y montaje de muchos de los temas del repertorio (bastantes de

---

<sup>10</sup> **MARZAL, Manuel:** *Antropología social, en Historia de la Antropología*, Vol. 3. Prim. Ed., Perú. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Junio 1996. Seg. Ed. Quito (Ecuador), coedición con la Universidad Politécnica Salesiana. Septiembre, 1997

<sup>11</sup> **GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín:** *La pluma y la cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología Visual. Revista de Antropología Social*. Madrid. Univ. Complutense, 2015, pág. 148.

<sup>12</sup> **GEERTZ, Clifford:** *El antropólogo como autor. Política y sociedad*. Barcelona. Paidós, 1989

ellos latinoamericanos) se le añade la de intérprete de los mismos. A ello, también hay que sumar la experiencia musical en distintas vertientes, muchas de ellas relacionadas con la música popular, como ha sido el contacto con el grupo JARCHA, y sus investigaciones sobre la música en la provincia de Huelva, la dirección del grupo ALCARAVÁN, dedicado precisamente a la investigación y difusión del patrimonio musical latinoamericano.

Con todo se me ha planteado el posible problema de la subjetividad del investigador-transcriptor<sup>13</sup>. Abundando en ese dato el hecho de que el repertorio de la Tuna es eminentemente (por no decir totalmente) oral, y que estamos ante una investigación de músicas que se transmiten oralmente<sup>14</sup>.

En mi caso, han pasado más de treinta años desde que empecé mi andadura en la Tuna, primero como miembro de la Tuna Universitaria Independiente de Sevilla, y posteriormente en las filas de la Tuna de la Facultad de Ciencias Económicas, de la Universidad de Sevilla, y en ambas ejercí labores de director musical. Debido a los conocimientos adquiridos por la condición de músico, componentes de distintas agrupaciones, como el Coro de la Ópera del Teatro de la Maestranza de Sevilla, o del grupo JARCHA (que ha investigado el repertorio de la música popular onubense), entre otros, ha sido posible asistir en primera persona a este fenómeno de la influencia creciente de los sonos latinoamericanos en el repertorio de la Estudiantina en España.



Imagen 1. Pertenecer a JARCHA me permitió investigar la música popular de la zona de Huelva

---

<sup>13</sup> CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2004.

<sup>14</sup> BARRIOS MANZANO, Pilar: *Fuentes y Metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura*. Op. Cit.



Imagen 2. Concierto de JARCHA en la Casa Colón (Huelva), 1997

Si a todo esto añadimos estancias en el continente americano (Perú, Venezuela y Puerto Rico), ampliando investigaciones, y asistiendo a simposios y conferencias, que aportaron tanto al conocimiento del objeto de estudio como a ampliar nuestra colección de instrumentos, discos y videos, resulta una visión mucho más cercana al fenómeno que nos ocupa.

Al haber sido tuno desde mi iniciación en 1983, y seguir siéndolo, el prisma de mi interpretación está formado por, literalmente, miles de momentos de interacción social, ensayo, canto, celebración, conflicto, etc. que conforman mi historia personal y una parte importante de mi formación como ser social. Estas facetas de músico, intérprete y miembro de la Tuna, hacen que me planteo el análisis de esta influencia, conocer su alcance, proponiendo medidas y soluciones para que dicha "ósmosis" se plasme en un "corpus" musical mucho más rico y variado, así como medio para revalorizar su música y a la propia institución, desembocando en la idea de considerar el repertorio de la Estudiantina como parte de la música popular española, y aún más, parte del patrimonio compartido con Iberoamérica.

### 3.1.2. Observación participante e informantes clave

Desde otra perspectiva, los informantes clave o relevantes han sido también importantes fuentes. He tenido oportunidad de realizar entrevistas en profundidad a distintos miembros de tunas con mucho peso histórico y mucha importancia en España. En unos casos fueron a algunos de los propietarios de las colecciones privadas más completas que existen sobre el repertorio de la tuna, en otros fueron a personas que desempeñaron alguna labor de relevancia (musical y de otros tipos) en su tuna de referencia. Las distintas visiones que unos y otros ofrecieron fueron muy importantes para el desarrollo del trabajo.

Aparte de consultar prácticamente toda la bibliografía existente sobre la historia de la tuna, he tenido la oportunidad de realizar entrevistas a sus autores. En un triple proceso

he podido no solo revisar sus obras, y acceder a sus fondos y archivos documentales, fonográficos, como hemos expuesto en el apartado anterior, sino que también pudimos proponerles una serie de cuestiones en entrevistas personales. En un primer apartado referente a la historia y orígenes de la tuna y a sus nuevos principios, tras su resurgimiento al final de la Guerra Civil, pude entrevistar a:

- Miguel Abascal Velasco “Piti”, que ha sido primer bandurria de la Tuna de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.
- Rafael Asencio González “Chencho”, bandurria y director musical de la Tuna de Medicina de la Universidad de Córdoba, y actual miembro de la Cuarentuna de Córdoba. Investigador y autor de varios libros y trabajos de investigación sobre diversos temas referentes al mundo de la Estudiantina.



Imagen 14. Con Rafael Asencio, en Córdoba

- Julián Núñez “Bandurriator”, que ha ejercido como director musical de la Tuna de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.
- Enrique Pérez Penedo “Lapicito”, bandurria de la Tuna de Medicina de la Universidad de Alicante y afamado humorista gráfico.
- Jean-Pierre Silva, miembro de la Tuna Universitaria de Viseu (Portugal), y coautor de la obra *Quid Tunaee*, sobre la Tuna Universitaria en Portugal.
- José Rafael Suárez Álvarez “Botas”, primer guitarra de la Tuna de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid.



Imagen 15. Entrevista con “Piti”, “Botas” y “Bandurriator”, en Madrid.

- Carlos Suárez “Boytila”, presidente de la Tuna de Distrito de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Domingo Rojas “Callos”, que ejerció el cargo de director musical de la Tuna de Distrito de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Manuel Blanco “Pata” (R.I.P.), presidente y solista de la Tuna Independiente de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Rogelio Ruiz “Chamizo”, pandereta de la Tuna Antigua Universitaria de Ciudad Real.
- Fernando Álvarez, antiguo Presidente de la Tuna del Colegio Hispanoamericano Ntra. Sra. de Guadalupe, en Madrid.
- Julio Chocano “Mosca”, que ha sido bandurria de la Tuna de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.

Por otra parte, y con relación a la influencia latinoamericana en el repertorio de la Estudiantina, hablamos con miembros de la Tuna que han sido protagonistas de este proceso de renovación del repertorio en primera persona. En su desempeño de labores organizativas y sobre todo musicales dentro de las tunas a las que pertenecen, ellos mismos son actores básicos al tener responsabilidad directa sobre este cambio.

Y también otros miembros de la tuna, que no han ostentado estas responsabilidades en cuanto a la elección y montaje de repertorio de modo directo, pero sí han asistido y ayudado a asimilar a este proceso:

- Gerardo Narbona, “Venao”, que ha sido director musical de la Tuna de Económicas de Sevilla.

- Manuel Pérez Ruiz, “Dueñas”, codirector musical de la Tuna de Económicas de Sevilla y compositor de “Elsa”, uno de los mayores éxitos en la década de los 90, en el repertorio de temas compuestos por miembros de la Tuna.

- José Manuel Baquero “El pájaro”, director musical de la Tuna de Magisterio de Sevilla desde 1988 a 1994.

- Evaristo Ramos “Eva”, compositor de Imágenes de ayer, otro de los grandes éxitos en el repertorio de la Tuna de finales del siglo XX.

- Enrique Mojarro Guil “Pingüi”, y Francisco José Benjumeda “Benji”, director y asesor musical de la Tuna de Ciencias Físicas de la Universidad de Sevilla. Físicas, Peritos, Aparejadores, del Colegio Mayor San Juan Bosco, Derecho, Filosofía y Medicina, de la Universidad de Sevilla.

- Eduardo Maestre, director musical de la Tuna de Filosofía y Letras de Sevilla, y uno de los más prolíficos creadores de canciones de Tuna de la segunda mitad del siglo. Compositor de Solo la Luna, Lloran las góndolas o De Sevilla a la Habana, ha contribuido sobremanera a la renovación del repertorio de la Tuna durante el último cuarto del siglo XX, y sus canciones ya están dentro del acervo musical de la Tuna en España y en Latinoamérica.

- Rafael Martínez “Julio Iglesias”, miembro de la Tuna de Derecho de Sevilla, arreglista y compositor de varios temas de su repertorio, como el pasacalles Ay bandera de Derecho.

- Miguel Vilela “Gaitas”, miembro de la Tuna de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela, y reconocido gaitero gallego.

- Antonio Navarro, “Toño”, primer bandurria de la Tuna de la Universidad de San Marcos, de Lima (Perú).

- Eliana Cumpa, presidenta durante varios años de la Tuna Femenina de la Universidad de San Marcos de Lima (Perú).

Mi experiencia personal también me ha aportado multitud de datos que me fueron de gran ayuda. En mi condición de músico, intérprete (de música popular y latinoamericana, entre otras), y miembro de la tuna con responsabilidades musicales, no solo he asistido al fenómeno también en primera persona, como bastantes de mis otros compañeros citados antes, sino que yo mismo he adaptado temas latinoamericanos para incluirlos en el repertorio de la tuna a la que pertenecía.

La pertenencia al grupo JARCHA, así como a otras agrupaciones dedicadas a la investigación, interpretación del repertorio popular (varias de ellas al latinoamericano), así como las colaboraciones como asesor sobre músicas del mundo en la Cadena SER, fueron determinantes en torno al conocimiento de estas músicas y sus distintas procedencias.

El conocimiento como intérprete, de instrumentos americanos y sus técnicas de ejecución, así como de parte del repertorio, unido a mi condición de docente ha sido clave para conocer y valorar el proceso musical producido, y las posibles soluciones para armonizar su inclusión como elementos enriquecedores del corpus musical de la tuna, incidiendo en su aspecto pedagógico como muy importante para una mejor adaptación.

La bibliografía consultada sobre Etnomusicología nos permitió encuadrar, analizar y sacar conclusiones concretas sobre la problemática observada.

### 3.1.3. Enfoque performativo

El enfoque autoetnográfico está, en esta tesis, estrechamente relacionado con el enfoque performativo, cada vez más extendido en la antropología de la música y la etnomusicología. Y es con relación a esa perspectiva interpretativa que debemos mencionar un método performativo, por el que mi conocimiento de la problemática y de gran parte de sus aspectos, me viene por la ya mencionada faceta de intérprete de música de Tuna y popular.

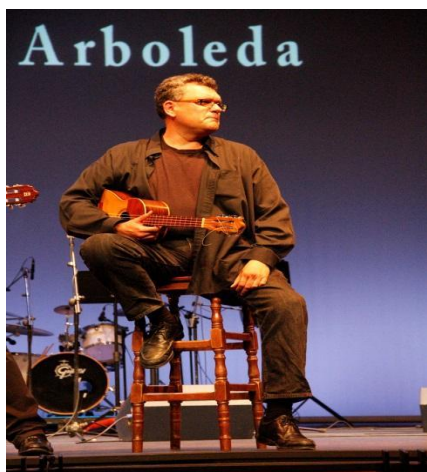


Imagen 3. Recital latinoamericano en Lepe, 2015



### 3.1.4. Enfoque del patrimonio musical compartido

En esta visión del patrimonio compartido han influido los seminarios organizados por el grupo MUSAEXI (Barrios \*\*\*, Gómez-Ullate \*\*\*, Belmonte, \*\*\*), de la Universidad de Extremadura, a varios de los cuales he tenido oportunidad de asistir y de donde parte esta idea de investir al repertorio de la Tuna de tal naturaleza de patrimonio musical y cultural compartido.

Esta tesis se inserta en la línea de investigación "patrimonio musical y cultural compartido" en la que el grupo "Patrimonio Musical y Educación" de la Universidad de Extremadura es pionero. Una línea que integrando enfoques metodológicos y epistemológicos desde la antropología de la música, la etnomusicología, la didáctica de la música, la historia del arte, se basa en el principio de que la investigación de los fenómenos culturales, en este caso musicales e iberoamericanos, solo se debe abordar desde ambos lados del océano, desde el conocimiento del contexto histórico y cultural que conforman los géneros transfronterizos<sup>15</sup> o sistemas transfronterizos de transformaciones<sup>16</sup>.

Es claro, pues, que como dije anteriormente, el método autoetnográfico como performativo me han permitido contemplar esta problemática de la influencia latinoamericana, como de "permeabilidad mutua" o hibridación cultural, ya que, siguiendo la terminología del Flamenco, cuando las tunas que han aparecido en distintos países de América (México, Perú, Chile, Colombia), interpretan canciones de allá, pero siguiendo el mismo montaje y los mismos arreglos que se han hecho acá en España, se está dando, volvemos a incidir, un auténtico fenómeno de Ida y Vuelta, abundando aún más en esta cuestión del patrimonio compartido iberoamericano.

En cuanto al análisis de los problemas derivados de la absorción del repertorio latinoamericano y sus posibles consecuencias, así como al aporte de soluciones viables y enriquecedoras, hemos de resaltar la gran ayuda que nos proporcionó la obra de Enrique Cámara, *Etnomusicología* (2004). Gracias a ello pudimos encuadrar el problema,

---

<sup>15</sup> **GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín:** *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo. Cuadernos de la tradición.* Hidalgo (México). Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008

<sup>16</sup> **REYES ZÚÑIGA, Lénica y HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel:** [https://www.academia.edu/14465358/Culturas\\_musicales\\_transfronterizas.\\_La\\_petenera\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_Espa%C3%B1a](https://www.academia.edu/14465358/Culturas_musicales_transfronterizas._La_petenera_en_M%C3%A9xico_y_Espa%C3%B1a)

relacionarlo con otros similares y ver cómo podría abordarse para que pudiera pasar de ser un posible problema, a ser una ventaja potenciadora del repertorio.

## **3.2 Metodologías y fuentes historiográficas**

### **3.2.1 Integración de diversas fuentes**

La consulta de documentación histórica fue una herramienta de constante uso. La falta de una bibliografía extensa en relación al tema ha hecho que recurriésemos también a otras fuentes bibliográficas relativas a la Historia de la Música en general, y de periodos históricos concretos en particular. Otras fuentes bibliográficas literarias e históricas nos fueron de gran ayuda, junto a las ya comentada las escasas obras publicadas sobre la Estudiantina.

Los distintos documentos revisados (artículos y reseñas de periódicos y revistas, boletines oficiales), así como fuentes gráficas (grabados, dibujos, fotos, láminas), nos han servido para ilustrar convenientemente cada aspecto del tema que se trataba en un momento concreto.

Para encuadrar cronológicamente el tema recurrimos a obras sobre Historia de la Música en general junto con monografías sobre distintos períodos (Edad Media, Renacimiento), así como a obras literarias encuadradas cronológicamente en los periodos a los que nos referíamos. Lo publicado en torno al origen, historia y peculiaridades de la Estudiantina fue de vital importancia para tratar varios de los temas centrales del trabajo, sobre todo en lo concerniente a concretar realmente de dónde procede y cuáles son las características que la individualizan y la hacen merecedora de reconocimiento.

La discografía ha supuesto un apartado muy importante para la culminación de este trabajo. Sin ella y el amplio archivo de video, procedente de colecciones particulares por un lado, y de recursos en línea (internet) por otro, no se hubieran podido culminar apartados concretos de esta obra y no se hubieran podido elaborar inventarios, archivos ni bases de datos.

De gran utilidad para el aspecto organológico del trabajo fue la colección de instrumentos debidamente fotografiados de que dispusimos. Esta documentación permitió plasmar en imágenes las categorías instrumentales de que hablábamos en cada momento concreto. El

grado de amistad que nos une a los propietarios de estas colecciones y archivos, todos miembros de la Tuna, fue un plus para acceder a sus archivos y acervos documentales con total disponibilidad.



Imagen 4. En el archivo de Enrique Pérez Penedo "Lapicito"



Imagen 5. Logo del Museo Internacional del Estudiante, en Salamanca

Revisamos documentos procedentes de diferentes instituciones y colecciones, así como también tuvimos acceso a una gran cantidad de fondos fonográficos y audiovisuales. Por un lado, una amplia discografía de grupos y temas latinoamericanos en diferente formato (LP, casete, Cd), y por otro lado un fondo fonográfico abarcando la práctica totalidad de las grabaciones que las tunas han realizado en España, nos brindaron la oportunidad de escuchar, comparar y analizar los temas originales y las versiones hechas por las mismas, de las que tratamos en el trabajo. Todo ello nos llevó a elaborar, en primer lugar, un inventario manual de la discografía de la Tuna existente en España en diferentes formatos (disco de pizarra, Single, EP, LP, casete, Cd), en el que figuran, en fichas individuales, cada una de las grabaciones realizadas, con reseña de la tuna que la llevó a cabo. También, aunque no tan exhaustiva, hay referencia de buena parte de las grabaciones hechas por tunas latinoamericanas.



Imagen 6. Inventario de la colección privada de grabaciones de Tuna, de Enrique Pérez Penedo "Lapicito".

Con la base de este inventario se elaboró una base de datos (también manual), seleccionando los temas latinoamericanos de todas esas grabaciones. Se agruparon por países y se ordenaron según su fecha de edición. Los temas se ordenan por orden alfabético, y en cada uno se reseña el año de su primera grabación, y las veces que ha sido reeditado, haciendo una división por cada una de las décadas desde 1959 (fecha de la primera grabación de un tema latinoamericano en un disco de Tuna: *Rondalla*), hasta el año 2000.



Imagen 7. Inventario de los temas latinoamericanos contenidos en el fondo fonográfico de la colección de Enrique Pérez Penedo "Lapicito"

Esa base de datos se ha elaborado también en formato digital, con las mismas características, pero añadiendo un enlace por canción, que nos lleva a una versión de la misma, ejecutada por una tuna o por un grupo o solista. Para ello se llevó a cabo una laboriosa búsqueda y análisis de cada tema, sobre todo en la página [www.youtube.com](http://www.youtube.com), procurando escoger los que fueran más cercanos a la versión original.

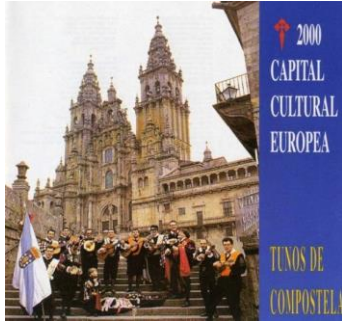


Imagen 8. Reedición del Cd. homenaje a los 500 años de la Universidad Compostelana (1996)

También se utilizó un amplio fondo de archivos audiovisuales, tanto de actuaciones de Tunas en los medios televisivos (sobre todo en el programa *Gente Joven*), como un gran número de grabaciones en video de actuaciones de tunas de que disponíamos.

Gracias a ellas hemos elaborado una base de datos también digital, con referencia del repertorio interpretado por las Tunas en el Certamen Provincial de Tunas de Sevilla, desde 1992 a 1999. En esta, ordenada por cada tuna actuante, conteniendo cada uno de los temas interpretados por las mismas, hemos hecho una distinción, y las hemos clasificado según una serie de campos en relación a su repertorio:

- Número total de canciones en el certamen
- Temas de procedencia latinoamericana
- Temas propios de la Tuna (compuestos por miembros de la Tuna, o procedentes del “repertorio clásico”)
- Temas de origen canario
- Temas instrumentales
- *Contrafacta latinoamericanos* (versiones de temas latinoamericanos a los que se les ha cambiado la letra)
- Otros, donde se incluyen temas del “repertorio clásico” de la Tuna, o versiones de temas de otros países.

Referido al conocimiento del repertorio proveniente del continente americano, debemos apuntar nuestra colaboración, como asesor musical, del programa de la cadena radiofónica SER, *Espacio de Encuentro*. El conocimiento proporcionado desde esa experiencia que viene durando más de 10 años es básico para poder asimilar, no solo los

patrones musicales (rítmicos, melódicos, armónicos) de esos temas del repertorio, sino que aporta un conocimiento importante de los habitantes de ese continente (los que “emiten” esa música que llega a España).



Imagen 9. Emisión del programa Espacio de Encuentro, de la cadena radiofónica SER

### ***3.3 Metodologías y fuentes desde la didáctica de la música***

Además de ello, hay una última perspectiva con la que abordo este trabajo, al ser la Tuna un medio de adquisición de conocimientos musicales por parte de los aspirantes a ser miembros de ella. Hay por ello, apoyándome en lo comentado por Pilar Barrios Manzano, una visión Educativa-Musical, en la que, mediante nuestra propia participación e interpretación, se ayuda, no solo a conocer e interpretar aspectos generales, rítmicos, armónicos, sino también para transmitir, compartir y enseñar...en este caso el repertorio de la Tuna, sobre todo el adquirido procedente de Latinoamérica<sup>17</sup>.

Siguiendo la línea abierta por el Grupo de Investigación “Patrimonio Musical y Educación”, el patrimonio cultural y musical compartido es vehículo idóneo para la educación en valores y para la diversidad, la lucha contra los prejuicios, estereotipos y etnocentrismo.

---

<sup>17</sup> **BARRIOS MANZANO, Pilar**: *Música popular de tradición oral y aplicación en contextos escolares*, en **BARCIA MENDO, Enrique** (Coord.): *La tradición oral en Extremadura*. Junta de Extremadura. Mérida, 2004



#### **4. DESARROLLO, SECUENCIACIÓN Y ESTRUCTURA FINAL DEL TRABAJO**

El desarrollo de la investigación ha sido un proceso laborioso y paciente de reunión de datos de las más diversas procedencias (como puede observarse en el apartado dedicado a la metodología y las fuentes), y también de elaboración. A la hora de plasmar las distintas hipótesis he tenido en cuenta una gran cantidad de datos para sustentarlas.

El proceso de investigación ha alternado documentación de fuentes secundarias con entrevistas y observación participante, retroalimentándose y enriqueciéndose ambas dimensiones.

La codirección interdisciplinar ha sido también una etapa importante, enriqueciéndola con nuevas preguntas y planteamientos.

A la hora de tratar la Tuna como una categoría histórica, y de clarificar sus orígenes y verdaderas conexiones (si es que las había) con las figuras de trovadores, juglares, goliardos y escolares del Siglo de Oro y siguientes, acudimos básicamente a una bibliografía de reciente edición, pero con una particularidad muy favorable: no solo conocíamos a sus respectivos autores, sino que eran compañeros de tuna y buenos amigos. Esto me permitió también, no solo realizar las consultas pertinentes en dichas obras, sino acudir a los que las habían llevado a cabo, los cuales pusieron a mi disposición todo el material del que disponían.

Pero ya decimos que, además de consultar sus extensos archivos y colecciones, tuve la oportunidad de entrevistarlos en distintas ocasiones. Hay que considerar que la mayoría de ellos no solo son nombres de miembros de sus diferentes tunas, sino auténticas figuras de referencia para todo aquel que quiera acercarse, con rigor, al conocimiento de la Estudiantina desde sus orígenes (tanto en España como en Portugal), y de seguro su prestigio y reconocimiento irá creciendo a medida que pase el tiempo. Por todo ello tuve la oportunidad y el privilegio de consultar a los que en este momento mejor podían ayudarme en torno a esta cuestión de la identidad histórica de la tuna.

Posteriormente, con relación a la llegada de música latinoamericana al repertorio de la Estudiantina y su progresivo aumento, también me facilitó la labor todos los fondos fonográficos y audiovisuales que pude consultar. Particulares, en la red, y de nuestra propiedad, me permitieron visualizar de manera más palpable este fenómeno. Asimismo, como ya dije antes, gracias a mi realidad de músico, intérprete y conocedor de determinados aspectos del folklore musical latinoamericano, pude asistir a este proceso



con un conocimiento más profundo de los ritmos que iban siendo adoptados en el repertorio, y los que corrían el peligro paulatino de ser olvidados.

Por último, en mi condición de docente, era mucho más consciente de la faceta pedagógica de la Tuna en cuanto a asimilación del repertorio y de la nueva organología, y por otro lado, gracias a mis conocimientos de Etnomusicología era conocedor de otras problemáticas similares que se habían dado en otros circunstancias y repertorios, así como de las fuentes con cuyo conocimiento pudiera plantear posibles soluciones y conseguir un repertorio más rico y variado, parte del patrimonio compartido iberoamericano.

Este trabajo se estructura en cuatro grandes bloques:

Un primer apartado, en el que se encuadrarían los capítulos:

1. INTRODUCCIÓN, FUNDAMENTACIÓN Y MOTIVACIÓN.
2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DEL TRABAJO.
3. METODOLOGÍA Y FUENTES.
4. DESARROLLO, SECUENCIACIÓN Y ESTRUCTURA FINAL DEL TRABAJO.

Se trataría, haciendo una introducción previa, de modo genérico, de los hechos que han motivado la realización del trabajo, y en los que se ha fundamentado. A continuación se abordaría el tema de los objetivos, los enfoques disciplinares (antropológicos e historiográficos), los métodos que se han seguido y las fuentes que han contribuido a concretarlo. Por último se plasmarían las distintas fases en las que se ha desarrollado la obra, dando cuenta de su estructura final.

Un segundo bloque, con los siguientes capítulos:

5. ¿QUÉ ES LA TUNA? ETIMOLOGÍA DE “TUNA” Y “ESTUDIANTINA”.
6. ANTECEDENTES: MÚSICA Y UNIVERSIDAD DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL S. XVIII.
7. LAS ESTUDIANTINAS DESDE MEDIADOS DEL XIX AL PRINCIPIO DE LA GUERRA CIVIL.

Se analiza la categoría histórica de la Tuna, con una amplia problemática, que incluye desde sus orígenes (míticos y probables), pasando por su relación constante con la música y la universidad, y su nueva realidad, al amparo de las celebraciones de carnaval del siglo XIX.

En una tercera parte encontramos los capítulos:

8. LA TUNA TRAS LA GUERRA CIVIL HASTA LOS AÑOS 60.
9. LOS 70 Y LA LLEGADA DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO.
10. COMIENZAN LOS 80: EL TRIUNFO DE LO LATINOAMERICANO.

Se aborda la realidad de la Tuna, desde su resurgimiento tras la contienda, hasta llegar a nuestros días (1960-2000). Se hace un análisis del repertorio cuantitativo y cualitativo, estructurado por décadas (1961-1970/1971-1980/1981-1990-1991-2000).

Finalmente, en esta quinta parte del trabajo, situamos los capítulos:

11. CAMBIOS Y EVOLUCIÓN EN EL REPERTORIO DE LA TUNA: EL PREDOMINIO LATINOAMERICANO.
12. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA TUNA: LA DERIVA LATINOAMERICANA.
13. ANÁLISIS: POSIBLES CONSECUENCIAS DE ESTA INFLUENCIA.
14. CONCLUSIONES.

En este cuarto bloque hacemos un análisis objetivo y cuantitativo del repertorio adoptado y atendemos a los posibles efectos de la influencia latinoamericana en distintas facetas: desplazamiento de repertorio y desuso de instrumentos, con el consiguiente riesgo de su desaparición de la organología tunesca; cambios en los planteamientos pedagógicos a la hora de aleccionar a los nuevos miembros o en determinados casos, incluso a los veteranos. Finalizamos con unas conclusiones, en las que incluimos una serie de recomendaciones orientadas al enriquecimiento de la organología y el repertorio, dándole la categoría de patrimonio iberoamericano compartido.

## 5. ¿QUÉ ES LA TUNA? ETIMOLOGÍA Y POLISEMIA DE “TUNA” Y “ESTUDIANTINA”

### 5.1. Tuna

Anteriormente hablé de la definición que, en su *Libro del buen tunar*, Emilio de la Cruz cita de Las Partidas :

*Yuntamiento que es fecho d’escolares trovadores por haber mantenencias, andar las tierras e servir a las dueñas dellas con cortesía. Ansí mesmo, es escuela de vida, palestra de ingenios, urdidora de ensueños, crisol de amigos nuevos e probanza de los antiguos, fontana de alegrías e honra de las Españas*<sup>18</sup>.

Esta referencia es solo una ficción literaria que se hace para dar mayor uniformidad al relato, pero en la realidad, una de las primeras apariciones del término es en *la Vida de Estebanillo González*, del que se dice fue “niño de escuela, gorrón de nominativos y rapador de molleras, romero medio tunante, fullero de todas tretas y aprendiz de guisar panzas”<sup>19</sup>.

Por otro lado, en el entremés para el auto *¿Quién hallara mujer fuerte?*, de Calderón de la Barca, estrenado en 1672, aparece la voz “tunar” como expresión escolar:

Si verdad le cuento  
Aunque siempre vengo y voy,  
No sé de dónde voy ni vengo,  
Que es lo que en frase escolar  
Se llama “tunar”<sup>20</sup>.

En un villancico anónimo cantado en 1688, *Un estudiante gorrón*, puede leerse:

*Ego domine he tunado  
desde París a Bolonia;  
en Bolonia fui el aplauso,  
y de París fui la trompa*<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> **DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio:** *Libro del buen tunar: cancamusa prolixa de las glorias y andaduras de una Tuna Complutense*. Op.Cit.

<sup>19</sup> **ANÓNIMO:** Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Amberes, 1646, pág. 41. El hecho de “guisar panzas” se refiere a cocinar los mondongos y otras partes “menos nobles” de la res, y por ello, más baratas. N. del A.

<sup>20</sup> **CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro** *El escolar y el soldado*. Entremés inédito de Calderón, para el auto *¿Quién hallará mujer fuerte?* Comentado por **LOBATO, María Luisa**, Univ. de Valladolid, 1988, p. 61 y ss.

Igualmente, en el sainete *Los tunos perseguidos*, uno de los personajes, el alguacil, reconoce a Periquillo, uno de los tunos, diciendo: “! Si es un tunante que anda a la sopa en los conventos!”<sup>22</sup>.

La primera vez que se recoge el término “tuna” es en *el Diccionario de Autoridades*: “andar vagando en vida holgazana, libre y vagamunda”<sup>23</sup>. Igualmente se menciona “tunar” como “andar vagando en vida holgazana y libre, de lugar en lugar”<sup>24</sup>, así como a “tunante” mencionado como “el que tuna, o anda vagando”<sup>25</sup>. Posteriormente se usan expresiones derivadas de estos vocablos, como “correr la tuna”<sup>26</sup>:

...Aún duraba entonces entre los pobres estudiantes de España la costumbre de salir de romería en las vacaciones de verano a *correr la tuna*, como solía decirse, para recibir de la caridad los medios de alcanzar la sabiduría. Cambiaban sus equívocos latines,; música y chuscadas, por lo que se les quería dar por ellas. Algunos caballeros y jóvenes pudientes acostumbraban también, atraídos por la holganza de aquella vida, juntarse con las caravanas de esos doctos de la legua, y su concurrencia ennoblecía hasta cierto punto la especie<sup>27</sup>.

En relación a la etimología del término “tuna”, a lo largo del tiempo he encontrado varias, en las obras de referencia sobre la historia y el origen de la Tuna de las que destacan las siguientes:

- 1) Fray Martín Sarmiento (Siglo XVII), en su obra *De los Atunes y de sus Transmigraciones y sobre el Modo de Aliviar la Miseria de los Pueblos* habla de los atunes y de la posible génesis de “tuno”, “tunante”, y “tunar” a partir de la voz “atún”, o latino

Los atunes no tienen patria ni domicilio constante, todo el mar es patria para ellos. Son unos peces errantes y unos tunantes vagabundos, que a tiempos están aquí y a tiempos están allí. Y si por imitación de los atunes no se formaron las voces tuno, tunante y tunar de la voz atún o del *thunnus* latino, no se puede negar que los vagabundos y tunantes son unos atunes de tierra, sin patria fija, sin domicilio constante y conocido, sin oficio ni beneficio público, y tal vez sin religión y sin alma (...) Siendo los atunes, como he dicho, unos pescados errantes y vagabundos, o unos tunantes marinos, que vaguean por todo el

---

<sup>21</sup> Incluido en los cuadernillos: Villancicos que se han de cantar La Noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas, por Melchor Álvarez. Madrid, 1688. En MORAN SAUS, Antonio Luis, **GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio**: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2003, pág. 402.

<sup>22</sup> ANÓNIMO. *Los tunos perseguidos*. Sainete en pliego suelto de la Imprenta de Francisco de Toxar. Salamanca, 1797 (reed. Por Imprenta de José Ferrer de Orga. Valencia, 1814 y 1817).

<sup>23</sup> Diccionario de Autoridades. Ed. Por la R.A.E. 1726-37

<sup>24</sup> Diccionario de Autoridades. Op. cit.

<sup>25</sup> Diccionario de Autoridades. Op. cit.

<sup>26</sup> Posteriormente la expresión “correr la tuna” será la forma de referirse a esta búsqueda de la subsistencia que los estudiantes practican, usando las más variadas formas y técnicas. N. del A.

<sup>27</sup> **GARCÍA DE VILLALTA, José**: *El golpe en vago: cuento de la 18ª centuria*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1835, pág. 105

Mediterráneo y por lo más templado el Océano, nunca les falta que comer como a los tunantes o tunos terrestres, arrimándose o pegándose aquí o allí, y comiendo de todo<sup>28</sup>.

Además de Fray Martín, son varios los autores quienes piensan que “tuna” proviene de “túnidos” (*thunnus*, en latín). Este término, asimismo, era con el que se hacía referencia a los pícaros que rondaban las almadrabas de atunes en Cádiz. Hay multitud de obras de la Literatura del Siglo de Oro que cuenta el trasiego de vagabundos y gente de baja condición hacia las almadrabas de Cádiz, a la pesca del atún, que suele ser de mayo a agosto. “Tunar” se empleaba para referirse a la vida vagabunda, acepción que recogió el citado Diccionario de Autoridades y posteriormente el de la Real Academia, siendo, por extensión, “tunante” quien la práctica. El mismo Cervantes, en su novela ejemplar *La ilustre fregona*, dice: “no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de pesca de los atunes”<sup>29</sup>.

- 2) Para Joan Corominas, en el Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (1957), “tuna” sería un galicismo, sinónimo de mendicidad. *Tune* haría referencia a un hospicio de mendigos, a la limosna o a la mendicidad propiamente dicha. Podría ser una alusión también al *Roi de Thunes*, pues esta era la denominación de la figura del jefe de los truhanes, ladrones y criminales vagabundos.<sup>30</sup>
- 3) Vicente García de Diego sostiene un origen latino. El término provendría de *tonus* o *tonare*, cuyo significado es “sonar con estruendo”<sup>31</sup>. Emilio de la Cruz sostiene también esta hipótesis en su libro *La Tuna*<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> **SARMIENTO, Fray Martín:** *De los atunes y de sus transmigraciones; y Sobre el modo de aliviar la miseria de los pueblos*. En **REGUEIRA RAMOS, José:** *El informe de Martín Sarmiento sobre las migraciones de los atunes en el estrecho* (Comunicación). Instituto de Estudios campogibaltareños. La Almoraima (Cádiz), 2009.

<sup>29</sup> **DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel.** *La ilustre fregona*. Madrid, 1613. Ed por Paradimage Soluciones (E Book), pág 7.

<sup>30</sup> **COROMINAS, Joan.** Voz “tuna” en *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, tomo IV. Madrid. Ed. Gredos, 1957

<sup>31</sup> **GARCÍA DE DIEGO, Vicente:** *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid. Ed. S.A.E.T.A. 1954

<sup>32</sup> **DE LA CRUZ AGUILAR, Emilio:** *La Tuna*. Madrid. Ed. Complutense, 1996

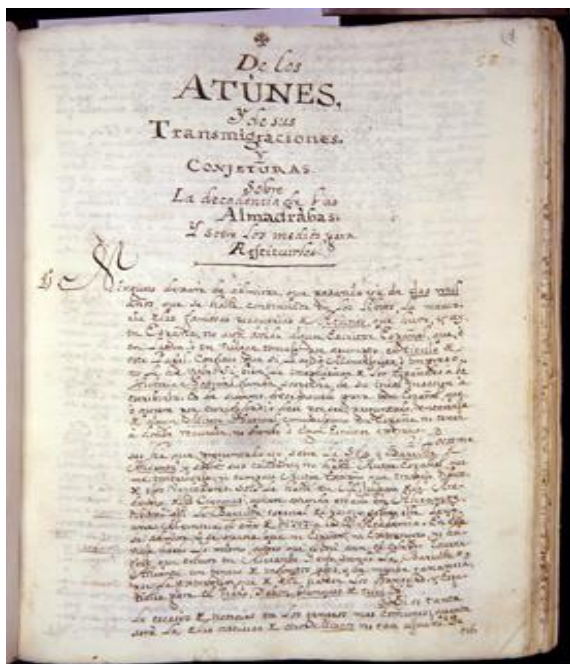


Imagen 10. Primera página de la obra *De los atunes y de sus Transmigraciones y sobre el Modo de Aliviar la Miseria de los Pueblos*, de Fray Martín Sarmiento.

- 4) Hay una última hipótesis, que sitúa los términos “tuno”, “tunar”, “tunante” como pertenecientes a la “Germanía”, esto es el “lenguaje de los maleantes y del hampa en España en los siglos XV, XVI y XVII”<sup>33</sup>. Julián de Zugasti, en *El bandolerismo*, editado en Madrid en 1877, divide el hampa española en la “Tunia” y la “Germania”<sup>34</sup>. La primera comprendería la delincuencia “menor”, comprendiendo pícaros y otros delincuentes “de poca monta”, y a la que se acogerían numerosos estudiantes, tomando el nombre de “tunos” Esta referencia a la Germania la encontramos en la obra de Juan Hidalgo de Sonseca *Romances de Germanía de varios autores con el vocabulario por la orden del a, b y c para declaración de sus términos y lengua compuesto por Juan Hidalgo*. Comenta Rafael Asencio que los términos a los que hacemos referencia se habrían ido introduciendo paulatinamente en este “dialecto de rufianes”, siendo una novedad al principio, para posteriormente tomar carta de naturaleza en la jerga del hampa<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Córdoba. Univ. de Córdoba, 2007

<sup>34</sup> **DE ZUGASTI, Julián.** *El bandolerismo*. Madrid, Imprenta de T. Fontanet. 1877

<sup>35</sup> **ALONSO HERNÁNDEZ, J.L.,** *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca, Acta Salmanticensia 108. Universidad de Salamanca, 1979

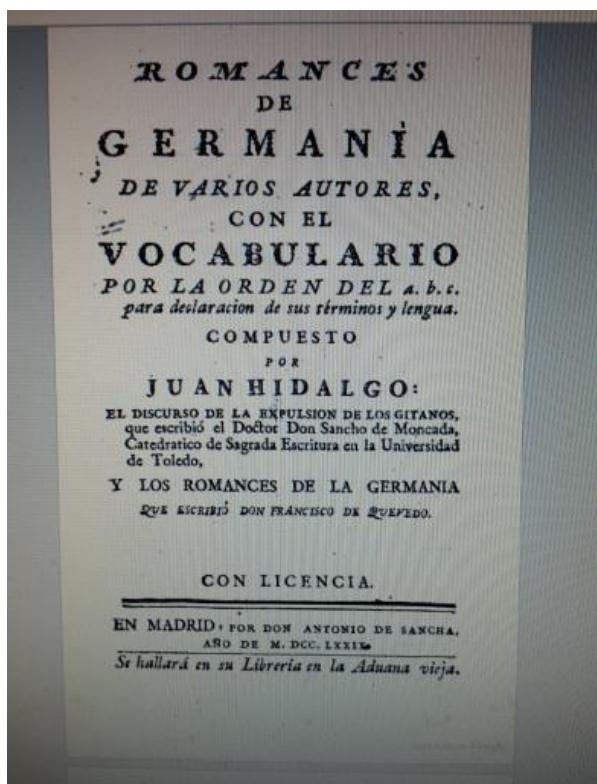


Imagen 11. Portada de la obra Romances de Germanía, de Juan Hidalgo

Veamos más claramente estos datos:

Tabla 1. Variantes etimológicas de “Tuna”

Autor	Fecha	Términos	Origen o significado
Fray Martín Sarmiento	Siglo XVIII (1757 apx)	“Atunes” “Thunnus” “Túidos”	Referido a los pícaros que rondaban las almadrabas
Julián de Zugasti	1877	“Tunia”	Estudiantes que se unen a los delincuentes y pícaros “de poca monta”
Vicente García de Diego	1954	“Tonus” “Tonare”	Sonar con estruendo
Joan Corominas	1957	“Tune” “Thune”	“Mendicidad” “Rey de los criminales y vagabundos”

José Luis Pensado, en su estudio crítico de la obra de Fray Sarmiento opina que su hipótesis sería la más acertada. Pensado hace referencia a la *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes*, e incluso en su continuación, de autor anónimo, pícaros y atunes andan asociados y revueltos con la conquista de Túnez<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> PENSADO, José Luis: *O padre Sarmiento e o seu tempo*. Consello de cultura galega: Univ. de Santiago de Compostela. Santiago, 1995

Efectivamente, habían gran cantidad de expresiones en las que “Túnez” y las almadrabas andaban íntimamente ligados. Por ejemplo, irónicamente “Ir a Túnez” podía hacer referencia a terminar en poder de los piratas berberiscos:

Rey: ¿Adónde ibas cristiano?  
 Esclavo 1: Procuraba llegarme a Orán, si el cielo lo quisiera  
 Rey: ¿Adónde cautivaste?  
 Esclavo 1: En la almadraba<sup>37</sup>

Era conocida la expresión “ir a la conquista de Túnez”, referida al robo de los atunes, y siempre según Pensado, el que se dedicaba a tales menesteres sería denominado “tunante”. Son los vagabundos de los que habla Fray Martín Sarmiento<sup>38</sup>.

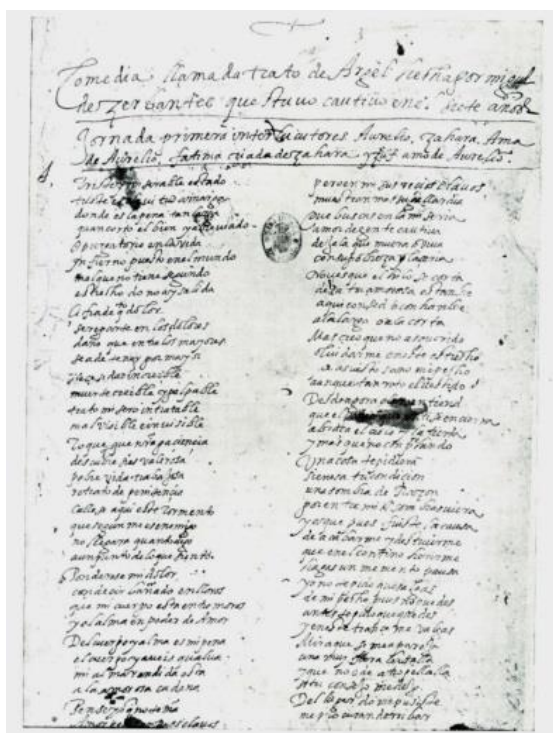


Imagen 12. Portada de El trato de Argel, de Miguel de Cervantes

## 1.2. Estudiantina

El Tesoro de la lengua castellana de Cobarrubias de 1611<sup>39</sup> recoge solo la acepción botánica mexicana de “tuna” y no recoge el término “estudiantina”, pero en los siglos

<sup>37</sup> DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *El trato de Argel*. Comedia escrita en la década de 1580. Madrid. Alianza Editorial, 1996, pág. 96 y 97.

<sup>38</sup> SARMIENTO, Fray Martín: *De los Atunes y de sus Transmigraciones y sobre el Modo de Aliviar la Miseria de los Pueblos En* REGUEIRA RAMOS, José: *El informe de Martín Sarmiento sobre las migraciones de los atunes en el estrecho* (Comunicación). Op. cit.



XVII y XVIII<sup>40</sup> el término de “estudiantina” se empleó, en un principio, para referirse a todos los que cursaban estudios, circunscribiéndose posteriormente al grupo de escolares “que corrían la tuna”<sup>41</sup>.

También sirve para calificar las necesidades que estos escolares pasan para sobrevivir. Francisco de Rojas Zorrilla hace uso de un refrán popular que menciona este término en su comedia *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*: al referirse a los escolares hambrientos que comían la “sopa boba” en los conventos compara su hambre estudiantina con la canina (que ya era mucha...)<sup>42</sup>.

Posteriormente, ya en el siglo XIX “estudiantina” se usa para “designar a un grupo poco numeroso de estudiantes ligado a las fiestas de máscaras...surge con el significado de comparsa de estudiantes”<sup>43</sup>.

Antes de que fuera incluido el término en el diccionario de la Real Academia Española, encontramos referencias de las actividades de este grupo de estudiantes carnavalescos, algunas ampliando el concepto estudiantina y aparejándolo al de “música”: en el Boletín del Ejército de 3 de Junio de 1844, referido al banquete en honor de D. Ramón María Narváez, presidente del Consejo de Ministros, podemos leer lo siguiente:

“...vimos entrar en el círculo una música estudiantina, compuesta por 7 u 8 instrumentos y, en especial, de 2 panderetas, con el objeto de obsequiar al héroe de Torrejón...”<sup>44</sup>.

En ese mismo año, 1844, se incluyó el término en el Diccionario de la Lengua Castellana, con dos acepciones <sup>45</sup>:

1. “Cuadrilla de estudiantes que salen tocando varios instrumentos por las calles del pueblo en que estudian o de lugar en lugar para divertirse o para socorrerse con el dinero que recogen”;
2. “Perteneiente a los estudiantes, Hambre estudiantina”.

---

<sup>39</sup> **COBARRUBIAS OROZCO, Sebastian de** *Tesoro de la lengua castellana o española*. En Madrid : por Luis Sanchez, 1611

<sup>40</sup> **MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo& PÉREZ PENEDO, Enrique:** *Tradiciones en la antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Alicante. Universidad de Alicante, 2004

<sup>41</sup> **ASECIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Op. cit

<sup>42</sup> **De ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO:** *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*. Madrid, Imprenta de los Herederos de Juan Sanz, S. XVIII

<sup>43</sup> **MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. y ASECIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Diccionario Histórico de vocablos de Tunas y Estudiantinas, así como de Escolares del Antiguo Régimen*. Puerto Mont (Chile). Ed. Universidad de San Sebastián de Puerto Mont, 2014

<sup>44</sup> El Boletín del Ejército, n° 157.03/06/1844, pág. 4 4

<sup>45</sup> Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Castellana. Madrid. Imprenta de D.Gregorio Hernando, 1844.

El Semanario Pintoresco Español, en 1855 también plasmó la imagen de la estudiantina: “peregrinación de estudiantes que van de pueblo en pueblo, no a hacer penitencia, sino a divertirse, divirtiéndose a los demás”<sup>46</sup>

Ya en 1925, el Diccionario de la Real Academia Española acuña esta acepción del término: “comparsa de carnaval que imita en sus trajes el de los antiguos estudiantes”<sup>47</sup>.

Más adelante, tomarán la denominación “estudiantinas” las agrupaciones musicales carnavalescas que surgen a partir de la primera mitad del Siglo XIX, y que pretenden, a su modo, imitar la vestimenta que los antiguos estudiantes usaban con anterioridad a la prohibición del traje talar y la abolición de los fueros universitarios<sup>48</sup>.

De todas estas acepciones y significados tomamos cuatro datos importantes en relación a las estudiantinas del siglo XIX:

- Estaban conformadas por estudiantes
- Eran más o menos numerosas
- Vestían a la manera de los escolares, antes de la prohibición del traje talar<sup>49</sup> y de la abolición de los fueros universitarios
- Portaban instrumentos e interpretaban piezas musicales

Por otro lado, “estudiantina” será también el nombre de una serie de piezas instrumentales, compuestas generalmente para instrumentos solistas (violín, piano, etc.).

Finalmente. “Estudiantina” será el título de una famosa canción, que se ha hecho clásica en el repertorio de la Tuna, compuesta en 1936 por el cubano Ernesto Lecuona.

## ESTUDIANTINA

(E.Lecuona)

En la noche perfumada,  
callada y sola, llena de estrellas,  
te traigo la dulce queja  
de mis amores, de mi tristeza.

Es la suave serenata,  
que es un lamento que llora mi alma,

---

<sup>46</sup> Semanario Pintoresco Español, nº 34. 26/08/1855.

<sup>47</sup> Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Madrid. Calpe, 1925

<sup>48</sup> **MARTÍNEZ DEL RIO, Roberto:** *Cien años de Estudiantinas carnavalescas*, en *El arte de tunar*, Urueña. Ed. Fundación Joaquín Díaz, 2006

<sup>49</sup> El traje talar, compuesto por sotana o loba, manteo y bonete, era el que portaban escolares y algunos religiosos, y que fue retirado para todos los estudiantes, con excepción de los que estuvieran ordenados, por la Real Orden de 3 de Octubre de 1835. N. del A.

va todo el dolor y todo el afán  
que siente mi corazón.

Oye el cantar  
en la noche de luz tropical.  
Oye el sonar  
de mi canto de plata y cristal.

Oye el cantar,  
que en la noche de estrellas y luz,  
va por tu amor,  
por tu amor que en mi alma es azul.

Te traigo en mi estudiantina  
suave cadencia de mis amores,  
y escucha mi dulce acento,  
en donde te canto mi amor entero.

Mi alma está sola y triste  
pensando siempre que no la quieres.  
Escucha el rumor, escucha el cantar  
que siente mi corazón<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup>[http://www.museodelestudiante.com/Canciones\\_y\\_letrillas/Estudiantina](http://www.museodelestudiante.com/Canciones_y_letrillas/Estudiantina)



Imagen 133. Estudiantina de carnaval del siglo XIX



Imagen 144. Partitura de Estudiantina, compuesta por E. Lecuona

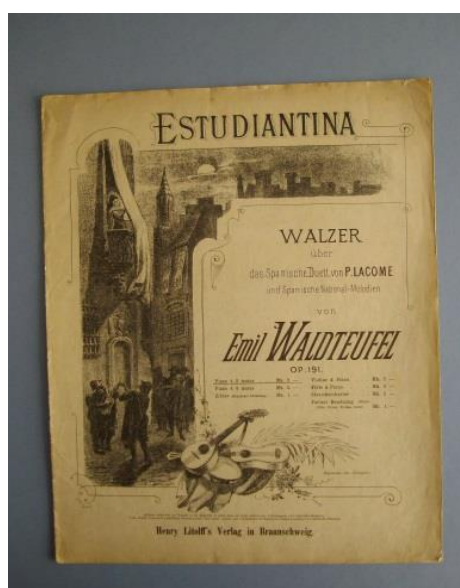


Imagen 15. Partitura de *Estudiantina*, vals para piano de Emill Waldteufel

A partir del siglo XIX, y con el auge de las estudiantinas de carnaval, aquellas que estaban adscritas a una facultad, integradas en su mayoría por universitarios, y que no reducían su actividad a los meses de antruejo, comenzaron a denominarse “Tunas”. El resto tomaría la definición “estudiantina”<sup>51</sup>. Esta es la nomenclatura actual, y que pasaremos a exponer de manera sucinta, y solo mencionando su composición y su adscripción:

- “Tuna”: compuesta por estudiantes universitarios, y normalmente adscrita a una Facultad, Colegio Universitario, Colegio Mayor, o englobando todo un Distrito Universitario.

<sup>51</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Op. cit

- Estudiantina: no tiene que estar compuesta por universitarios y no tiene adscripción universitaria, aunque sí puede tener relación con alguna institución educativa: colegio, instituto. Su naturaleza es más amplia: asociaciones, instituciones privadas o públicas, particulares, etc.



## 6. ANTECEDENTES: MÚSICA Y UNIVERSIDAD DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XVIII

Dice Rafael Asencio en su artículo *Tradiciones Universitarias en el Antiguo Régimen*: “La institución que hoy día conocemos como Universidad surge en la España de comienzos del siglo XIII a consecuencia de la profunda agitación intelectual que convulsiona a la sociedad europea...”<sup>52</sup>. Efectivamente, aunque durante el siglo XII existieron las “escuelas eclesiales”, es en la siguiente centuria donde proliferan los “Estudios Generales”, primeras manifestaciones de lo que después serán las universidades. Y es en el mítico origen medieval de la Tuna donde hemos querido comenzar esta exposición histórica. Aunque, hechos y “verdades” que se tenían como indudables sobre el origen medieval de la tuna han sido refutados, fruto de la labor investigadora de quienes nos hemos interesado por este tema, sí se aprecian algunas reminiscencias y características que, aún sin provenir de modo directo, bien pudiéramos los tunos de la “etapa moderna” haberlos recogido e imitado. Me refiero a rituales “potatorios” (brindis, ceremonias, parafernalias), iniciáticos (novatadas, periodo y pruebas de aprendizaje de los aspirantes a miembros de la Institución), uso de técnicas compositivas (como las “contrafacta”<sup>53</sup>), e incluso algún tema del repertorio.

Pese a que este origen sea incierto, este binomio música-estudiantes es algo inherente a la historia misma de la Universidad, y aunque esto no quiera decir que haya una relación directa entre goliardos y los posteriores escolares de esta época con los tunos de la actualidad, si pienso que la Música está en la esencia de todos ellos, y que en las actitudes, costumbres musicales, y repertorio, podremos encontrar, si no elementos directamente relacionados, sí lugares comunes en los que los tunos de la modernidad nos hayamos podido basar a la hora de escoger un repertorio, seguir un ritual, o presentar actitudes afines en determinados momentos y circunstancias.

Es por eso por lo que voy a revisar los antecedentes históricos que pudieran unir música y universidad (tomando preferentemente la música que oye y entona la sociedad existente

---

<sup>52</sup> MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique: en *Tradiciones en la Antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Op. cit. pág. 45.

<sup>53</sup> “Obra vocal en la que un nuevo texto reemplaza al original”. En RANDEL, Don: *Diccionario Harvard de Música*. Madrid. Alianza Dicc, 1997, pág. 290.

en cada época y, por ende, también oída e interpretada por los escolares de ese mismo tiempo), haciendo referencia también a aquellas influencias que se han tenido como "dogmas de fe" en cuanto a la evolución de la Tuna, y que en los últimos tiempos, merced a las investigaciones serias y rigurosas, y a la aplicación de técnicas propias de los estudios de las ciencias sociales (Sociología, Antropología, Musicología y Etnomusicología) quedan, al menos, en entredicho y tenidas como de dudosa veracidad. Dicen los autores de *Quid Tunae? A tuna estudiantil en Portugal*:

*Já se tornou um lugar-comun afirmar-se que as tunas são tão antigas como as universidades. Repetido até a exaustão em livros, artigos e conversas de café, este estereótipo assumiu proporções de dogma.<sup>54</sup>*

## 6.1. Goliardos, trovadores y juglares

### 6.1.1. Goliardos: música y costumbres. ¿Hubo alguna influencia en España?

La goliardesca siempre ha estado presente en las teorías sobre el origen de la Tuna. Muchos han incidido durante años en que la Tuna actual está relacionada en su origen con estos religiosos intelectuales, denominados por algún autor como "el Humanismo medieval"<sup>55</sup>.

Podemos definir a los goliardos (también llamados "clérigos vagantes o vagabundos"<sup>56</sup>) como "...

...estudiantes o profesores que frecuentemente tenían órdenes menores y andaban por las escuelas de Europa, de ciudad en ciudad, buscando a los mejores maestros y entregados a una vida disoluta....cantando las canciones que ellos mismos componían<sup>57</sup>.

Su eterna aspiración era vivir la vida, gozando de todos los placeres que esta podía darles, y escribiendo cantos, himnos y otras composiciones, criticando la corrupción y el

---

<sup>54</sup> COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA Joao Paulo;&TAVARES, Ricardo: *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal*. Porto, Viseu y Lisboa.CoSaGaPe, 2012, pág. 41.

<sup>55</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel&CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 31.

<sup>56</sup> MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. y ASECIO GONZÁLEZ, Rafael. *Diccionario Histórico de vocablos de Tunas y Estudiantinas, así como de Escolares del Antiguo Régimen*. Puerto Mont (Chile). Ed. Universidad de San Sebastián de Puerto Mont, 2014, pág.109

<sup>57</sup> MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo& PÉREZ PENEDO, Enrique; *Tradiciones en la antigua universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit. Pág 76.



estado decadente de la Iglesia. Los temas sobre los que versaban sus canciones eran por lo general el vino, las mujeres y las mofas dirigidas a la Iglesia por la corrupción de sus instituciones y del clero.

Sobre la etimología del término “goliardo”:

1. Un posible origen está en el vocablo francés *goliard*, apelativo que se utiliza para referirse a quien está entregado a la gula.
2. Otros historiadores ven su procedencia en la carta que San Bernardo, reformador del Císter, escribió al papa Inocencio II contra el que está considerado el primer goliardo de la historia, Pedro Abelardo de Pallet. En la misiva, se le da el apelativo de “Golias”, por su orgullo y su enemistad con el pueblo de Dios (parafraseando al “Goliat” bíblico). Nacido como un insulto, dicho epíteto fue considerado como un elogio por parte de los seguidores de Pedro Abelardo, autodenominándose “Goliardos”, esto es, seguidores de Golias<sup>58</sup>.
3. Joaquín Rubio nos da otra idea: durante los siglos XI y XII proliferaron en Europa una serie de composiciones satíricas bajo el seudónimo de *Golias Episcopus* (Obispo Golias), *Magister Golias* (Maestro Golias) y *Archipoeta Golias* (estas últimas en menor medida). Criticaban de modo implacable y sin tapujos a todos los sectores de la sociedad y de forma especial al clero. Para Rubio, así como para otros historiadores de la Música, como Grout y Palisca, estos eran personajes imaginarios creados por algunos autores, como personificación de una crítica popular libertina y despiadada<sup>59</sup>. Podríamos entonces identificar a Golias como el padre espiritual de los goliardos, que se autodenominaban como los Hijos de Golias<sup>60</sup>.

En relación a la música que interpretaban, dicen los citados Grout y Palisca:

Muy poco de la música original de los goliardos se anotó en manuscritos y cuando se hizo fue mediante neumas sin sistemas de líneas, por consiguiente, las transcripciones modernas se fundan en conjeturas, salvo que algunas melodías se hayan conservado en alguna otra fuente con una notación más exacta<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique; *Tradiciones en la antigua universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit.

<sup>59</sup> RUBIO Y ORS, Joaquín: *Apuntes para una Historia de la Sátira*. Barcelona, Impr. de Magriñá y Sybirana, 1868

<sup>60</sup> COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo: *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal*. Op. cit.

<sup>61</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Madrid, Alianza Música. 1984, pág. 94

La mayoría de las composiciones de los goliardos se han encontrado en cancioneros manuscritos pertenecientes a los siglos XII y XIII, hallados en distintos lugares. Es el caso de los encontrados en el monasterio de Beuren (Baviera) en 1803, conocidos como *Carmina Burana* o *Codex buranus*; los manuscritos de Cambridge, *Carmina Cantabrigensia*; y los manuscritos de Santa María de Ripoll, *Carmina Rivipullensia*.

Los goliardos critican a la Iglesia usando formas propias de la liturgia. Responsorios, antífonas, himnos, incluso misas completas, son las escogidas para sus composiciones, usando además el latín, lengua oficial de la Iglesia. Al ser personas cultas, muchos de los cuales habían llegado a tomar las órdenes menores, el conocimiento de la liturgia, así como el dominio del latín era algo propio de su formación.

### **Bacche bene venies**

*Bacche bene venies gratus et optatus  
per quem noster animus fit letificatus.*

*Istud vinum, bonum vinum,  
vinum generosum  
reddit virum curialem  
probum animosum.*

*Hec sunt vasa regia quibus spoliator  
Ierusalem et regalis babilon ditatur.*

*Istud vinum, bonum vinum....*

*Ex hoc cypho conscii bibent sui domini  
bibent sui socii bibent et amici*

*Istud vinum, bonum vinum....*

*Bacchus forte superans pectora virorum  
in amorem concitat animos eorum.*

*Istud vinum, bonum vinum....*

*Bacchus sepe visitans mulierum genus  
facit eas subditas tibi o tu Venus.*

*Istud vinum, bonum vinum....*

*Bacchus venas penetrans calido liquore.  
Facit eas ígneas veneris ardore.*

*Istud vinum, bonum vinum....*

*Bacchus lenis leniens curas et Dolores.  
Confert iocum gaudia risus et amores.*

*Istud vinum, bonum vinum.....*

*Omnes tibi canimus máxima preconiā.  
Te laudantes merito tempora per omnia.  
Istud...*

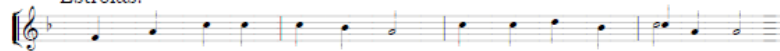
Video 1: *Bacche bene venies* (<https://www.youtube.com/watch?v=QBWsxnxe1I9w>)

## Bacche, bene venies



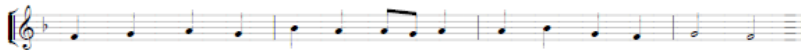
Anónimo goliardo medieval

Estrofas:



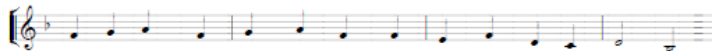
1. Ba - che, be - ne ve - ni - es, gra - tus et op - ta - tus  
2. Haec sunt va - sa re - gi - a qui - bus spo - li - a - tur  
3. Ex hoc cy - pho con - sci - i bi - bent su - i do - mi - ni  
4. Ba - chus for - te su - pe - rans pec - to - ra vi - ro - rum;  
5. Ba - chus sae - pe vi - si - tans mu - li - e - rum ge - nus,  
6. Ba - che, de - us in - cli - te, om - nes hic as - tan - tes,  
7. Om - nes ti - bi ca - ni - mus ma - xi - ma prae - co - nia,

5

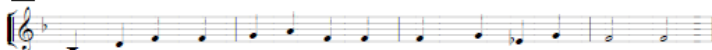


per quem nos - ter a - ni - mus fit lae - ti - fi - ca - tus.  
Je - ru - sa - lem et re - ga - lis Ba - by - lon di - la - tur.  
bi - bent su - i so - ci - i bi - bent et a - mi - ci.  
in a - mo - re oon - ci - tat a - ni - mus e - o - rum.  
fa - cit e - as sub - di - tas, ti - bi, jo tu Ve - nus!  
lae - ti su - mus mu - ne - ra tu - a prae - li - ban - tes.  
te lau - dan - tes me - ri - to tem - po - ra per om - nia.

9 Estribillo, después de cada estrofa:



13 Is - tud vi - num, bo - num vi - num, vi - num ge - ne - ro - sum,



red - dit vi - rum cu - ri - a - lem pro - bum a - ni - mo - sum.

Traducción aproximada:

Estribillo: *Este vino es del buen vino, vino generoso, al buen cortesano lo convierte en valeroso.*

Estrofas:

1. *Baco, grato y esperado, bienvenido seas; por ti se alegra nuestro espíritu.*
2. *Estos son los vasos regios, sacados de Jerusalén y traídos desde Babilonia.*
3. *De esta copa, conscientes, bebén sus dueños, bebén sus compañeros y también sus amigos.*
4. *Baco invade con fuerza el pecho de los hombres y hacia el amor arrastra sus ánimos*
5. *Baco con frecuencia visita a las mujeres y hace de ellas tus súbditas, oh Venus.*
6. *Baco, dios famoso, todos los aquí presentes brindamos por tus dones.*
7. *Todos te cantamos los mejores himnos, alabándote justamente por toda la eternidad.*

Otras estrofas:

8. *Bachus venas penetrans calido liquore; facit eas igneas veneris ardore.*  
*Baco penetra las venas con el calido licor y las enciende con el ardor de Venus.*
9. *Bachus mentem feminae solet hic lenire; cogit eam citius viro consentire.*  
*Baco ablanda el alma femenina y consigue que rápidamente consienta ante el varón.*
10. *Aqua prorsus coitum nequit impetrare, Bachus illam facile solet expugnare.*  
*No pretendas conseguir un coito con ayuda del agua; es Baco el que te facilita conseguirlo.*
11. *Bachus numen faciens hominem iocundum, reddit eum pariter doctum et facundum*  
*Baco es un dios que hace al hombre feliz y a la vez lo hace sabio y elocuente.*

Imagen 16. Partitura de *Bacche bene venies*

Su relación con la Universidad, así como su amor a los placeres de la vida, a las mujeres, y al vino, e incluso el uso de la música y su alto grado de erudición son características que han hecho pensar durante mucho tiempo que en la goliardesca pudieran encontrarse los primeros atisbos de la Tuna. Las últimas investigaciones nos

marcan un camino bien distinto, en el que la figura de los goliardos, en nuestra opinión, aparece tangencialmente.

Cierto es que, la composición de los estratos más bajos de la sociedad medieval pudiera aparecer como un dato a favor de la relación temporal goliardos-escolares-tunos modernos. En esa “submundo social”, donde podíamos encontrar una variada tipología: músicos ambulantes, clérigos menores, estudiantes pobres, etc., interrelacionándose unos con otros para poder subsistir, establecería unos lazos fuertes de convivencia, y de ahí se podría deducir esta relación.

La hipótesis de que los goliardos influyeran de modo directo en los escolares sopistas posteriores, convirtiéndose así en los más antiguos antecesores de la Tuna actual ha originado opiniones muy variadas. Los autores de *Quid Tunae* aportan los siguientes razonamientos en contra de esta<sup>62</sup>:

1. Las composiciones goliardescas son producto de una actitud contestataria y de protesta contra las prebendas del clero y determinadas actitudes de la Iglesia (el celibato entre ellas), nada que ver con la temática de las canciones entonadas por músicos ambulantes y escolares.
2. Los goliardos serían en su mayoría sacerdotes o monjes, personas de origen diverso a los estudiantes, hijos de gente con recursos en su mayoría, y que tendrían preocupaciones bien distintas a los anteriores.
3. Hay que tener en cuenta que la goliardía se considera extinta a fines del siglo XII, antes de la creación de la primera universidad en la Península, con lo que los sopistas, a lo sumo, sólo tendrían contacto con clérigos que participasen de algún modo, del pensamiento o de actitudes goliardescas, no con goliardos propiamente dichos. Sería el caso, del Arcipreste de Hita, para algunos, una muestra del goliardismo en España<sup>63</sup> (no lo sería en opinión de otros<sup>64</sup>). Un dato en el que se apoyan los defensores de esta tesis es la afirmación del propio Arcipreste de escribir composiciones para escolares de “hábitos nocturnos”:

Cantares fis algunos de los que dicen los ciegos,

---

<sup>62</sup> **COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo:** *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal*. Op. cit, pág. 44-45.

<sup>63</sup> **MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo& PÉREZ PENEDO, Enrique;** *Tradiciones en la antigua universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit.

<sup>64</sup> **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:** *Juglares y poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid. Espasa Calpe, 1957

e para escolares que andan nocherniegos,  
e para muchos otros por puertas andariegos<sup>65</sup>.

Finalmente, los autores de *Quid Tunae?* admiten, al hilo del contacto de los goliardos con el sustrato inferior de la sociedad medieval anteriormente comentado, que habría puntos en común entre estos religiosos y los estudiantes con los que a veces conviviesen, pero como cualquier otro personaje perteneciente a ese segmento social (fuera estudiante o no). En opinión de estos autores, la goliardía no era una clase social en sí, sino un “modus vivendi”, y hay mucho de romanticismo literario (al modo del siglo XIX) en esa visión que relaciona a estos clérigos vagantes con los escolares<sup>66</sup>.

No obstante, si pudiera observarse ciertos atisbos de la filosofía goliárdica en algunos escritos literarios y poéticos de ciertos temas concretos, ya avanzado el siglo XIV.

Por otro lado, en España su influencia fue mínima, ya que su aparición se originó en otras zonas europeas. Dice Gustave Reese (año y cita\*\*\*): “(Los goliardos)...se dedicaban a vagabundear en gran número por toda la Europa occidental: parece ser que desarrollaron una actividad bastante marcada en Inglaterra y Francia y, de manera más especial, en Alemania”<sup>67</sup>.

#### **Canticum Potarorium**

*Ergo bibamus  
ne sitiamus,  
vas repleamus.  
Quisque suorum  
Posteriorum,  
sive priorum,  
sit sine cura  
norte futura  
repetitura.*

Video 2. *Canticum potatorium*

(<https://www.youtube.com/watch?v=-HsPv3qYREM>)

---

<sup>65</sup> **RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita):** *Libro del buen amor*. Biblioteca de la Universidad de Salamanca (procedente de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid) y Biblioteca Nacional de Madrid. Hacia 1330-1343. En **CORTÉS VÁZQUEZ, Luis:** *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca. Univ. de Salamanca, 2005. Pág, 7

<sup>66</sup> **COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo:** *QUID TUNAE? A tuna estudiantil em Portugal*. Opus cit.

<sup>67</sup> **REESE, Gustave:** *La música en la Edad Media*, Madrid. Alianza Música, 1988, pág. 244

El culto al vino, entremezclado con la sorna y lo irreverente se pueden observar en la composición *Ave, color vini clari*, canto goliardesco de ensalzamiento al vino, parodiando un himno mariano:

**Ave color vini clari**

Ave color vini clari;  
ave sapor sine pari;  
Tu qui nos ineriari  
digneris petentes.  
Felix homo te plantavit  
que te vinum nuncupavit;  
Contra talem potum  
nullum est periculum  
felix guttur quod rigabis  
felix venter quem intrabis  
felix est quem satiabis;  
O beata labia'  
o quam placens in colore;  
O quam fragans in odore;  
O quam sapidum in ore;  
Dulce linguae vinculum;  
Ergo vinum collaudemus,  
potatores exaltemus  
non potantes confundemus  
ad inferni palatial.

## **6.2. Juglares, trovadores, troveros.**

Estas dos figuras han sido, junto con los goliardos, las que han nutrido numerosas teorías sobre el origen medieval de la Tuna. La imagen osada e impúdica del goliardo, junto a la del trovador componiendo cantares de amor y del juglar cantando bajo el balcón de la mujer amada, han sido los iconos en los que se han inspirado muchos para basar en esas ideas sus argumentos acerca de la génesis de la Tuna actual. Fundamentemos brevemente quiénes eran estos personajes y veremos si realmente tienen o no relación con la Tuna tal y como aparece tras el paréntesis de la Guerra Civil española.

### 6.2.1. Juglares

Dicen Grout y Palisca: “Quienes cantaban las canciones de gesta y otras profanas en la Edad Media eran los juglares o ministriles (*jongleurs* o *menestrels*)”<sup>68</sup>. Estos mismos autores fechan su aparición hacia el siglo X, señalando entre sus ocupaciones la

---

<sup>68</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1).Opus cit. Pag. 94

música, la prestidigitación y la exhibición de animales amaestrados, incluyendo en el ejercicio de sus artes tanto a mujeres como a hombres. El propio Petrarca, se refirió tildándolos de “personajes de no mucho ingenio, pero de memoria sorprendente, muy industriosos e impúdicos más allá de toda moderación”<sup>69</sup>. Al tratarse de marginados sociales, a los que se les negaba a menudo la protección de las leyes y los sacramentos de la iglesia, se pudieran confundir en algunos aspectos con los goliardos. No obstante, a diferencia de los clérigos vagantes, los juglares no eran poetas ni compositores, sino que entonaban y bailaban canciones compuestas por otros o tomadas de la música popular, a veces alterándolas o haciendo versiones propias.



Imagen 17. Trovadores y juglares en la corte de Alfonso

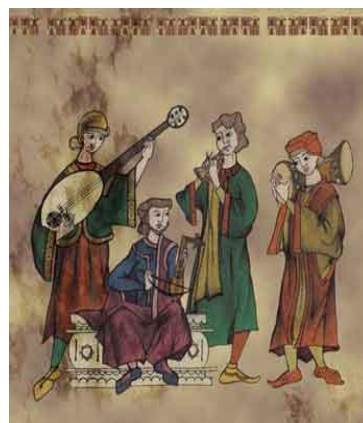


Imagen 18. Juglares tocando instrumentos

En España, Menéndez Pidal habla del juglar como “persona errante que vivía de cantar y tañer, o hacer juegos y truhanerías (acrobacias, mímicas, chorrerías y patrañas) divirtiendo a las gentes de toda condición”<sup>70</sup>. Alfonso X, así como Jaime I, establecieron limitaciones y prohibiciones con relación a los juglares, dada su mala reputación, y el anterior, estableció en 1275 las categorías de la juglaría, así como las características y virtudes de los trovadores, petición expresa del también trovador Giraldo Riquier (*Supplicatio al rey de Castela per lo nom del joglars*)<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Idem Pag. 95

<sup>70</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Juglares y poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas...* Madrid. Ed. Espasa Calpe, 1957. En MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág 43

<sup>71</sup> ALVAR EZQUERRA, Carlos: *Poesía de trovadores, trouveres y minnesinger*. Madrid. Ed. Alianza, 1981

Con todo, los juglares contribuyeron en gran medida a la difusión y conocimiento de las composiciones de trovadores y troveros, y algunos historiadores afirman que aquellos “fueron los auténticos divulgadores orales del Romancero viejo”<sup>72</sup>.

### 6.2.2. Trovadores y troveros

Siguiendo nuevamente a Grout y Palisca, ambos términos vienen a tener el mismo significado: “los que encuentran o inventan”<sup>73</sup>, aplicándose durante la Edad Media cualquiera de estos términos a quien escribiese o compusiese algo. Por ello, afirmar que se referían a dos grupos particulares de músicos es históricamente inexacto. Trovadores y troveros no conformaban un grupo definido, aunque ambos surgieron en un ambiente aristocrático. Los trovadores eran poetas-compositores que florecieron en Provenza, escribiendo por tanto en provenzal (*langue d’oc*). Tomando inspiración en la cultura hispano-morisca de la Península, sus composiciones se extendieron rápidamente hacia el norte, donde los troveros escribían en la *langue d’oïl*<sup>74</sup>

Tanto unos como otros componían y cantaban sus propias canciones, aunque a veces pudieran confiar su interpretación a un juglar. Sus composiciones tenían formas y temáticas muy variadas. Las baladas y pastorelas fueron cultivadas por estos en Francia. Una gama variada de temas les inspiraban (morales, burlescos, de corte religioso, políticos, incluso en forma de disputas), con el amor como tema importante. Había incluso baladas dramáticas, que eran escenificadas<sup>75</sup>.

Una de las canciones mejor conservadas es *Can vei la lauzeta morer*, del trovador Bernart de Ventadorn.

---

<sup>72</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág 45

<sup>73</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1).Opus cit. Pág.95

<sup>74</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1).Op. cit. Pág 96

<sup>75</sup> GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1).Idem. Pág. 96





Imagen 19. Partitura original de *Can vei la lauzeta*, de Bernart de Ventadorn

1. Can vei la lau - ze - ta mo - ver

2. De joi sas a - las con - tra - l rai

3. Que s'o - blid' e - s lais - sa cha - zer

4. Per la dous - sor c'al cor li vai

5. Ai - las tan grans en - ve - ya m'en ve

6. De cui qu'eu ve - ya jau - zi - on

7. Me - ra - vil - has ai car des - se

8. Lo cor de de - zi - rer no - m fon.

Imagen 20. Reconstrucción de *Can vei la lauzeta*, de Bernart de Ventadorn

<https://www.youtube.com/watch?v=jkp2GHBRUiQ>

Video 3: *Can vei la lauzeta*, de Bernart de Ventadorn

En España, según Menéndez Pidal, el primer testimonio conocido data de 1197, en Aguilar de Campoo (Palencia), con la firma de cierto Gómez “trovador”.<sup>76</sup> Ya apuntamos anteriormente que Alfonso X delimitó las figuras de juglares y trovadores, y sobre estos últimos apuntó:

En fin, aquellos que saben trover verso y tonada, y saben hacer danzas, coblas y baladas bien compuestas, albas y sirventeses, deben ser llamados trovadores; y en justicia, deben tener más honor que el juglar, pues gracias a su saber los otros pueden hacerse juglares, y muestran con agrado y con tesón el camino del honor, hacen fáciles las cosas oscuras y no harán ningún daño a quien les crea en todo. Los mejores entre los trovadores, los que componen versos perfectos y de buen enseñamiento y muestran los caminos del honor, de la cortesía y del deber deben ser llamados doctores en trovar<sup>77</sup>

Las composiciones de los trovadores se oían en muchas ocasiones a través de los juglares, y abundando en los temas predominantes, mencionemos el amor cortés, la sátira, el tema religioso, etc. Como formas citemos la cançó, el planç, la balada, también la pastorela, el alba o la serena. Trovadores fueron Alfonso X “El Sabio”, o Martín Códax.

Hay cuatro grandes obras de inspiración provenzal (siglo XIII): las *Cantigas de Santa María*; y los cancioneros gallego-portugueses de *Ajuda*, el *Colocci Brancuti* y el *da Vaticana*. Incluyen cantigas de lamento, de amigo, de escarnio y sátiras<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:** *Juglares y poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Op. cit.

<sup>77</sup> **ALVAR EZQUERRA, Carlos:** *Poesía de trovadores, trouveres y minnesinger*. Op. cit. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág 47

<sup>78</sup> **SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos:** *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana (siglo X al XIX)*. Madrid, Ed. Aguilar, 1950

# Mia irmana fremosa

(Cantiga de amigo, nº 3)

Elaboración:  
José Ignacio Pérez Purroy



Martín Codax  
(2ª mitad XIII)

Facsímil	Transcripción

## Possible interpretación

1. Mi - a ir - ma - na fre - mo - sa, tre - i - des co - mi -  
 2. Mi - a ir - ma - na fre - mo - sa, trei - i - des de gra -  
 3. A la i - gre - ja de Vi - g'u é o mar le - va -  
 4. A la i - gre - ja de Vi - g'u é o mar sa - li -

go a la i - gre - ja de Vi - go u é o mar sa - li - do.  
 do a la i - gre - ja de Vi - go u é o mar le - va - do.  
 do e ve - rrá i mi - a ma - dre [é] o me - u a - ma - do.  
 do e ve - rrá i mi - a ma - dre [é] o me - u a - mi - go.

E mi - ra - re - mos las on - das.  
 =  
 =

## TEXTO:

- 1.- Hermosa hermana mía, vente conmigo a la iglesia de Vigo, donde está el mar agitado. Y miraremos las olas
- 2.- Hermosa hermana mía, vente de buen grado a la iglesia de Vigo, donde está el mar enfurecido.. Y miraremos ...
- 3.- A la iglesia de Vigo, donde está el mar agitado, allí vendrá, madre, mi amigo. Y miraremos las olas
- 4.- A la iglesia de Vigo, donde está el mar enfurecido, allí vendrá, madre, mi amado.. Y miraremos las olas

Imagen 21. Partitura de Mia Irmana fremosa, de Martín Códax

<https://www.youtube.com/watch?v=3zaYD-k0P4I>

Video 4 "Mia irmana fremosa", de Martín Códax

# Santa Maria, strela do dia

(Cantiga nº 100)

Alfonso X el Sabio

(1221-1284)

Versión coral: Edic. Cantiga

## ESTRIBILLO

[A] (SATB, unísono)

San - ta Ma - ri - a, stre - la do dí - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus et nos guí - a.

[B] (SAT, unísono; B, bordón)

San - ta Ma - ri - a, stre - la do dí - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus et nos guí - a.  
San - ta Ma - ri - a, stre - la do dí - a, mos - tra - nos vi - a pe - ra Deus et nos guí - a.

## ESTROFA 1

[C] (SA) (TB, tacent)

Ca ve - er fa - ze - los e - rra - dos que per - der fo - ran per pe - ca - dos  
en - ten - der de que mui cul - pa - dos son; mais per ti son per - do - a - dos  
da ou - sa - dí - a que lles fa - zi - a fa - zer fo - li - a mais que non de - ve - rí - a

Imagen 22. Partitura de Sancta María strela do dia, de Alfonso X

<https://www.youtube.com/watch?v=n31iTcbpF5c>

Video 5. Sancta María strela do dia. Cantiga 100 de *Las Cantigas de Santa María*.



Imagen 23. Ilustración de Las Cantigas de Sancta María, con instrumentos

<https://www.youtube.com/watch?v=6H2sLrbHGZM>

Video 6 “El rey enamorado”, de Les Luthiers. Puede verse, en clave humorística, la interrelación entre trovadores, que componen, y juglares, que interpretan.

Una vez conocidas someramente estas figuras medievales, goliardos, trovadores y juglares, aportemos datos para rechazar que se encuentren en la génesis de la Tuna actual, tal y como se ha considerado durante mucho tiempo:

- Con respecto a los goliardos, la primera razón es su localización geográfica. Estos surgieron en Inglaterra, Francia y Alemania, como ya apuntamos, y parece ser que no tuvieron presencia en España. Para algunos, la única composición goliárdica que se da en la Península son los Carmina Rivipullensia, en el Siglo XII<sup>79</sup>, pero otros no opinan así, fundamentándose en que tales poemas son de contenido erótico y amoroso en su mayor parte, y no contienen las críticas a la Iglesia propias de la goliardía<sup>80</sup>.

Para otros historiadores el Arcipreste de Hita encarna la figura del “clérigo agoliardado” en nuestra Península<sup>81</sup>. La figura de este, hombre culto, escritor de gran altura intelectual, hábil en el manejo del idioma, relacionado de modo directo con la Iglesia, y además encarcelado por mandato del Arzobispo de Toledo, debido a alguna controversia, resulta propicia para identificarlo con los goliardos. Es el propio Luis Antonio de Villena, refiriéndose al Arcipreste, quien afirma:

---

<sup>79</sup> MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique; *Tradiciones en la antigua universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit.

<sup>80</sup> COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo: *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal*. Opus cit.

<sup>81</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit.

...giróvago tardío, habría andado por ahí, entre amores y vinos, con estudiantes poco estudiosos, sopista de ocasión que andaban de un camino a otro, viviendo simplemente al son del rabel, entre tabernas y ciegos, actorzuelos y juglares<sup>82</sup>.

Por el contrario, abundando en el tema, Joaquín Rubio vuelve a advertirnos de la ausencia de “desenfreno cuasi herético” en cualquiera de las obras del Arcipreste<sup>83</sup>. Menéndez Pidal coincide con este criterio<sup>84</sup>.

- En el caso de trovadores y juglares también parece estar clara su no vinculación directa con la tuna actual. Con respecto a los primeros, recordemos que el trovador componía música para sus propios versos, sin un afán de ser remunerado por ello, cuestión esta, junto con la de su status social más elevado que hace complicado establecer vínculo alguno con los escolares de la época, o más aún con los sopistas.

En cuanto a los segundos, se limitaban a ser meros ejecutantes, “repetidores” de las composiciones trovadorescas y del repertorio popular, “situándose en una escala inferior a los trovadores”<sup>85</sup>.

Por otro lado, tampoco se trataba de personas instruidas, por el estrato social del que procedían, lo que les alejaba de los universitarios de la época.

Posiblemente goliardos, juglares y algunos nobles-trovadores “venidos a menos” también formarían parte de ese “caldo de cultivo” conformado por los escalones más bajos de la sociedad medieval. Y sería normal que coincidieran en momentos y en lugares concretos, “transmitiéndose saberes, argucias y también composiciones”<sup>86</sup>. Recordemos las prohibiciones que establecen las Partidas de Alfonso X a los clérigos de entrar en las tabernas a beber, o de estar en compañía de juglares, o de entrar en las tabernas “salvo con necesidad y con prisa”<sup>87</sup>, recogidas en el Concilio de Letrán (1215), y que también recogen las constituciones del Sínodo de Urgel en 1227 y los

---

<sup>82</sup> **DE VILLENA, Luis Antonio:** *Dado, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea.* Madrid. Ed. Renacimiento, 1978, pág.107.

<sup>83</sup> **RUBIO Y ORS, Joaquín:** *Apuntes para una Historia de la Sátira.* Op. cit. Pág. 107.

<sup>84</sup> **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:** Poesía juglaresca y juglares. Opus cit.

<sup>85</sup> **COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo:** *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal.* Op. cit.Pág. 47

<sup>86</sup> **COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo:** *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal.* Idem. Pág 48

<sup>87</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op. cit. Pág 33

Concilios de Valladolid, en 1228, y de Lérida en 1229<sup>88</sup>. Podría ser que en ese escalón más bajo de la sociedad, quedara impregnado algún uso o alguna costumbre y terminara siendo adoptada por estos estudiantes hambrientos y “sopones”, ávidos de nuevas triquiñuelas, tretas y medios con los que procurarse la supervivencia.

### 6.2.3. Instrumentos

Hagamos una breve referencia a la organología de la época, en la que encontramos instrumentos de varios tipos y procedencias. Unos provenían de pastoriles: rabeles y chirimías, junto con laúdes y vihuelas de aroma árabe, así como 6.166zanfonas y órganos portativos. Sonajas, castañuelas y otros instrumentos de percusión también estaban presentes en la organología de esta música profana medieval.

Hablemos de forma breve de los más usados:

- **Laúd:** de procedencia árabe, también llamado “*alaut*”, “*oud*”, o “*ud*”. En su origen era pequeño y no tenía más de cuatro cuerdas. Su corta sonoridad lo hizo ideal para acompañar al canto, pero también fue la causa de que fuera cayendo en desuso frente a otros cordófonos como la vihuela (que procedía del mismo laúd).
- **Zanfoña o zanfona:** algunos la llaman “vihuela de rueda”. Apuntan también a que es una versión simplificada del *organistrum*, atribuida a Guido de Arezzo. Posee dos cuerdas encargadas del “continuo” más tres dentro de la caja, que son las encargadas de la melodía. Se toca colgada de un hombro.  
Fue uno de los instrumentos con mayor difusión en la época, si bien fue relegada a gentes de baja condición, de ahí que en otros momentos fuera denominada como “viola de ciego” e incluso “*lyra mendicorum*”<sup>89</sup>.
- **Fídulas:** son instrumentos de cuerda frotada con caja oval y un mástil, muy comunes en la Edad Media.
- **Chirimías:** aerófonos de caña, antecesores del oboe, de sonido chillón.

---

<sup>88</sup> ROJAS SANDOVAL, B. *Constituciones sinodales*. Pamplona, 1591

<sup>89</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Op. cit. Pág. 43

- **Gaitas:** instrumento aerófono, que consta de una bolsa de piel de animal, junto con unos tubos para insuflar aire, otros, agujereados en su superficie, para modular el sonido, y otros para producirlo, más otros de sonido fijo (roncones).
- **Órgano portátil:** instrumento de tecla, dotado con un fuelle que se accionaba con una mano para insuflar aire en su mecanismo interno y producir el sonido.
- **Panderetas, sonajas y tambores (atambores):** instrumentos de percusión idiófonos y membranófonos.
- **Tejoletas y castañuelas:** las primeras son dos pequeñas tablillas de madera que se entrechocan con los dedos (muy común en la música folklórica gallega).



Imagen 24. Laúd



Imagen 25. Tejoletas



Imagen 26. Fídula



Imagen 27. Zanfona





Imagen 28. Gaitas

Imagen 29. Órgano portátil



Imagen 30. Chirimía

Destaquemos el amplísimo muestrario organológico que nos proporcionan las ilustraciones de las Cantigas de Sancta María, de Alfonso X “El Sabio”, así como el Pórtico de la Gloria, de la Catedral de Santiago de Compostela.



Imagen 31. Detalle del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela

### 6.2.3. Características de la música medieval: la evolución hacia la polifonía

Transcurridos los primeros ocho siglos de la Edad Media, en plena etapa bajomedieval, la música evoluciona y se transforma, pasando de las antiguas formas del medioevo a las nuevas pautas para hacer música, advirtiéndonos del triunfo de la polifonía.



Imagen 32. Ilustraciones de Las Cantigas de Nuestra Señora

Siguiendo a Antonio Luis Morán Saus, hagamos unos breves apuntes de las características de la música religiosa y profana en esos momentos en la Península<sup>90</sup>:

- **Monodía/Polifonía:** tras siglos de neumas y canto gregoriano, modelos para la música profana de la época, aparecen las primeras muestras polifónicas hispanas. Se encuentran en el Códice de las Huelgas y en el

<sup>90</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit.

Códice Calixtino<sup>91</sup>. Son el antecedente del aluvión que inundará la Península hasta el siglo XVI.

- **Religiosas/Profanas:** Entre las que hay, como hemos comentado antes, una relación directa: las composiciones profanas toman determinados rasgos de las religiosas. Así pues, la escritura neumática, por ejemplo, será utilizada a la hora de escribir muchas composiciones profanas.

Es un hecho curioso el que aún la famosa colección conocida con el nombre de Carmina Burana, que fue recopilada en una fecha tan tardía como 1230, se encuentre escrita de esta manera (...en neumas sin indicación de altura...)<sup>92</sup>

- **Latín/Lenguas vulgares (vernáculos):** Mientras las composiciones religiosas usan el idioma oficial de la Iglesia, las formas profanas se cantan y escriben muchas de ellas en galaico portugués. Sin ir más lejos, en la corte de Alfonso X se reunían trovadores provenzales junto a gallegos.<sup>93</sup>
- **Culta/Popular:** Referida a la música profana. El propio Morán Saus expone el panorama de la música popular hispana en esta etapa con las siguientes consideraciones: “tenemos....La música profana no vulgar, de carácter cortesano e influencia provenzal (Cataluña, Aragón y Galicia); y la profana vulgar de carácter popular (pueblo y juglaresca)”<sup>94</sup>

### **6.3. Primeras universidades y Siglo de Oro: Sopistas y estudiantes que “corren la tuna”. Villancicos y romances. Música popular interpretada por los escolares.**

#### 6.3.1. Fuero universitario

Con este panorama, allá por el siglo XIII, tras las “Scholas” catedralicias y los “Estudios Generales”, nacen las primeras universidades en España. Dice Rafael Asencio:

---

<sup>91</sup> **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael:** *Historia de la música española (1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”)*. Madrid, Alianza Música, 1983

<sup>92</sup> **CALDWELL, John:** *La música medieval*. Alianza Música. Madrid, 1978. Pág. 87

<sup>93</sup> **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael:** *Historia de la música española (1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”)*. Opus cit.

<sup>94</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit.

“A su sombra nació una nueva casta o grupo social, el conformado por los estudiantes que, abandonando familia y raíces, recorrían los polvorientos caminos en busca del saber que se alojaba en estos flamantes y novísimos templos de erudición”<sup>95</sup>.

La Universidad se constituyó en su principio como una “república estudiantil”:

...auténtica república de estudiantes y profesores...articulación de un fuero y un gobierno propio que le dotaban de una gran autonomía y que proporcionaban innumerables ventajas que fueron muy bien aprovechadas por los pícaros estudiantes que llenaban las aulas...<sup>96</sup>

Los privilegios reales y el fuero escolar defendían a los universitarios en cuanto a personas y sus bienes. Por su parte, los estatutos de las universidades trazaban el marco del comportamiento en cuanto a derechos y deberes del universitario<sup>97</sup>.

Fueron los Reyes Católicos quienes entendieron necesaria la salvaguardia del fuero estudiantil y los privilegios que conllevaba con la finalidad de que los estudiantes pudiesen dedicarse a sus tareas académicas, sin el perjuicio de otras jurisdicciones<sup>98</sup>. La concesión de estos privilegios no era gratuita y, tanto papado como monarquía estaban muy interesados en ello”<sup>99</sup>

Aparecen así, al amparo de esta “democrática sociedad universitaria”, donde todos se igualan en el momento de sentarse en los bancos de las aulas, una variada tipología de escolares:

“Es curioso aquel mundo estudiantil de antaño, diverso, variadísimo, democrático. Nos encontramos con toda una gama de gremios estudiantiles, si así se pueden llamar aquellos variados grupos de estudiantes: los nobles y generosos que tenían matrícula aparte, los colegiales mayores (San Bartolomé, Arzobispo, Oviedo y Cuenca), el desfile interminable de los colegiales menores, el ejército de los religiosos: Jerónimos, mínimos, carmelitas descalzos, agustinos, franciscanos, premonstratenses de Santa Susana, dominicos de San Esteban, benedictinos de San Vicente..., los de las órdenes militares(Santiago, Jerusalén, Calatrava y Alcántara), el estudiante de los pupilajes, de vida modesta, el porcionista, el sopista, que mendigaba su diario sustento, el de la tuna, el capigorrón, el estudiante de los mesones, como el Mesón del Estudio, la Casa de Muchos... Al comenzar el curso, la ciudad apacible, reposada y adusta en el descanso veraniego, se conmovía con la algarada juvenil, y se adornaba con el colorido de sus hábitos que contrastaba con su cielo azul y el dorado de sus piedras ;por eso daban a los estudiantes nombres de pájaros, principalmente a los religiosos, según el color que vestían: *verderones*, a los religiosos de San Pelayo; *golondrinos*, a los dominicos; *pardales*, a los franciscanos; *grullos*, a los bernardos;

---

<sup>95</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Opus cit. Pág 13

<sup>96</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Idem. Pág. 13

<sup>97</sup> **RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M:** *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer*. Bogotá (Colombia). Thesaurus, 1971

<sup>98</sup> **MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Alfredo José:** *Aproximaciones a la jurisdicción universitaria en la Sevilla de comienzos del Siglo XVIII*. En *Crónica Jurídica Hispalense*.Rev. de la Facultad de Derecho nº 11/2013. Valencia, Ed. Tirant Lo Blanch, 2013

<sup>99</sup> **ALONSO ROMERO, M<sup>a</sup> Paz.** *El fuero universitario, siglos XIII-XIX\_ Historia de la Universidad de Salamanca. Estructura y flujos* (Vol. II). Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004

*cigüeños*, a los mercedarios; *tordos*, a los Jerónimos, etc. Recordemos el antiguo refrán: "En Salamanca anida toda clase de pájaros". También designaban a los escolares con los nombres de la región a que pertenecían. Generalmente vestían la sotana que mandaban las leyes universitarias que cuanto más vieja estaba, más importancia tenía porque acreditaba los muchos años de estudio de su propietario<sup>8</sup>, y el bonete cuadrado usado por los estudiantes desde el siglo xv. Los religiosos, clérigos y colegiales, sus respectivos hábitos. Estos últimos llevaban sobre el manto una beca de distinto color, según el colegio a que pertenecían. Los de Anaya cubrían la cabeza con la rosca, en lugar del bonete. El resto de los estudiantes, los de pupilajes, los camaristas, etc., llevaban generalmente un manteo sobre la sotana, por eso los llamaban *manteístas*<sup>100</sup>

### 6.3.2. Tipologías de estudiantes

El Diccionario de Autoridades nos hace una descripción de estos universitarios de la época<sup>101</sup>:

- **Estudiantón:** "Aumentativo de estudiante. Llámese comúnmente así el que es alto de cuerpo y anda vestido de estudiante con hábitos largos, raídos y mui estropajoso"
- **Capigorrón:** Palabra compuesta por "capa" y "gorra". "Dícese del estudiante que anda de capa y gorra para poder vivir más ocioso."
- **Gorrón:** "Se llama el Estudiante que en las Universidades anda de gorra, y desta suerte se entremete a comer, sin hacer gasto"
- **Tuno/Tunante:** "Que anda vagando".

Encontramos testimonios de ellos en distintas fuentes literarias<sup>102</sup>:

"Tres fueron las clases de alumnos matriculados y cursantes en la antigua Universidad de Osuna: **colegiales, sopistas y manteístas**, estudiantes naturales de Osuna o alojados en régimen de pupilaje.

**Los colegiales** constituían la clase privilegiada, una verdadera casta, como lo constituyeron en todas las Universidades españolas, una clase estudiantil que tenía asegurada casa y comida mientras duraba el estudio en el presente y una prebenda más o menos brillante en el porvenir. En Osuna tenía que haber veinte colegiales: seis teólogos, seis canonistas, cuatro legistas y cuatro médicos. El número asignado de colegiales resulta ambicioso, si se considera la importancia de la fundación y su proximidad a Sevilla, habiendo también otras universidades en Andalucía (Granada, 1531; Baeza, 1538). El Colegio de Santa María de Jesús, embrión de la Universidad de Sevilla, tenía por Constitución 15 (once colegiales y cuatro capellanes); en el Colegio de Santa Cruz de la Fe, de Granada, antecedente de su universidad, "había doce e un rector". Realmente, nunca hubo el número previsto. El número más alto de colegiales registrados fue de ocho en 1596.

**Los "sopistas" o capigorriones** fueron aquellos treinta y seis que el fundador, en su Escritura de fundación, preveía y ordenaba que fuesen "*pobres, mancebos de habilidad, los doze gramáticos, los doze artistas y los doze theólogos, socorriendo a cada estudiante*

<sup>100</sup> **RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M:** *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer*. Op. Cit

<sup>101</sup> Diccionario de Autoridades. Ed. Por la R.A.E. 1726-37

<sup>102</sup> **POZO RUIZ, Alfonso:** [http://personal.us.es/alporu/historia/osuna\\_estudiantes.htm](http://personal.us.es/alporu/historia/osuna_estudiantes.htm)

*destos para su manutención con cinco maravedís y dos libras de pan cocido a cada uno, cada un día y par de zapatos de quero negro cada mes, que valgan dos reales: y estos estudiantes... mando que sean todos hijos de vasallos míos, naturales de mis tierras y estados, que yo tengo en la Andalucía...*

(...)

Estos sopistas eran los de cuchara al cinturón, de la cual queda como símbolo ese cubierto que adorna las capas de las tunas estudiantiles actuales. Los había en todas las universidades del Reino y se llamaban también capigorriones. Tomaban la sopa boba en cualquier convento y formaban el hampa estudiantil, de la que se nutría ampliamente la picaresca española.

El resto de los alumnos de Osuna -los manteístas- o eran naturales de ella o vivían con sus familias o eran, en gran parte, religiosos que vivían en sus conventos o naturales de los pueblos cercanos, fundamentalmente de los estados del Duque, que se hospedaban en Osuna en régimen de pupilaje, régimen que desde el 5 de julio de 1538 fue regulado con las Instrucciones para los Bachilleres de pupilos, las cuales en Osuna se cumplían grosso modo, ya que no se da en ella la hospedería estudiantil propiamente dicha, sino el pupilaje en casa de la patrona. Son, por cierto, muy numerosas las causas judiciales que dirimieron los rectores sobre haber abandonado la casa sin pagar a la patrona u otra suerte de fechorías, como dejar encinta a la criada y meterse de novicio en un convento para que no le alcanzase la justicia.

El mismo Francisco de Quevedo fue estudiante capigorrón. En la obra *El tribunal de la justa venganza*, atribuida a Luis Pacheco de Narváez se hace referencia a este escritor como “siempre fue en las universidades un pobre capigorrón y mísero porcionista<sup>103</sup> (...) versado en lengua rufianesca”<sup>104</sup>.

Con respecto a la sopa boba de la que hemos hablado, digamos que era el resultado de combinar las sobras y deshechos de otros alimentos con algo de verduras y vegetales, todo removido en mucha agua. Este “rancho” era el que se proporcionaba a pobres y menesterosos en las puertas de algunos conventos, y uno de los principales sustentos de los “sopistas”, así llamados a consecuencia de esta sopa. Su nombre le provenía del poco gusto que debía tener al paladar, habida cuenta de los escasos condimentos con los que se preparaba.

Muchos de estos apelativos provenían de los distintos trajes e indumentarias que estos estudiantes usaban. Ya hemos dicho que los escolares recorren los caminos hacia sus centros de estudio, trabando conocimiento con otros de similar condición, y

---

<sup>103</sup> “Escolar que residía en el Colegio, teniendo derecho a lavandera, rapista y médico, pero sin tener plaza de número; pagaba una *porción por sus alimentos y asistencia*. Francisco de Quevedo fue porcionista en Valladolid tras su etapa de capigorrón en Alcalá. **MARTÍN SÁRRAGA, Félix&ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael**: *Diccionario histórico de vocablos de tunas y estudiantinas, así como de escolares del antiguo régimen*. Op. Cit. Pág 166

<sup>104</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio**: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 202

constituyendo una corporación de muy variada naturaleza, y con una estructura jerárquica concreta. Contra lo que muchos piensan, en el caso incluso de la vestimenta, los escolares no eran iguales:

*No caso do traje, é errado supor que desde sempre tenha existido, como houje (en teoría, pero menos), una especie de uiniforme nivelador das diferenças sociais enre alunos. Ao contrario do que seriamos levados a pensar, em Espanha nem todos os alunos dos estudos gerais/universidades usavam o mesmo traje, pretensamente identificativo da corporação estudantil*<sup>105</sup>

Los escolares recorren los caminos hacia sus centros de estudio, trabando conocimiento y amistad con otros de su misma condición, y constituyendo una corporación de muy variada naturaleza.

...estos escolares a menudo salían de la ciudad yendo a los pueblos a ganarse el chusco: unos cantaban o recitaban poesías en la calle, a la salida de los oficios, tendiendo su bonete a la gente, otros hacían juegos de naipes, dados, adivinaciones (...), tocaban la guitarra, el pandero, la flauta; y otros eran los pedigüños o postulantes, cargo confiado a los más desvueltos y decididos. Después regresaban<sup>106</sup>.

Dice Cortés Vázquez:

...eran numerosos los que, en llegando la vacación, juntábanse formando la pandilla y salían a recorrer los campos, intentando y hasta consiguiendo embaucar a pobres destripaterrones ignaros, de los que alcanzaban algún bastimento o limosna, dándoles a cambio una sesión de músicas y coplas, chascarrillos y amenidades del más variado gusto y calibre<sup>107</sup>.

En el romance anónimo del siglo XVII *El estudiante tunante*, su protagonista nos cuenta cómo, junto a sus compañeros, “escudillan la olla” de caldo en un convento franciscano y consiguen otras manducas. Tras ello irán “magnam tabernam” buscando, donde beben de gorra<sup>108</sup>.

### 6.3.3. Indumentaria escolar

Era la vestimenta de los estudiantes/escolares algo fundamental, el distintivo externo que tenían para ser reconocidos como pertenecientes a la corporación universitaria.

---

<sup>105</sup> **COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA, Joao Paulo; TAVARES, Ricardo:** *QUID TUNAE? A tuna estudantil em Portugal*. Opus. Cit. Pág. 48

<sup>106</sup> **GARCÍA MERCADAL, José:** *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 65

<sup>107</sup> **CORTÉS VÁZQUEZ, Luis:** *La vida estudantil en la Salamanca clásica a través de los textos*. Salamanca, 1985. Pág. 154

<sup>108</sup> **PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel:** *El romance de El estudiante tunante: lengua, poder y picaresca estudantil*. En *Revista de Historiografía*. Universidad de la Rioja, 2014. Pág. 163-203.

La primera pregunta que surge es ¿por qué diferenciar a los estudiantes del resto de la población?, ¿qué necesidad había de un traje escolar? Y la respuesta es muy sencilla. En una sociedad poco instruida como la del medioevo, el recurso de identificar ciertas galas exteriores con una concreta corporación era frecuente pues facilitaba grandemente, sin necesidad de indagación alguna, el reconocimiento como pertenecientes dicho grupo por parte de las personas ajenas al mismo<sup>109</sup>.

No había un modelo típico de atuendo estudiantil, salvo en el caso de los colegiales en el que las Constituciones de los respectivos colegios regulaban la forma en el vestir de los alumnos. Lo que sí habían eran unas prohibiciones expresas acerca de materiales, telas, colores y ornatos que no sería correcto llevarlos los estudiantes en su atuendo. La austeridad monacal era la regla que se intentaba seguir.

El origen eclesiástico de las primeras escuelas influyó en el uso de una serie de prendas semejantes a las de los religiosos: la loba, el manto y el bonete. Estas eran de uso obligatorio, y al llegar a la Universidad, el nuevo estudiante era examinado en lo que a sus vestimentas se refiere, antes de matricularse. El cancelario era el encargado de hacerlo, mostrando su conformidad con la expresión “va arreglado en el traje”<sup>110</sup>.

En los estatutos de la Universidad de Valladolid, en el siglo XVI, se indican cuáles son las vestiduras propias de sus escolares:

...que los estudiantes desta Universidad, anden honestos en su vestir y traje. Y que ninguno pueda traer ropa de seda, o cosa guarnecida con ella, ni gorra, ni capa, ni sombrero de seda, ni lana. Sino loba o manto, y bonete castellano. Ni trayga sombrero grande sobre el bonete por las escuelas, ni entre los Generales con ellos. Ni trayga muslos de seda ni acuchillados, ni camisas labradas con oro o seda<sup>111</sup>.

Resulta curioso que estos mismos estatutos tuvieran en cuenta la existencia de universitarios pobres: “permitimos que los estudiantes muy pobres y los que sirvieren, con licencia del Rector, puedan traer caperuza o gorra o capa.

El nombre que se daba a este traje, permitido por los estatutos era el de “hábito”. Este hábito, identificaba a los estudiantes, pero también los “igualaba”, fuera cual fuera su cuna. Esto no era recibido de buen grado por todos aquellos, pero como dice Enrique Pérez Penedo:

---

<sup>109</sup> **PÉREZ PENEDO, Enrique:** *La evolución del traje escolar desde el inicio de las universidades hasta 1835, año en que se decretó su desaparición.* Conferencia en el “Tercer seminario del Buen Tunar. La serena, Chile, 2004

<sup>110</sup> **PÉREZ PENEDO, Enrique:** *La evolución del traje escolar desde el inicio de las universidades hasta 1835, año en que se decretó su desaparición.* Op.Cit.

<sup>111</sup> **ALONSO ROMERO, M<sup>a</sup> Paz.** *El fuero universitario, siglos XIII-XIX\_ Historia de la Universidad de Salamanca. Estructura y flujos (Vol II).* Op. Cit. Pág. 672



Los estudiantes, élite cultural, no presentaban la misma homogeneidad en el ámbito económico...Los había hidalgos y plebeyos, pero si respetaban tajantemente las normas no presentaban en apariencia ninguna diferencia<sup>112</sup>.



Imagen 33. Colegial de Salamanca (con loba, manteo y bonete).

Este es un dato más que separa de manera clara a los estudiantes y colegiales de esta época de los tunos de la actualidad. Esta indumentaria “cuasi religiosa” no tiene nada que ver con la que usan los miembros de la Tuna en la actualidad.

Ya veremos cómo estas ropas de nuestros tunos contemporáneos, contra la creencia general durante mucho tiempo, que las situaba en pleno Siglo de Oro, son muy recientes, apenas provienen del siglo XIX.



Imagen 34. Estudiantes de la Universidad de Osuna (S. XVII)

#### 6.3.4. Derechos, obligaciones y privilegios de los universitarios

Ya hemos mencionado la existencia de un fuero además de una serie de privilegios, patrimonio exclusivo de estos estudiantes. Uno de los efectos del fuero académico, mientras estuvo vigente era que los escolares no estuviesen sujetos a leyes civiles y

---

<sup>112</sup> **PÉREZ PENEDO, Enrique&Asencio González, Rafael:** *La evolución del traje escolar desde el inicio de las universidades hasta 1835, año en que se decretó su desaparición.* Opus cit. Pág 107

eclesiásticas, otorgándoles determinados derechos. Dice Alfredo José Martínez González:

Ser estudiante (...) supondría integrar uno de los colectivos más singulares, no sólo por el tipo de vida que conllevaba sino por los privilegios que ello suponía. A grandes rasgos, los derechos y privilegios que las Constituciones y Estatutos conferían a los estudiantes podían sintetizarse en no poder ser juzgados sino por el juez académico, tener voto en la provisión de cátedras y designar, también por votación, a los sustitutos de los catedráticos<sup>113</sup>.

Los universitarios tan sólo respondían ante su propia jurisdicción, estando el origen de tales privilegios en la corona y en el papado, según vimos anteriormente: “La existencia de un fuero, que venía siendo de origen real y pontificio, exoneraba a los matriculados de acudir a cualquier otro tribunal, incluyendo a los eclesiásticos”<sup>114</sup>. En la práctica venía a ser un fuero equiparable al eclesiástico. “Consecuentemente, los enfrentamientos entre el sistema jurisdiccional escolar con otros tribunales como los de los corregidores, Chancillerías, Audiencias, etc., fueron frecuentes a lo largo de estos siglos”<sup>115</sup>.

“Estos privilegios tenían sus raíces en la Europa Antigua y diferenciaban a todo personaje vinculado a una Universidad de los demás moradores de cualquier urbe o colectivo humano... Se trataba de un ámbito de administración de justicia incardinada dentro de la justicia real, pero con un carácter especial, privilegiado, que constreñía a que, dependiendo de cada Universidad, fuesen los jueces conservadores, rectores, maestrescuelas o jueces del estudio quienes estuviesen habilitados para administrar justicia, ya fuese civil o criminal”<sup>116</sup>.

Esto originó, como hemos visto anteriormente que, sobre todo en los primeros años, individuos ajenos al estudio se matriculasen, buscando solamente los privilegios que el fuero universitario brindaba a los escolares:

Hubo épocas incluso, sobre todo en los primeros siglos, en que se matriculaban (...en la Universidad...) también personas ajenas al estudio, tales como artesanos, dueños de posadas, proveedores de estudiantes, boticarios, arrieros, etc., con el único objeto de gozar del fuero académico; práctica ésta que fue paulatinamente desapareciendo gracias a las disposiciones que emanaban de la Corona, delimitando el ámbito académico<sup>117</sup>.

En este sentido, un oficial de la corregiduría de Salamanca declaraba en 1653:

---

<sup>113</sup> **MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Alfredo José:** *Aproximaciones a la jurisdicción universitaria en la Sevilla de comienzos del Siglo XVIII*. Op. Cit. Págs. 477-503

<sup>114</sup> **MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Alfredo José:** *Aproximaciones a la jurisdicción universitaria en la Sevilla de comienzos del Siglo XVIII*. Op. Cit. Págs. 477-503

<sup>115</sup> **TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita:** *Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna*, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, Madrid, Ed Univ. Complutense, 2994

<sup>116</sup> **CASADO Y RUIZ, Alonso:** *Las universidades del Valle del Henares y el estatuto jurídico de los estudiantes*, en *Las Universidades de Alcalá y Sigüenza. Proyección institucional americana*. Alcalá de Henares, Servicio de Pub. De la Univ. de Alcalá, 1997. Pág. 243

<sup>117</sup> **RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M:** *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer*. Op. Cit.

...muchos se matriculan, sin ser Estudiantes, solo para huir del fuero de la Jurisdicción Real, y dilinquir con más dilatado, y que estos tales non traen havito decente, ni tienen Cámara de libros, sino que son hombres vagamundos, y facinerosos, los cuales conforme a los Estatutos de la Universidad y Bulas conservatorias de su Santidad, no deben gozar del fuero del Estudio (...) porque la intención de S.M (que Dios guarde) sólo es que los verdaderos estudiantes, que están matriculados, acuden a las Escuelas, andan en havito decente, y tienen Cámara de libros, gocen del fuero del estudio, y no otros<sup>118</sup>.

En resumen, en palabras de Alonso Casado y Ruiz: habla del Fuero Universitario como de un conjunto de normas procedentes de la Iglesia o del Rey, reguladoras de la relación entre la Universidad y profesores, estudiantes y otras personas que desempeñasen una labor concreta en ella<sup>119</sup>.

Las “Cárceles del Estudio”<sup>120</sup> eran los lugares habilitados para que estos “aforados” cumplieran las penas que se les impusieran (cuando estas conllevaban pérdida de libertad, lógicamente).

La importancia del Fuero Universitario y los privilegios que tenían estos nos da una idea del estatus y la imagen de la que estos personajes gozaban en la sociedad de la época.

Esto, a veces, hacía que los estudiantes abusaran de lo especial de sus fueros, y, en muchas ocasiones, su conducta fuera la de auténticos delincuentes peligrosos:

No sé si habrá de poder acabar el curso; no bien ya por los mantenimientos que están a precios excesivos, sino por las nuevas picardías de los estudiantes. Avisaré una que han hecho, y fue una noche que nevó mucho, sacaron una mujer en un borrico, azotándola y tirándola pelladas de nieve, y el pregón dicen decía así: Esta mujer por apestada y vender, como vende, la carne podrida, mandan los estudiantes (que ellos son los solos jueces de esta ciudad), darla doscientos azotes, y apedrearla con pellas de nieve. Quien tal hace, etc. Y esto lo hicieron después de haberla gozado más de treinta, dicen que eran. Llegó a noticia del juez, prendió a no sé cuántos. Una noche fueron los restantes, y echan las puertas del juez en el suelo; echan también las de la cárcel del Estudio, y sacan los estudiantes. El juez está sentido porque la mujer se murió, y luego el atrevimiento de echar las puertas en el suelo de su casa, anda solícito para ver si puede coger a alguno; cogió uno y temeroso no le volviesen a derribar las puertas lo metió en la torre de la Iglesia Mayor, donde está, y los estudiantes de la facción, así lo supieron, fueron al bedel de las escuelas y le dieron de palos, y quitaron las llaves y se fueron a los generales y ensuciaron las cátedras; cerraron las escuelas y se llevaron las llaves. Estuvieron dos días cerradas y poniendo carteles, que las habían de quemar y también la cárcel, si no soltaban al estudiante deshonorando al juez. Soltólo el corregidor, abriéronse las escuelas, y él anda en ellas procurando si puede coger a alguno para echarlo a galeras. Ha mandado ninguno alquile mulas a estudiantes, pena de perder las mulas, pero esto no se ejecuta. Dicen que intentó no se diesen pan ni carne a

---

<sup>118</sup> BNM; Mss. 36D7, fals 172 rº y vº. Declaración del Teniente Corregidor de Salamanca, Don Andrés Caballero al Real y Supremo Consejo de Castilla. Salamanca, 13 de Enero de 1653

<sup>119</sup> CASADO Y RUIZ, Alonso: *Las universidades del Valle del Henares y el estatuto jurídico de los estudiantes*. Opus Cit.

<sup>120</sup> TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita: *Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna*. Opus Cit.

estudiantes, por eso desafiaron al corregidor, éste se rió y no hizo caso. Con esto están todos los jueces y ciudadanos alborotados, se pierden todos<sup>121</sup>.

Este carácter hampón y peligroso de los estudiantes de la época refuerza la idea de que no es correcto pensar que esos escolares son los antecedentes directos de los tunos de ahora. Bien es cierto que hay rasgos que pudieran resultarnos parecidos, y costumbres similares, pero estas similitudes no bastan como para hablar de procedencia directa, y las costumbres bien pueden haberse tomado de modo directo de los textos de la época, y darles carta de naturaleza como si fueran algo inherente a la Tuna desde antaño.

### 6.3.5. Estudiantes que “corren la tuna”

La nota común a toda esta variada tipología eran las necesidades y el “hambre estudiantina”<sup>122</sup> que pasaban estos escolares.

Este tema del hambre estudiantina es tratado repetidamente por nuestros literatos del Siglo de Oro. El propio Cervantes, en su Quijote afirma:

...los trabajos del estudiante son estos: principalmente pobreza, no porque todos sean pobres, sino por poner este caso en todo el extremo que pueda ser.; y en haber dicho que padece pobreza, me parece que no había que decir más de su mala entera, porque quien es pobre no tiene cosa buena. Esta pobreza la padece por sus partes, ya en hambre, ya en frío, ya en desnudez, ya en todo junto; pero con todo eso no es tanta que no coma, aunque sea un poco más tarde de lo que se usa; aunque sea de las sobras de los ricos, que es la mayor miseria del estudiante, esto que entre ellos llaman “andar a la sopa”<sup>123</sup>

Apunta Sor Águeda que no necesariamente todos los estudiantes pertenecen a los de esta hambre estudiantina, y que centrarse solo en lo que la Literatura de la época nos muestra, con toda la picaresca, la miseria y la hambruna existente serían injusto y podría llevarnos a conclusiones erróneas.<sup>124</sup>

Los estudiantes viajan hacia los lugares donde están sus centros de estudio desde su casa, y muchos de ellos deben aprender a subsistir como buenamente pueden.

...cuando en la primera mitad del siglo XIII se forman en nuestra península los primeros centros universitarios, nuestros escolares (...) sintieron la necesidad de desplazarse desde sus

---

<sup>121</sup> **FRANCIA SÁNCHEZ, Ignacio:** *Guía secreta de Salamanca*. Ediciones Sedmay. Madrid. 1979. En **MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael & PÉREZ Enrique:** *La supervivencia del estudiante pobre en el Antiguo Régimen: correr la tuna*. En *Tradiciones en la antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Alicante. Universidad de Alicante, 2004, Pág. 38

<sup>122</sup> **MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique:** *Tradiciones en la antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Alicante. Universidad de Alicante, 2004

<sup>123</sup> **DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL:** *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Alva Libros, S.L., 2002, pág. 227.

<sup>124</sup> **RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M:** *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer*, Op. cit

lugares de origen hasta los centros de estudio. Para emprender el camino nada mejor que formar pequeñas fraternidades (...) les iban a servir de amparo y protección en sus desplazamientos<sup>125</sup>.

Estas "corporaciones" les proporcionaban cierta seguridad y les facilitaba la consecución de lo necesario para seguir camino. Y poco a poco se va acuñando una expresión "al amparo" de todas esas actividades que los estudiantes desarrollan para ir malviviendo: "correr la tuna".<sup>126</sup> Esto ha sido origen de no pocas confusiones sobre si la Tuna actual provendría o no de estos estudiantes "tunos" (el que "corre la tuna").

“De la “Tuna” deriva una costumbre escolar que no es sino repuesta del agudo ingenio escolar para combatir su miseria, la de “correr la tuna”, según la cual los estudiantes, para haber mantención a la par que diversión en el camino de vuelta a sus casas cuando los Estudios cerraban sus puertas con motivo de las vacaciones o durante todo el paro académico, por no tener morada a la que regresar, desplegaban todos los recursos de su imaginación, todas las astucias de su ingenio, y ponían en práctica las lecciones de picaresca y truhanería que de unos a otros se heredaban<sup>127</sup>”



Imagen 35. Portada de *Estudiantes, sopistas y Pícaros*, de García de Mercadal

Debemos aclarar que el término hace referencias a toda una serie de actividades con las que los escolares “habían mantención”. Posiblemente sea una de las causas que han inducido a error a muchos de los que mantienen un nexo de unión directo entre estos y los tunos de hoy día. Además, el “correr la tuna” se podía hacer en grupo, o en solitario, ya que la expresión hace referencia a unas actividades, y no contiene ninguna connotación de realizarlas en grupo:

...Para comprender con exactitud esta costumbre escolar debe olvidarse la imagen institucional que hoy atesora la tuna, y esto por la razón principal de que dicha institucionalidad no se da hasta bien entrado el siglo XIX, Siguiendo esta premisa debe entenderse que la tuna se podía correr en grupo o en solitario y que, no tienen por

<sup>125</sup> MARTÍN MARTÍNEZ, Félix: *Antes de la tuna, ¿qué? ¿Hay unas Formas Pretunantescas?* En *El arte de tunar*. Op. cit. Pág. 10

<sup>126</sup> MARTÍNEZ, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique: *Tradiciones en la antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit.

<sup>127</sup> ASECIO GONZÁLEZ, Rafael. *Estudianterías cordobesas*, opus cit. Pág. 26.

qué mediar instrumentos músicos para afirmar que un estudiante o grupo de estudiantes estén corriendo la tuna...<sup>128</sup>.

La mendicidad se cultivaba en todas sus variantes, incluso la llamada “ostiatim”<sup>129</sup>, es decir “de puerta en puerta”.

El Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, y otros afamados literatos del Siglo de Oro también se refirieron a estos estudiantes en muchas de sus obras.

Es el carácter “hampón y perdulario” de estos tunos otra de las características que los diferencian de los de ahora, *En el Arte Tunantesca*, de Ignacio Farinelo, encontraremos todo un muestrario de las tretas, argucias y engaños con los que estos tunos, a veces, siembran el temor entre las gentes.



Imagen 36. Escolares recibiendo la sopa boba



Imagen 37. Sopistas

### 6.3.6. La música escolar

Y como una de las actividades de este nuevo "gremio" para ganarse el sustento tenía como protagonista la música, tenemos que hacer referencia a qué tipo de música podía

<sup>128</sup> ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael. *Estudianterías cordobesas*. Op. Cit. Pág. 26

<sup>129</sup> Academia de Autoridades: “Latino muy usado en Castellano, que significa de puerta en puerta”.

ser interpretada por estos escolares hambrientos y pícaros. Sobre esto hay numerosos testimonios documentales y literarios. El mismo Jaime II de Aragón, en las Constituciones de la Universidad de Lérida, dispone que les sean requisados los instrumentos en el caso de ser sorprendidos en alguna ronda nocturna: “Si vero de nocte fuerint..., cum musicis instrumentis reperti...perdant instrumentia”<sup>130</sup>

También tenemos múltiples referencias de las actividades musicales de estos estudiantes. Y este gusto por lo musical (esencia del binomio “música-universidad” con el que abríamos este trabajo) es una de las características propias de estos estudiantes, que desde la Baja Edad Media hasta más allá del Siglo de Oro cantaron y bailaron al son de múltiples canciones, como los antepasados directos de los que ahora hacen algo similar, al ritmo de composiciones que, veremos más adelante, tampoco distan tanto de las de aquellos tiempos

García de Mercadal, como otros muchos autores, menciona las rondas nocturnas de los estudiantes en su obra<sup>131</sup>.

Y también:

...El estudiante holgazán y bullicioso gastaba el dinero y perdía el tiempo en galanterías, en charlas amenas por las orillas del Tormes, por el mercado de la Verdura, en las serenatas nocturnas a las chicas salmantinas...y en más de una ocasión la emprendía con los alguaciles y rondas del corregidor, que trataban de impedir el canto...<sup>132</sup>.

Esta afición por la música y las constantes prohibiciones por las autoridades públicas o de la institución a la que perteneciese el escolar las encontramos en las constituciones de algunos colegios universitarios. La afición de los escolares por la música, así como los reparos y prohibiciones que a estos se les impone como miembros del colegio aparecen en muchas de estos documentos colegiales.

Durante la oposición a cátedras en la Universidad de Salamanca, se prohibió a los estudiantes salir a tocar música<sup>133</sup>.

Contra los rondadores nocturnos nos prevenía Raimon Llul, allá por el siglo XIII:

---

<sup>130</sup> **SAINZ DE BARANDA, Pedro:** *España sagrada*. Tomo XLVII. Tratado LXXXV: *De la Santa Iglesia de Lérida en su estado moderno*. Madrid. Imprenta de la Real Academia de Historia, 1850, pág. 346

<sup>131</sup> **GARCÍA MERCADAL, José:** *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Opus cit.

<sup>132</sup> **RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M:** *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer*. En **RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E.**(Coord.)*Historia de la Universidad de Salamanca*. Vol. II. Salamanca. Univ. de Salamanca, 2004, pág. 687..

<sup>133</sup> Estatutos de la Universidad de Salamanca (1560-1749). Salamanca. Diego Cusio 1595

¡Señor Dios! vemos que los juglares durante la noche rondan haciendo zonas instrumentos por calles y plazas para mover el ánimo de las mujeres a putería y para que por eso se hagan falsas y traicionen a sus maridos<sup>134</sup>

Y estos juglares rondadores son de los que nos habla Menéndez Pidal cuando afirma: “El último tipo afín al juglar es el de los clérigos o estudiantes vagabundos<sup>135</sup>. En *El Libro de Alexandre*, el más extenso poema del mester de clerecía (siglo XIII), y que narra, con abundantes elementos fabulosos, la vida de Alejandro Magno, se afirma que los más delicados sones que puedan imaginarse hacíanse juntando “*a todos los estrumentos que usan los joglares otros de maor precio que usan escolares*”<sup>136</sup>.

Hay muchas más referencias literarias a la actividad musical de estos estudiantes. En *Razon de amor y denuestos de agua y vino*, se nos habla de cierto escolar vagante y experto en requiebros y música:

Un escolar la rimó  
Que siempre dueñas amó  
Mas siempre ovo criança  
En Alemania y en Francia  
Moró mucho en Lombardía  
Para aprender cortesía.

.....

Que es clérigo e non cabalero  
Saber muito de trovar  
De leyer e de cantar<sup>137</sup>

Muy importante es, en nuestra opinión, la referencia de López de Úbeda en su obra *La pícaro Justina* a un grupo de estudiantes, que cantan y danzan, llamado “La Vigornia”, constituido por de siete escolares, comandados un tal “Pero Grullo”, vestido de obispo (mientras que los otros van ataviados como clérigos), que viajan por tierras de Palencia y de León:

---

<sup>134</sup> **LLUL, Raimon:** *Libro del orden de caballería. Príncipes juglares.* Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires. 1945. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Opus cit. Pág. 77

<sup>135</sup> **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:** *Poesía juglaresca y orígenes de las Literaturas Románicas* Madrid. Instituto de estudios políticos. 1957, pág. 28.

<sup>136</sup> **MARCOS MARÍN, Francisco** (Ed). *Libro de Alexandre.* Biblioteca Virtual M. de Cervantes. Alicante.2000. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Opus cit. Pág. 35

<sup>137</sup> **DE MOROS, Lope?:** *Razón de amor y denuestos del agua y del vino.* S.XIII. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Opus cit. Pág. 83



...cantando todos los de la Vigornia no les holgaba miembro, porque con los pies danzaban, con el cuerpo cabriolaban, con la mano izquierda daban cédulas, con la boca cantaban, con los ojos comían mozas<sup>138</sup>.

En este grupo estudiantil, “la Vigornia”, muchos han visto una clara referencia a las tunas actuales, o más aún, a los grupos reducidos pertenecientes a una tuna en concreto, y que van tocando por restaurantes locales, pasando la pandereta (es lo que actualmente se llama “pasar el parche”)<sup>139</sup>. Por ello han reafirmado más su opinión de que la Tuna contemporánea viene directamente de estos grupos. No obstante, la condición de aquellos escolares, verdaderamente necesitados y auténticos truhanes y hampones, es un factor diferenciador evidente con los tunos actuales.

Cervantes tiene variadas referencias a los cantos de los escolares, y este de *La tía fingida*, nos da pie al siguiente apartado, en el que trataremos el repertorio de los estudiantes de aquellos siglos: “...volvieron a hacer la refracción de la música con algunos villancicos”<sup>140</sup>.

#### 6.3.7. Repertorio estudiantil

Pensamos que aquí hay un claro paralelismo entre los estudiantes de antaño con los actuales. Desde el final de la Guerra Civil, periodo en el que surge la Tuna actual, estas agrupaciones de estudiantes han tomado su repertorio de las mismas fuentes (con las salvedades propias de cada época). En esta época los estudiantes entonarían las mismas canciones y con las mismas formas que el resto de la sociedad, cosa que resulta lógica por dos razones fundamentales: los estudiantes formaban parte de esa misma sociedad a la que hacemos referencia; y estos escolares no serán insensibles al gusto del público del que pretenden les den dinero en sus “cuestaciones”. Dicho esto, veamos un breve muestrario de las composiciones que eran del gusto del pueblo, y por ende serían interpretada por los escolares durante los allá por los siglos XV al XVIII<sup>141</sup>:

---

<sup>138</sup> **LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco:** *La pícaro Justina*. Valladolid, 1605. Pág, 166

<sup>139</sup> N. del A.

<sup>140</sup> **DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel:** *La tía fingida*. S.E. Escrita hacia 1610, aunque encontrada en 1788. Madrid. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. 1842, pág. 11

<sup>141</sup> En la novela ejemplar *La gitanilla*, Cervantes ya nos da un breve muestrario de estos temas que entonaría el pueblo: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas”. **DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel:** *La Gitanilla. Novelas ejemplares*. Madrid. Librería de D. Antonio de Sancha. 1783, Pág. 2.

- **Romance:** se trata de una forma poética consistente en series indefinidas de versos de dieciséis sílabas y monorrimos. Menéndez Pidal afirma que “se puede considerar la rama hispánica del género baladístico europeo; derivando de las novelas bretonas, poemas narrativos y refundiciones tardías de cantares épico-líricos o “de gesta” de la Alta Edad Media, siendo la más extendida en el bajo Medievo”<sup>142</sup>. Los más antiguos se remontan al siglo XVI.

Afirma Samuel Rubio que el romance fue un género muy popular en el siglo XV, aunque ya no tanto durante el siglo posterior, el XVI (en el que el villancico ocupa el lugar preeminente). Encontramos romances en el Cancionero de Palacio o en el Cancionero musical de Medinaceli, entre otras fuentes. Juan de la Encina fue el compositor (o quizás armonizador, como Samuel Rubio considera) de romances como *Triste España sin ventura*<sup>143</sup>.

Zanfonas, vihuelas y guitarras parecen haber sido los instrumentos que preferentemente acompañaban a los romances.<sup>144</sup> También era conocido como “canto de relato”, finalizando en ocasiones con una moraleja. Su difusión era oral, propiciando su transmisión de lugar en lugar y entre las gentes músicos, ciegos y estudiantes<sup>145</sup>.

Mateo Flecha, compositor de villancicos y “ensaladas”<sup>146</sup> polifónicos, incluyó el siguiente cantarcillo en su Ensalada a lo divino, dándole el noveno lugar de los once que la componen. En él hace referencia a los bachilleres y licenciados, estudiantes de la época:

Que no puede ser, señor licenciado;  
que sí puede ser, señor bachiller.  
Que no puede ser, que sí puede ser.  
Que no puede ser, señor licenciado,  
que sí puede ser, señor bachiller<sup>147</sup>.

<sup>142</sup> **MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:** Poesía juglaresca y juglares. Opus cit.

<sup>143</sup> **RUBIO, Samuel:** *Historia de la música española: 2. Desde el “Ars nova” hasta 1600.* Opus cit.

<sup>144</sup> **CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep:** *El folklore musical.* Madrid. Ed. Alianza, 1983

<sup>145</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Opus cit.

<sup>146</sup> “...poema que mezcla estrofas de otros poemas o con diversas métricas...y generalmente con una intención humorística (...) pieza musical sobre un poema de este tipo”. En **RANDEL, Don:** *Diccionario Harvard de Música;* Alianza Dicc. Madrid, 1997

<sup>147</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Opus cit.

- **Villancico:** Así se llama a los cantares de villano<sup>148</sup>. “La forma básica del villancico musical (...) consta de dos elementos: estribillo y coplas”<sup>149</sup>. Junto al zéjel y al romance es el género más cantado en este momento. Díaz de Rengifo (1592) lo definía como un género de copla compuesta para ser cantada, con dos pies llamados “mudanza” y “segunda mudanza”<sup>150</sup>, y Covarrubias (1611) como “las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz”<sup>151</sup>

A partir de mediados del siglo XV, estos cantares de origen popular son “elaborados” por músicos que los escuchan y los desarrollan de forma polifónica. Los encontramos recogidos en cancioneros, fundamentalmente, de los que destacamos el Cancionero de Palacio, de la Colombina, de Medinaceli y de Upsala.

Normalmente, los compositores tomarían el estribillo del acervo popular, unas veces solo la letra y otras incluso la música, incluyendo las coplas y arreglando las voces.

---

<sup>148</sup> **FRENK (ALATORRE), Margit:** *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid. Ed. Castalia. Serie Literatura y Sociedad, 1978.

<sup>149</sup> **RUBIO, Samuel:** *Historia de la música española: 2. Desde el “Ars nova” hasta 1600*. Madrid. Ed. Alianza, Col. Alianza Música, 1983, pág. 90.

<sup>150</sup> **DÍAZ DE REINGIFO, Juan:** *Arte poética española*. Madrid. Imprenta de Juan de la Cuesta. 1606

<sup>151</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. cit. Pág. 53

## Oy comamos y bebamos

Revisión: mayo 2003 sobre la edición de  
Paco Marmol & Manolo Casaus (CFDL)

Juan del Encina  
(c. 1469-1529)

Soprano  
Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -

Tenor  
Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -

Bajo  
Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -

**13** Fine  
gue - mos, que ma - ña - na a - yu - na - re - mos. 1. For on - rra de  
2. Hon - re - mos a  
3. Be - ve. Elas, más

gue - mos, que ma - ña - na a - yu - na - re - mos. 1. For on - rra de  
2. Hon - re - mos a  
3. Be - ve. Elas, más

**14**  
Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos, em - bu -  
tan buen san - to, por - que en ham - bre nos a - co - rra, co - ma -  
tú - Be nei - to, be - va Pi - drue - lo, y Llo - ren - te, be - ve

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos, em - bu -  
tan buen san - to, por - que en ham - bre nos a - co - rra, co - ma -  
tú - Be nei - to, be - va Pi - drue - lo, y Llo - ren - te, be - ve

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos, em - bu -  
tan buen san - to, por - que en ham - bre nos a - co - rra, co - ma -  
tú - Be nei - to, be - va Pi - drue - lo, y Llo - ren - te, be - ve

Imagen 38. Partitura de *Hoy comamos y bebamos*

<https://www.youtube.com/watch?v=PvxyzV87stk>

Vídeo 7. Hoy comamos y bebamos-Juan del Encina


Destaquemos un villancico, muy del gusto de la época, que toma el tema visto anteriormente en un cantar goliárdico. Dice Morán Saus:

Desde mediados del siglo XV hasta la segunda mitad del XVI, numerosos estribillos y glosas populares son tomadas como materia prima por la lírica cortesana que las transforma “a lo culto” o adaptando las originales. La música culta acoge y reviste de


“galas polifónicas” a los cantares populares (monódicos en su origen) ya transformados. Otro tanto ocurre con los cantares goliárdicos (que, aun en latín, gozaban de popularidad), remusitados por músicos cortesanos con el texto primitivo. Eugenio Asensio remarca el contraste entre texto y música. Nobles y cortesanos gustaban de los romances y villancicos remusitados. Por su carácter fueron plasmados en cancioneros, gracias a lo cual no se perdieron...<sup>152</sup>

Este himno de los goliardos es *Ave color vini clarum*. Un maestro polifonista, autor de numerosos villancicos remusitados fue Juan Ponce. Allá por el siglo XVI, armonizó este cantar goliárdico, que gozó de gran predilección del pueblo, y por ende entre los estudiantes<sup>153</sup>.

**Ave, color vini clari**


J. Ponce  
Transcripción: M. Querol

♩ = 100



**Imagen 39. Partitura de Ave color vini clari (Arr. Juan Ponce)**

<https://www.youtube.com/watch?v=l49t8sjPJiY>

Video 7: *Ave color vini clari* (Arm. Juan Ponce.S. XVI)

<sup>152</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. cit. Pág. 51

<sup>153</sup> GARCÍA MERCADAL, José: *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Op. Cit. En MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. cit.

Con posterioridad, y viendo la gran aceptación popular de los villancicos, los comienzan a componerse villancicos de tema sacro, con lo que se ha dado en llamar lírica religiosa popularizante<sup>154</sup>. Se llega incluso a emplear la melodía de algún villancico profano para adecuarla a la temática religiosa. Es lo que se denominará “contrafactum”. Veamos un ejemplo de contrafactum con el villancico *Prado verde y florido*, de Francisco Guerrero, y su contrafactum *Pan divino y gracioso*.

## Prado verde y florido

Francisco Guerrero  
(1528-1599)

Imagen 40. Partitura de Prado verde y florido

<https://www.youtube.com/watch?v=Z4118cwObsU>

Video 9: Prado verde y florido.

<sup>154</sup> GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Catálogo-archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, 1981

# Pan divino y gracioso

(Edición: Venecia, 1509)

Francisco Guerrero  
(1528-1599)

(S.1) S. Pan di-vi-no, gra-cio-so, pan di-vi-no, gra-cio-so, sa-cro-

(S.2) A. Pan di-vi-no, gra-cio-so, pan di-vi-no, gra-cio-so, sa-cro-

(A.) T. Pan di-vi-no, gra-cio-so, pan di-vi-no, gra-cio-so, sa-cro-

(T.) B. Pan di-vi-no, gra-cio-so, pan di-vi-no, gra-cio-so, sa-cro-

san-to man-jar que da sus-ten-to al al-ma mi-a: di-cho-so fue\_a-quel

san-to man-jar que da sus-ten-to al al-ma mi-a: di-cho-so fue\_a-quel

san-to man-jar que da sus-ten-to al al-ma mi-a: di-cho-so fue\_a-quel

san-to man-jar que da sus-ten-to al al-ma mi-a: di-cho-so fue\_a-quel

di-a, pun-to\_y ho-ra, que\_en ta-les dos es-pe-cies, que\_en ta-les

di-a, pun-to\_y ho-ra, que\_en ta-les dos es-pe-cies, que\_en

di-a, pun-to\_y ho-ra, que\_en ta-les dos es-pe-cies, que\_en ta-les

di-a, pun-to\_y ho-ra, que\_en ta-les dos es-pe-cies, que\_en

Imagen 41. Partitura de Pan divino y gracioso

<https://www.youtube.com/watch?v=39I1wkpHdRA>

Video 10: *Pan divino y gracioso*

Como ya hemos apuntado antes sobre la predilección de los estudiantes por los temas “de moda” para incluirlos en su repertorio, los villancicos serían muy del gusto estudiantil, por lo que sus interpretaciones serían frecuentes en el repertorio escolar de la época.

La temática de estos villancicos era muy variada, ya que los había amorosos, de burla o escarnio (llamados algunos “pullas”), de corte religioso, etc...

Hay una gran profusión asimismo, de villancicos religiosos, donde con gran asiduidad encontramos la figura del estudiante:

## **UN CIEGO Y UN ESTUDIANTE** (Manuel de León Marchante)

Yo, el ciego, que algunos años  
He sido villanciquero,  
Traigo, sin perder el tino,

A Belén coplas de ciego.

Tener una buena noche  
Es universal contento;  
Yo lo estoy, que a cada paso  
A buenas noches me quedo.  
Otros ciegos he llamado  
que me ayuden al festejo:  
ya vienen, que son mis amigos,  
y ha días que no nos vemos.

**ESTRIBILLO:**

Ea, hermanos compañeros,  
al portal, a lo claro,  
a buscar remedio:  
guárdense del palo,  
y vamos, vamos presto,  
que a ojos cerrados  
iremos derechos.

Salgan todos de disfraz.  
Hechos pedazos, corriendo,  
que están para mirados  
y para ver los ciegos;  
y vaya de regocijo,  
fiesta y bureo.

Que la noche lo lleva todo,  
y toquen a su modo  
la sonaja y el pandero;  
y salga, como saliere,  
pues su tocar es a tienta.  
Toca la gaitilla,  
hermano mochuelo.

**COPLAS:**

Yo soy un estudiante  
que ha malogrado el tiempo;  
y no viendo palabra,  
vuelvo a estudiar el Verbo.

Vizco de dos parroquias,  
con ninguna cumpliendo,  
a oscuras me he quedado  
sin ver malo ni bueno.

Sacristán soy, lechuza,  
que he cegado de miedo



que unas lámparas muertas  
a Dios luz me dijeron.

Yo soy un mozalbito,  
marcado al sereno;

dióme serena gota,

con que gota no veo.

Sastre de traza he sido,  
cataratas padezco;  
y con toda mi aguja,  
batírmelas no puedo.

Vengo deslumbrado  
lóbrego de cerebro,  
sin ver palmo de tierra,  
ya que la tierra es Cielo.

Yo, que tengo dos nubes,  
las del agua aborrezco,  
pido ojo de gallo  
por la pasión que tengo.

De la guerra he venido,  
mas con un ojo menos,  
buscando al Niño Hermoso  
que desface los tuertos.

Este villancico lo encontramos dentro de los compuestos para *los Maytines de Navidad de el año de 1972, que se cantaron en la Santa Iglesia Magistral de San Justo y Pastor, de Alcalá, siendo Racionero de dicha Iglesia Manuel de León Marchante en Alcalá de Henares. (1672)*<sup>155</sup>.

Hemos de destacar cómo en el villancico religioso *Un estudiante gorrón*, atribuido también a Manuel de León Marchante, y recogido en los mencionados *Maytines de Navidad*, este mismo estudiante usa la expresión “he tunado”, al preguntarle de dónde viene:

Ego domine he tunado

---

<sup>155</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág 361

Desde París a Bolonia;  
En Bolonia fue el aplauso,  
Y de París fui la trompa<sup>156</sup>.

- **Chaconas y zarabandas:** Vistos los romances y los villancicos como manifestaciones musicales de los siglos XV y XVI que fueron parte importante del repertorio de los escolares de aquellos siglos, hemos de mencionar una influencia “exterior”, que no por ello tuvo menos relevancia en los gustos populares en cuanto a música se refiere: los sones que los esclavos negros trajeron desde África.

Con estos sones ocurriría algo similar a lo que pasaba con los villancicos, serían también “remusicados” por los músicos y armonizados polifónicamente con posterioridad a su interpretación por los villanos. Son traídos por los esclavos negros que viven en la Península durante esa época. Durante los siglos XV y XVI los centros del comercio de esclavos fueron Lisboa y Sevilla.

Aunque la presencia de esclavos negros era evidente en España desde mucho tiempo antes, a partir del siglo XIV es cuando la población esclava comienza a ser una realidad en la sociedad de la época. Pero a partir del XVI un gran número de esclavos de raza negra llegarán a la Península, no solo desde África (de donde ya venían en siglos anteriores), sino también desde América, traídos esta vez por sus amos en el viaje de regreso a España.

Los lugares de procedencia de estos esclavos eran muy variados, aunque sobre todo venían del Congo, Senegal, Angola, Cabo Verde y Guinea. El trato que se les daba en general en España (especialmente en la sociedad andaluza) era bastante benigno, tomándoselos en muchas ocasiones para trabajos de nodriza o de cuidador de los hijos del amo. Incluso ejercían trabajos de confianza, ya que se les tomaba como gentes sin muchas luces, pero generalmente buena. De hecho, muchos de ellos, al obtener la libertad se convertían en ciudadanos de pleno derecho, con lo que su integración social era prácticamente total. Podemos hacernos una idea de la gran presencia de la población negra en Sevilla cuando observamos

---

<sup>156</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Idem.

que según los datos que poseemos, durante el siglo XV, en Sevilla, el 10 por ciento de la población era de raza negra<sup>157</sup>.

De esta presencia e importancia de la población esclava negra tenemos testimonios de muy variada naturaleza:

- 1) Partidas de bautismo y actas matrimoniales.
- 2) Contrato de compraventa de esclavos
- 3) Censos y bandos de distintas autoridades
- 4) Referencias literarias.

Mencionando las partidas de bautismo y las actas matrimoniales hay documentos que testimonian que, en Cádiz, durante la segunda mitad del siglo XIV y primera del XVII, la población negra constituía un 10 % del censo total de habitantes de la ciudad, al igual que ocurría en Sevilla.

Esto puede dar idea de la imbricación de la población negra en la sociedad de la época. Y lógicamente traían su cultura, costumbres....y su música.

Para el negro el baile y la música son parte de su vida. Están en lo más profundo e íntimo de su idiosincrasia, porque constituyen la esencia de ritos religiosos ancestrales. Son lo único que le mantiene unido a sus raíces<sup>158</sup>

El escritor y etnólogo cubano Fernando Ortiz cuenta cómo a partir del siglo XVI se produce una llegada de este elemento esclavo africano en las costumbres europeas, con sus percusiones y sus ritmos sensuales y provocadores<sup>159</sup>.

El mismo Ortiz apunta:

Si en un lugar hubo negros, allí hubo música, tambor, canturreo y danza<sup>160</sup>.

No podía ser de otro modo, que los estudiantes también entraran en contacto con estos elementos de la sociedad de su tiempo, y quedaran encantados con sus ritmos y danzas, algunos de los cuales participaban también de fiestas incluso religiosas, como la importante procesión del Corpus Christi, en Sevilla. Como ya hemos comentado, llegaron a

---

<sup>157</sup> **FRANCO SILVA, Alfonso:** *La esclavitud en Sevilla y su tierra afines de la edad media.* Sevilla. Ed. Diputación Provincial. Pág 131

<sup>158</sup> **NAVARRO GARCÍA, José Luis:** *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco.* Sevilla. Ed. Portada, 1998. Pág. 55

<sup>159</sup> **ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando:** *Los negros esclavos.* Ed. De Ciencias Sociales. La Habana. 1975

<sup>160</sup> **ORTIZ FERNANDEZ, Fernando:** *La música afrocubana.* Biblioteca Júcar, Madrid, 1975. Pág. 209

incluirse en la procesión del Corpus Christi, hasta el punto de estar en el recibimiento que se le da a la Reina Isabel en las puertas de la Macarena en 1477 <sup>161</sup>.

Sería normal entonces el contacto entre estudiantes y negros (esclavos y libertos), con lo que los principales sones que calaran en la población de la época, serían asimilados por el repertorio estudiantil, al igual que hacían con villancicos y romances.

En el *Entremés de los mirones*, atribuido a Cervantes, se habla de la relación entre estudiantes y negros <sup>162</sup>.

Conseguida la libertad, los esclavos abandonarían el domicilio de sus antiguos amos para vivir por su cuenta. Se formarían así asentamientos en las zonas más humildes de las ciudades en los que no solo vivirían estos nuevos libertos, sino otros individuos procedentes de grupos sociales, igualmente marginados: “pícaros y gente del hampa...”<sup>163</sup>.

Así pues, son varias las danzas que estos esclavos traen a la Península, algunas de las cuales, en un proceso similar al villancico, se convierten en canciones entonadas por las gentes (estudiantes incluidos).

Dice José Luis Navarro García en *Semillas de ébano*: “La Zarabanda y la Chacona fueron sin duda los dos bailes que arraigaron con mayor fuerza de cuantos llegaron de las indias”<sup>164</sup>.

Quevedo, en su romance *Los valientes y las tomajonas*<sup>165</sup>, personifica a los dos bailes que, junto con otros de procedencia afroamericana también, gozaron de gran popularidad en la época: la chacona y la zarabanda:

Veis aquí a Escarramán,

---

<sup>161</sup> **SÁNCHEZ ARJONA, José:** *El teatro en Sevilla en los Siglos XVI y XVII* (Ed. 1887). Facsímil. Ed. Por el CAT. Sevilla. 1990

<sup>162</sup> **SÁNCHEZ ARJONA, José:** *El teatro en Sevilla en los Siglos XVI y XVII* (Ed. 1887). Facsímil. Ed. Por el CAT. Sevilla. 1990

<sup>163</sup> **NAVARRO GARCÍA, José Luis:** *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Op.Cit. Pág. 50

<sup>164</sup> **NAVARRO GARCÍA, José Luis:** *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Op. Cit. Pág. 97

<sup>165</sup> **ASENJO BARBIERI, Francisco:** *Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII*. En *La Ilustración Española y Americana*, num. XLIV. Madtid, 1877. Pág. 346

gotoso y lleno de canas,  
con sus nietos y biznietos  
y su descendencia larga.  
Del primero matrimonio  
casó con la Zarabanda.  
Tuvo el ¡Ay-ay-ay! Enfermo  
y a Ejecutor de la vara.  
Este, andando algunos días,  
en la Chacona mulata.  
Tuvo a todo el Rastro viejo  
y a los de la Vida airada.  
El Rastro viejo asó  
con la Pironda, muchacha,  
de quien nació Juan Redondo  
el de la rucia y la parda.  
Juan Redondo fue soltero;  
tuvo una hija bastarda,  
que llaman la Vaquería,  
mujer de buena ganancia.  
Por ella de Escarramán  
tiene por hembra la casa  
las Valientas y Santurde  
en el Baile de las Armas.  
Hecho está tierra el buen viejo;  
y con todo no se hallan  
sin sus bailes los tablados,  
sin sus coplas las guitarras,  
y para que no se acabe  
su familia ni su casta,  
y porque los gustos tengan  
rumbo, fiesta, baile y chanza,  
“en la ciudad de Toledo  
donde los hidalgos son,  
nacidos nos ha un bailito  
nacido nos ha un bailón.

Ambas tienen una evolución similar. En el origen de la zarabanda encontramos múltiples teorías e historias, a cada cual más fantástica. Unos hablan de la zarabanda como de una mujer “cuasi demoníaca”. De un origen femenino nos habla también Cervantes en *el Coloquio de los*

*perros*: “sabe bailar la Zarabanda y la Chacona mejor que su inventora misma...”<sup>166</sup>.

Otros la atribuyen a una danza de origen bantú, de carácter orgiástico, basándose en las similitudes con otras danzas negras descritas por el Etnomusicólogo Kurt Sachs<sup>167</sup>.

Por su parte, el origen de la chacona no es menos “misterioso”, y hay referencias misteriosas y confusas al respecto. Citemos dos teorías. Como las más plausibles, una nos habla del apellido “Chacón”, otra de la región del “Chaco”, en Argentina<sup>168</sup>.

De África estas danzas pasaron a Cuba con los primeros esclavos negros que fueron llevados a la isla; y desde Cuba, bailada por negros o por indios, la zarabanda llegó a la Península.

Cervantes fue testigo de la arribada de estos sonos a España. En *El celoso extremeño*, habla de la zarabanda como “...el endemoniado son de la zarabanda...nuevo entonces en España”, y en *La ilustre fregona* se refiere a la chacona como “indiana amulatada”.

Por su parte, Lope de Vega, en *El amante agradecido*, incide en la introducción de estos bailes dentro de la música popular que baila la gente del pueblo:

¡Oh, qué bien baila Gil  
con los mozos de Barajas,  
la chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril!<sup>169</sup>

En el caso de la chacona, son frecuentes sus referencias durante todo el siglo XVII. Agustín de Rojas, en una Loa de 1601 dice:

“Por Dios que os han de enfadar,  
Aunque la chacona hable,

---

<sup>166</sup> **DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel**: *El coloquio de los perros*. Ed. Antonio de Sancha. Madrid, 1783. En **CAIRÓN, Antonio**: *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid. Imprenta de Repullés, 1820. Pág 98.

<sup>167</sup> **TIEMER, Dietrich; WOHSSEN, Ernst**: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlín 1933. Utilizamos la traducción francesa: *Historie de la danse*. París. Ed. Rieder. 1938. Pág. 17

<sup>168</sup> **ASENJO BARBIERI, Francisco**: *Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII*. *La Ilustración Española y Americana*, núm. XLIII y XLIV, Madrid. 1877

<sup>169</sup> **ALIN, José María & BARRIO ALONSO, María Begoña**: *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres. Tamesis, 1997. Pág. 78

Y más diga ha, ha, ha,  
Que todo lo nuevo aplace”<sup>170</sup>.

Tema recurrente durante el Siglo de Oro, según estamos viendo, También Cervantes , en su Quijote, nos habla de la chacona: *A la vida bona*<sup>171</sup>:

“...vida, vida, vida bona,  
vida, vámonos a chacona”.

---

<sup>170</sup> **DE ROJAS, Agustín:** *El viaje entretenido*. Madrid. Librería de Castillo. 1793. Pág. 58.

<sup>171</sup> **CERVANTES SAAVEDRA, Miguel:** *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. CORTEJÓN, Clemente, GIVANEL, Juan & SUÑE BENAGES, Juan .Madrid. Ed. V. Suárez. 1909. Pág. 300

Con relación a la zarabanda, hay testimonios anteriores, como la jácara titulada *La vida de la Zarabanda, ramera pública del Guayacán*, publicada en 1558 y que hacía furor en la época. Jerónimo Huerta, en el prólogo de su obra *Florando de Castilla*, publicado en 1587, nos habla, lamentándose, de la popularidad de la zarabanda:

Personas digo, que si les decís una canción de mucho ingenio y trabajo, os dirán:- Bien, bien, basa eso: suplico a vuesa merced vaya un poquito de lo bueno. Sabido que sea, es la Vida de la Zarabanda, ramera pública del Guayacán; (...) y cosas de esta manera con que, siguiendo el estragado gusto, se ocupan los buenos entendimientos<sup>172</sup>

Las prohibiciones que pesan sobre estos bailes los hacen aún más atractivos para las gentes:

La Zarabanda está presa  
Que dello mucho me pesa:  
Que merece ser condesa  
Y también emperadora.  
¡A la perra mora, a la perra mora!<sup>173</sup>.

El pueblo enloquece con la zarabanda. Lupercio L. de Argensola, en el Memorial que dirige al Rey en 1596 se queja de haber visto “a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la Zarabanda deshonestamente”. El jesuita Juan de Mariana lo califica como: “baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún a las personas más honestas”<sup>174</sup>.

De su popularidad y predilección por las gentes no hay duda, e incluso se “academiza”, de modo que los maestros de baile ya pueden enseñarla (una vez depurados sus pasos), y la nobleza ya puede bailarla en sus salones.

Y, como ya apuntamos anteriormente, los estudiantes también caen presos de su hechizo.

### **LA ZARABANDA**

¡Ándalo, Zarabanda,  
que el amor te lo manda, manda;  
La Zarabanda está presa  
de amores de un licenciado,  
y el bellaco enamorado  
mil veces la abraza y besa;

---

<sup>172</sup> ALIN, José María & BARRIO ALONSO, María Begoña: *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Op. Cit. Pág. 24

<sup>173</sup> SALAZAR, Adolfo: *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes*. En Nueva revista de filología hispánica, Año II, núm. 1 (de la Nueva revista de filología hispánica, año II, n01. México. Ed. El colegio de México, 1948. Pág 125

<sup>174</sup> QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares. Ed. Centro de estudios cervantinos. 2005. Pág. 165



más la muchacha traviesa  
 Le da camisas de Holanda.  
 ¡Ándalo, la Zarabanda,  
 que el amor te lo manda, manda;  
 La Zarabanda ligera  
 danza que es gran maravilla  
 síguela toda la villa  
 por de dentro y por de fuera.  
 De mala rabia ella muera  
 que pulidito lo anda.  
 ¡Ándalo la Zarabanda,  
 que el amor te lo manda, manda;<sup>175</sup>

Llega a ser considerado como “antiguo” este baile, debido a su vertiginosa práctica. Así lo afirman Cervantes<sup>176</sup>, y el mismo Lope de Vega<sup>177</sup> en sus obras. No obstante, al cabo del tiempo, esta predilección por el pueblo (y por ende, entre los estudiantes, como comentamos anteriormente) va decayendo en favor de otros sonos:

Por fin, Guzmán de Alfarache comenta:

De todas las cosas criadas, ninguna podrá decir haber pasado sin imperio: a todos los llegó su vida y tuvieron vez; mas como el tiempo todo lo trueca, las unas pasan y las otras han corrido (...) que aún hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda, y otros vendrán que las destruirán y caigan<sup>178</sup>

Efectivamente, poco a poco, coincidiendo con su mayor “academización”, va decayendo su fama, a pesar de que hasta el siglo XVIII tuvo gran profusión entre la alta sociedad e incluso en los espectáculos teatrales. En suma, no solo fue perdiendo su fama, sino que perdió su frescura y su original impronta popular, llegando a desfigurarse:

(Unas danzas...) que eran en Cervantes tan movidas y sensuales, y que en esos músicos son ceremoniosas, acompasadas y cortesananas, con lo que su primitivo carácter se ha evaporado<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> COTARELO Y MORI, Emilio, GARCÍA SUÁREZ, José Luis & MADROÑAL DURÁN, Abraham : *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Tomo I. Volumen 1. Granada. Ed. Univ. de Granada. Pág 267

<sup>176</sup> DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *Retablo de las maravillas. Publicado en Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Madrid. 1615. Barcelona. Ed. Red Edici. S.L.

<sup>177</sup> DE VEGA Y CARPIO, Lope: *La Villana de Xetafe*. Madrid, 1621

<sup>178</sup> ALEMÁN, Mateo: *De la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Madrid. 1599. En Colección de los mejores autores españoles. París. Ed. Imprenta de Crapelet. 1847. Pág. 175

<sup>179</sup> SALAZAR, Adolfo: *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid. Ínsula 1961. Pág. 145

Poco a poco, según el devenir natural, el pueblo irá variando su gusto musical, y chaconas y zarabandas irán siendo desplazadas por otros cantares y sonos de mayor predilección popular.

- **Seguidilla:** Guzmán de Alfarache es testigo de este cambio en el repertorio popular, y nos dice que “las seguidillas arrinconaron a la zarabanda”. Según Margit Frenk:

“esta seguidilla nueva aparece en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, estudiantes alegres amigos de la buena y airada vida, bailarines e improvisadores (...), en muchos casos muy imbuidos de cultura y tradición literaria”<sup>180</sup>.

La primera seguidilla de la que se tiene noticia es de Juan Álvarez Gato. Esta forma consta de cuatro versos de arte menor, alternando pares e impares en número de sílabas y rimando los impares, y ya algunas jarchas presentan esta estructura. Tenía un carácter culto:

“Son las seguidilla poesía muy antigua, y tan manual y fácil que las compone la gente vulgar y las canta (...), se las ha dado tanta perfección que parece nueva (...). También lo merece su elegancia y agudeza, que son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas y del pandero.”<sup>181</sup>

Por su carácter alegre y festivo, son la forma musical ideal para exteriorizar la alegría colectiva. Margit Frenk nos da cuenta de una seguidilla muy popular en el siglo XVII:

No me case mi madre  
con ombre gordo,  
que en entrando en la cama  
güele a mondongo.  
No me case mi madre  
Con ombre grande,  
Que me sube en el poyo  
Para besarme.  
No me case mi madre  
Con ombre chico,  
que le llevo delante  
por avanico.  
No me case mi madre  
con estudiante,  
porque es corto de bolsa,  
largo de talle,

<sup>180</sup> **FRENK, Margit:** *Estudios sobre lírica antigua*. Opus cit. Pág 251

<sup>181</sup> **AGUILAR PERDOMO, María del Rosario:** : *Antología de poesía de los Siglos de Oro español* Bogotá. Ed. Grupo Norma, 2005. Pág 45

No me case mi madre  
con pastelero,  
porque pica la carne  
en el carnero<sup>182</sup>.

Como muestra de la aceptación que la seguidilla tenía dentro del repertorio estudiantil, mencionemos una que formaría parte de una serie de coplas populares en Alcalá de Henares, durante los siglos XVII y XVIII, la Seguidilla de los Estudiantes de Alcalá:

En Alcalá de Henares,  
los estudiantes  
a las niñas bonitas  
dan para guantes.  
Anda morena,  
vete con estudiante,  
no te dé pena<sup>183</sup>.

### 6.3.8. Organología estudiantil

Visto de modo somero el repertorio popular de la época, y que sería entonado también por los estudiantes, detengámonos brevemente en la organología, esto es, en los instrumentos que tocaban.

Juan Ruiz en el Cortejo de Don Amor menciona algunos de ellos: la bandurria, el laúd y la pandereta.

En *La tía fingida*, también Cervantes hace una descripción pormenorizada de los instrumentos usados en una ronda estudiantil:

...cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, un arpa, una bandurria, doce cencerros y una gaita zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas... Con toda esta procesión y estruendo llegaron a la calle y casa de la señora y entrando por ella sonaron los crueles cencerros...sonó luego la gaita zamorana, y acabó el esturdión ya debajo de las ventanas de la dama<sup>184</sup>.

El catálogo organológico sería amplio, pero vamos a hacer una breve referencia a los instrumentos más relevantes dentro de esa “orquesta estudiantil”:

---

<sup>182</sup> **FRENK, Margit:** *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Ed. Castalia. Madrid, 1987. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel&CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 175.

<sup>183</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel&CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 172.

<sup>184</sup> **DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel.** *La tía fingida*. Escrita hacia 161º, aunque encontrada en 1788. Berlín. Ed. Librería de G.C. Nauck. 1818.Pág 11

- **Laúd:** Cordófono pulsado, bien con los dedos o con púa o plectro, de origen árabe (“oud”, “ud”).
- **Bandurria:** Al igual que el anterior, se trata de un instrumento de cuerda pulsada. Es de menor tamaño y de afinación más aguda.
- **Guitarra:** cordófono de amplia aceptación por las clases populares de la época, y de procedencia también árabe (guitarra “morisca”)
- **Pandereta/pandero:** idiófono que se golpea con la mano. En unos casos (pandereta) puede llevar sonajas en los laterales para dar más brillantez al sonido.
- **Tamborete/Atambor:** membranófono que se toca con uno o dos palillos o “baquetas”, con una función de guía rítmica, mayormente.
- **Vihuela:** instrumento de cuerda pulsada, tiene un origen más cortesano y “elevado” que la guitarra.
- **Añafil:** especie de trompeta recta, usada también por los ministriles.
- **Chirimía:** aerófono similar al oboe, aerófono de lengüeta simple y doble.
- **Gaita:** instrumento aerófono propio de la música popular. Consta de una bolsa de piel donde se insufla el aire soplando por un pequeño tubo, para salir por unos más gruesos y grandes, llamados “roncones” (que variarán en número, dependiendo del tipo de gaita de que se trate), y por otro tubo de menor tamaño, horadado como una flauta de pico.
- **Cencerros:** idiófonos de metal que, sacudidos, producirán un sonido “acampanado”, aunque más sordo y chillón.

<https://www.youtube.com/watch?v=gpUuEPYNJdE>

Video 12 :Pasacalle para bandurria, atribuido a Luis de Góngora.



Imagen 42. Laúd



Imagen 43. Vihuela



Imagen 44. Atambor



Imagen 45. Guitarra morisca



Imagen 46. Bandurria



Imagen 47. Añafil

**6.4. *Música universitaria durante el apogeo del fuero estudiantil. Aires regionales, rondas y serenatas hasta su abolición.***

#### 6.4.1. Música escolar

Ya entrado el siglo XVIII, la predilección por la homofonía y la melodía acompañada, hará de las composiciones más dúctiles a la hora de crear un sentimiento en el público, lo que para los historiadores de la Música se denomina “mover los afectos”<sup>185</sup>.

Igualmente comenzará el gusto por los que se denominarán con posterioridad aires nacionales<sup>186</sup>, piezas propias del folklore regional como la jota, el zorcico o el fandango, que se abrirán paso en el repertorio estudiantil para hacer las delicias de las personas presentes en sus actuaciones. A estos les acompañará la seguidilla, que aún mantendrá su vigencia hasta casi entrado el siglo XIX:

##### Seguidilla

A la tira-floja

Perdí mi caudal,

A la tira-floja

Lo volví a ganar.

A la tira-floja

Perdí mi caudal,

A la tira-floja

Lo volví a ganar.

Esta copla de seguidilla aparece en una tonadilla escénica, a solo, sin título y anónima (manuscrita), aprobada para su representación en Madrid, el 12 de abril de 1776<sup>187</sup>.

De los anteriormente citados, la jota tendrá una profusión importantísima, y podríamos decir que perdurará en el repertorio de los estudiantes hasta la actualidad. Apunta Morán Saus que el primer texto conocido que menciona la jota es el manuscrito encontrado en Ávila *Cifras para arpa* (finales del siglo XVII), y el primero en citarla como baile es el

---

<sup>185</sup>Para los historiadores, este será el fin principal de la música (vocal sobre todo) a partir de la época barroca (S. XVI-XVII). Se busca crear un sentimiento en el oyente, y para ello nada mejor que éste pueda seguir una línea melódica principal, acompañada por el resto de instrumentos o voces. PAJARES ALONSO, Roberto: *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 6: Ética y estética*. Madrid. Visión Libros. 2014, pág. 142.

<sup>186</sup>ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael. *Estudianterías cordobesas*. Opus cit,

<sup>187</sup>RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Madrid. 1882. En MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel&CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Opus cit. Pág. 105.

sainete *La junta de los payos* (Ramón de la Cruz, 1761). La primera jota escrita conocida aparece en la tonadilla *Los pasajes de verano* (Luis Esteve, 1779)<sup>188</sup>.

El auge del folklore regional hará que cobren importancia las rondas y serenatas. Estas actividades estudiantiles (aunque anteriormente los colegiales también rondaban) tenían distintas formas de llevarse a cabo: las rondas nupciales, a la novia que se va a casar en la víspera de su boda; las navideñas (rondas “*petitorias*”); las llamadas “*marzas*” y “*mayas*”, en algunas zonas geográficas determinadas, siempre en los meses de marzo y mayo respectivamente. Algunas de estas rondas respondían a tradiciones que se remontan a siglos atrás. El repertorio, como puede inferirse, dependía de la ronda en sí, del motivo que la había originado, aunque en todas ellas se hacía referencia a la licencia que la autoridad local había concedido para poder llevarla a cabo.

Coincidiendo con Morán Saus, posiblemente el término más genérico para denominar a esas rondas nocturnas sea “*rondalla*”<sup>189</sup>. Las denominaciones pueden variar en las distintas regiones donde se daban estas rondas; parranda en Murcia, foliada en Galicia, etc.

Hagamos una breve referencia de alguno de esos “aires”:

- **Jota:** Tonada de baile, cantada o instrumental, de origen discutido. Mientras unos sitúan su origen en los moriscos, para posteriormente cristianizarse, otros hallan su nacimiento en “un baile energético y varonil” del norte peninsular, en la época visigoda, asimilado posteriormente por los árabes como *xotah*<sup>190</sup>.
- **Zortzico:** Composición musical, procedente del País Vasco, ejecutada en compás de 5/8. Su temática suele ser amorosa.

---

<sup>188</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. Cit. Pág. 58.

<sup>189</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. Cit.

<sup>190</sup> GARCIA MERCADAL, José: *La jota aragonesa*. Tesis tomada de Gregorio-Arista y Rivera, y Ruperto Ruiz de Velasco, seleccionada para esta obra. Ed. Temas de España. Madrid. 1963. En MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. Cit. Pág. 59.

- **Alborada:** Género de la lírica mozárabe, provenzal y galaico-portuguesa, extendido con posterioridad a toda la Península. Solía entonarse en las rondas, al alba.

Aun cuando, según hemos visto, desde siempre hubieron prohibiciones y reconveniones sobre las rondas nocturnas, en esta época se dan con mayor profusión que en las anteriores. Aun cuando esto les trajera a los rondadores problemas con la autoridad.

Sobre pleitos acaecidos en similares circunstancias tenemos una gran variedad de testimonios. Veamos para finalizar imágenes de dos pleitos ocurridos en la Universidad de Valladolid a causa de estas rondas nocturnas: en el primero, acaecido en 1726, el estudiante Francisco Vallejo es apresado por la justicia ordinaria. Su procurador alega: “no ha cometido causa alguna ni delito (...), aunque es cierto que mi parte se halló en música, también lo es no hubo inconveniente ni disensión alguna, lo que tampoco cupiera en el buen proceder y cristiandad suyo. Además de que lo hizo fue por diversión en carnestolendas (...), y a esto se llega no haber tenido armas por donde se reconociese recelo alguno, con que por todos los medios se evidencia que la música fue dirigida a la diversión y no por fin particular”.

En el segundo, de 1730, constan estos hechos: “posan diversos estudiantes, los que con motivo de música y cántico juntan gente de mujeres de ambos estados, y forman bailes ejecutándolos con mucha libertad, desahogo y ninguna honestidad”. El proceso concluye con un mero apercibimiento por la autoridad académica<sup>191</sup>.

Dentro del repertorio propio de los estudiantes encontramos también coplillas burlescas y ofensivas llamadas “pullas”<sup>192</sup>. Apuntemos un suceso que tuvo lugar en 1727, en la ciudad de Valladolid, donde un grupo de estudiantes comenzó a “lanzar pullas” frente a la casa de un tal Angulo, respetable ciudadano, padre de varias hijas. Margarita Torremocha Hernández, en su obra *La vida estudiantil en el Antiguo Régimen* (Madrid, 1998). Algunas decían como sigue:

En las ventanas de enfrente

Están las hijas de Angulo,

<sup>191</sup> **TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita:** *La vida estudiantil en el Antiguo Régimen*. Madrid, 1998. En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág. 81

<sup>192</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. 27



Las que matan a menudo

Las hormigas con el culo (...)

Esto les valió a los estudiantes una buena reprimenda por parte de las autoridades académicas<sup>193</sup>.

La Real Pragmática de Felipe II de 15 de julio de 1564 prohibía “cantar de noche ni de día por las calles ni plazas ni caminos, ningunas palabras sucias, ni deshonestas, que comúnmente llaman pullas, ni otros cantares que sean sucios ni deshonestos (...). En el ámbito universitario esta prohibición será reiterada en varias disposiciones. Concretamente, el Consejo de Castilla prohibía a los estudiantes, bajo pena de desaforamiento y borro del libro de matrículas, “ir en cuadrillas en los parajes públicos; insultar, ofender, ni burlar ningún género de personas”

Posteriormente las normativas permiten a los estudiantes la tenencia de instrumentos, o simplemente no hacen referencia a esta cuestión. En el Título L de los Estatutos de la Universidad de Cervera (1726) encontramos este permiso. Según se establece, deben observarse algunos comportamientos incorrectos para poder apercibir a los estudiantes e incluso requisarles los instrumentos.<sup>194</sup>

Hemos visto cómo diversas expresiones ya están acuñadas para referirse a estas actividades musicales estudiantiles. Cervantes, en *La tía fingida*, afirma que “dar música era el primer servicio que a sus damas hacen los estudiantes pobres”<sup>195</sup>. El Diccionario de Autoridades define la expresión “dar música” como “La galantería usada con quien se quiere bien y se desea festejar, o por cariño o por obsequio de mayoría, llevando músicos que toquen y canten delante de las ventanas o casa donde vive el sujeto festejado”.

En todas estos datos han encontrado uno de sus razonamientos los que abogan por la tradición secular de la Tuna: la costumbre estudiantil de rondar a las mujeres. Se considera que las rondas nocturnas constituyen una de las primeras referencias de la tradición.

---

<sup>193</sup> Archivo de la Universidad de Valladolid. Legajo 64.

<sup>194</sup> RUBIO Y BORRÁS, Manuel: *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*. Capítulo II del tomo II. Barcelona, 1916

<sup>195</sup> DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *La tía fingida*. Se estima escrita hacia 1610, aunque encontrada en 1788. Madrid. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. 1842, pág. 6

Esto, no obstante, no supone tal cosa, ya que en todo caso constituiría una de las reminiscencias que han quedado con respecto a estos antiguos escolares, y que han tomado las tunas surgidas tras la Guerra Civil, como una de sus señas de identidad principales.

Volviendo a las rondas, coincidimos con Morán Saus en que en esta época ya tienen carta de naturaleza en el folklore regional. Las hay muy variadas, dependiendo de su fin: nupciales, como agasajo a la novia en la víspera de su boda, de cambios de estación (marzas y mayas). navideñas, en la que encontramos los aguinaldos como rondas petitorias, etc. En la mayoría de ellas se hace referencia a la autorización por parte de la autoridad local competente. En todas estas actividades toman parte activa los estudiantes, recibiendo distintos nombres: rondallas, parrandas, jaranas, etc...

Veamos distintos ejemplos de rondas de los estudiantes de la época, con distintos “aires populares” como repertorio:

#### JOTA ESTUDIANTIL (MAJOS Y ESTUDIANTES O EL ROSARIO DE LA AURORA)

En el libro de Cupido  
quisiera, niña, estudiar,  
si fuesen hojas tus ojos  
y tus labios de coral.  
No te marches, niña,  
que estando asomada,  
morena, al balcón,  
Sin que tú lo notes  
tienes tu vestido  
en tal posición  
que en tu movimiento  
deja al descubierto,  
y de aquí se ve,  
aunque uno no quiera  
tus medias de se da  
de color de cielo  
y tu lindo pie.  
Pie tan rebonito  
pie tan chiquitito,  
pie tan remono,  
que, si pie me dieras  
de pie me tuvieses  
viendo tu balcón.  
En el libro de Cupido  
quisiera, niña, estudiar,  
si fuesen hojas tus ojos  
y tus labios de coral.

Esta jota es cantada por los estudiantes en la escena 14ª de este sainete costumbrista ambientado en la Sevilla de 1800<sup>196</sup>.

A TU PUERTA UN ESTUDIANTE

A tu puerta llaman,  
dorado clavel:  
es un estudiante  
que te viene a ver.  
Estudiante no le quiero,  
labrador me lo han de dar,  
que coja los bueyes  
y se vaya a arar,  
y a la media noche  
me venga a rondar.

Esta seguidilla con remate (dos versos finales, que riman con el antepenúltimo), fue recogida por Eduardo Martínez Torner en el Cancionero musical de la lírica popular asturiana (Madrid, 1920)<sup>197</sup>. Vemos como el folklore es una fuente inagotable de repertorio para estos estudiantes.

#### 6.4.2. Desaparición de los privilegios y abolición del fuero escolar

Pero este período de esplendor de la vida estudiantil toca a su fin. Una serie de acontecimientos marcan el inicio de la decadencia de esa “Edad de oro” de la vida estudiantil y costumbres como “ir a la sopa” o “correr la tuna” van desapareciendo poco a poco, hasta culminar en 1845, año en el que se suprime el atuendo escolar. Distintas disposiciones van a ir suprimiendo paulatinamente el fuero estudiantil y otros privilegios, con lo que los estudiantes ven cómo su estatus desaparece:

- Con la Guerra de la Independencia, las aulas y la universidad quedan prácticamente vacías de estudiantes.
- La Constitución de 1812 suprime las jurisdicciones especiales.
- El Reglamento de 29 de junio de 1821 hace que la Universidad pase a depender directamente del Gobierno, con lo que potestades tradicionalmente propias de la clase estudiantil tales como la elección de rectores, pasan directamente a ser competencia gubernamental.
- Con la desamortización de Mendizábal, se disuelven algunas órdenes religiosas, con el consiguiente cierre de conventos, donde los estudiantes habían encontrado cobijo desde mucho tiempo atrás.

---

<sup>196</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág 278

<sup>197</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág. 279

- El fuero académico es abolido en 1834.
- La Orden de la Dirección General de Estudios de 8 de octubre de 1835, dirigida a los rectores de las universidades, establece la supresión del atuendo escolar por “no estar en armonía con las costumbres del siglo”<sup>198</sup>.
- El Plan de Estudios suprime definitivamente el antiguo hábito escolar<sup>199</sup>.
- Con la aparición del ferrocarril, la peregrinación realizadas por muchos estudiantes, durante las cuales “corrían la tuna”, van desapareciendo por completo.

Poco a poco, “correr la tuna” se va haciendo más difícil. A tal punto proliferaron estos grupos, que Carlos III, en la Cédula de 25 de Marzo de 1783, prohibió vagar por el reino a las gentes “sin destino ni domicilio fijo”. Los estudiantes sólo podrían obtener licencia para pedir limosna en el viaje “de las universidades a sus casas vía recta”<sup>200</sup>.

Con posterioridad, la Novísima Recopilación, ordenada por Carlos IV, convalida lo dispuesto en la Recopilación de las leyes de España sobre permisos a estudiantes para pedir limosna.

De esta paulatina decadencia de la tuna dan testimonio viajeros de países extranjeros, que recorren nuestro país, atraídos por un tipismo y unas costumbres exóticas y fascinantes para ellos.

Washington Irving escoge como protagonista de uno de sus relatos a un sopista salmantino. Lo describe así:

...de esa especie alegre, pero mendicante, que emprende el camino del saber sin un céntimo en el bolsillo para el viaje y que durante las vacaciones de la universidad va pidiendo de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, para allegar fondos que le permitan proseguir los estudios del trimestre siguiente...<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> **DE LA FUENTE Y BUENO, Vicente:** *Historia de las Universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Vol. 3. Capítulo XV, Tomo IV. *Modificaciones en el fuero académico*. Ed. Fuentenebros. Madrid, 1889. Pág 207

<sup>199</sup> **AMADOR DE LOS RIOS, José:** *La poesía popular hasta mediados del siglo XIX*. Madrid, 1863 (reed. Por Gredos. Madrid. 1969).

<sup>200</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág. 67

<sup>201</sup> **WASHINGTON Irving:** *La leyenda del soldado encantado*. Bogotá. Grupo Ed. Norma. 2003. Pag 27



Imagen 48. Estudiantes, con bicornio y manto, tocando.

La estampa que a posteriori hace de nuestro estudiante no puede ser más ilustrativa:

Se encontraba a punto de iniciar sus andanzas, y siendo algo músico, llevaba terciada a la espalda una guitarra con la que distraer a los aldeanos y obtener algún dinero con que pagar una comida o una noche de posada (...)

La vida del estudiante sin recursos en España no es de lo más miserable, sobre todo si tiene talento para hacerse agradable. Anda libremente de aldea en aldea, de ciudad en ciudad, donde quiera que la curiosidad o capricho le llevan (...). Al llamar a las puertas por las calles de las ciudades no recibe ningún áspero desaire ni desdén, pues no hay deshonor en sostener su mendicidad, ya que muchos de los hombres más doctos de España comenzaron su carrera de esta forma; pero si como este estudiante, es mozo de buen ver y alegre compañero, y sobre todo si sabe tocar la guitarra, está seguro de hallar cordial acogida entre los campesinos, y sonrisas y favores de sus hijas y esposas.

De esta guisa recorrió medio reino nuestro raído y musical hijo de la ciencia, con el propósito de visitar la famosa ciudad de Granada antes de su regreso. Acogíase a veces para pasar la noche al refugio de algún cura de aldea, y otras se guarnecía bajo el humilde pero hospitalario techo de un labrador. Sentado con su guitarra a la puerta de la cabaña deleitaba a las gentes sencillas con sus canciones (...). Su talento musical, buen humor, juventud y buen semblante le ganaron el aprecio, a pesar de sus raídos ropajes, y durante varios días llevó una vida alegre en la vieja capital morisca y sus alrededores (...)<sup>202</sup>.

Otro viajero inglés, Richard Ford, después de visitar Salamanca escribe sobre los estudiantes que allí conoció:

...podrían contarse entre los más osados e impertinentes de la raza humana, llenos de andrajos, rebosantes de buen humor, retozones y licenciosos, con su guitarra al hombro. Son gregarios y generalmente circulan en pandilla, y uno de ellos, el gracioso del grupo, pide una dádiva en verso, acompañando sus improvisaciones con la guitarra. Se les permite por ley vagabundear y ayudarse a terminar los estudios pordioseando por las calles (...) muchos llegaron a ser ministros (...)<sup>203</sup>.



<sup>202</sup> WASHINGTON Irving: *La leyenda del soldado encantado*. Op. Cit.. Pag 28

<sup>203</sup> FORD, Richard: *Hand-book for travellers in Spain and readers at home*. Vol. I. Ed. William Clowes and sons. Londres, 1845 (reed. Por Centaur Press. Londres, 1966. Pág 196

Imagen 48: Estudiante toreando.

Pero, como ya hemos apuntado anteriormente, los decretos desamortizadores de Mendizábal, junto con la disolución de órdenes religiosas, así como otras reformas, terminan con la sopa boba y la indumentaria escolar. Y otros viajeros extranjeros se topan con los últimos estertores de la bigornia. El viajero francés Gustave D'Añaux, durante su estancia en el Alto Aragón conoce a cuatro estudiantes que corren la tuna. Uno de ellos, llamado Nicomedes le dice:

...los tiempos en que nos servían dos o tres mil escudillas de sopa en la puerta de tal convento de Salamanca, Valencia o Valladolid, ya no existen. Aquellos sí eran buenos tiempos para el escolar...Si la cocina del convento era monótona, el escolar no tenía más que coger la guitarra, juntarse con varios compañeros y recorrer los caminos...Cuando aparecía nuestro bicornio, el alcalde más feroz se retiraba entre divertido y humillado. Después de viajar de Zaragoza a Gibraltar, de Salamanca a Barcelona, volvíamos repletos de monedas...sin el hábito, ya no hay privilegios<sup>204</sup>.



Imagen 49. Un estudiante andrajoso pide limosna

Finalmente otros viajeros, como el francés barón de Davillier, o el inglés Scott profetizan su inminente desaparición.

...el viejo estudiante español agregado en cuadrillas vagabundas (...) está casi extinguido (...). Desde que la construcción del ferrocarril acabara con los arrieros, han desaparecido estas tropillas juveniles que recorrían las provincias, vaciando las despensas en las ventas y provocando la ira de los celosos maridos<sup>205</sup>.

Y también, el viajero francés advierte la desaparición de la bigornia:

...no debemos olvidar el mencionar a uno de los tipos más curiosos de la antigua España (...), esos estudiantes que se designan habitualmente con el nombre de estudiantes tunantes o de la tuna, que pronto serán solo un recuerdo<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> **BENASSAR, B y BENASSAR, L:** *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XIX siècle.* Ed. Bousquins. París, 1988. Pág. 955

<sup>205</sup> **SCOTT, Samuel Parsons:** *Thought Spain: a narrative of travel.* Chap. XX: *Salamanca.* Ed Richard Bentley and son. Londres, 1886, Pág 310

<sup>206</sup> **DAVILLIER, Jean Charles:** *Voyages dans l'Espagne.* Rev. Le Tour do Monde. París, 1862.

En **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX.* Op. Cit. Pág. 91

Y no solo tenemos testimonios escritos de estos estudiantes que corren la tuna y dan serenata, el ilustrador francés Doré viajó en compañía del barón de Davillier, y tomo numerosos apuntes para realizar grabados en los que podemos ver a estos escolares.



Imagen 50. Estudiantes de la tuna viajando con arrieros. Il. de G. Doré

### Instrumentos y repertorio

Del repertorio y los instrumentos de estos estudiantes de estos últimos estertores de los estudiantes que corren la tuna también tenemos noticias en las crónicas de estos viajeros. Desde un tambor vasco pasando por flautas y clarinetes y guitarras, con castañuelas y triángulo:

...Cantaban coplas acompañándose de un tambor vasco, un triángulo y unas castañuelas. El que tocaba el pandero era un virtuoso en su género: hacía resonarlo con sus rodillas, sus codos y sus pies, y cuando todo eso no bastaba, lo abrigaba sobre la cabeza de algún muchacho o de alguna vieja<sup>207</sup>.



Imagen 51. Castañuelas

I

Imagen 52. Tambor vasco



Imagen 53. Triángulo

---

<sup>207</sup> GAUTIER, Theophile: *Voyage en Espagne*. G Charpentier. París, 1888 (2ª edición)/F. Sempere (trad. De Roberto Robert). Valencia, 1910 (el viaje fue realizado en 1840). En MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel y CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna: El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*. Op. Cit. Pág. 37

Otro viajero francés, D'Alaux, que conoce a varios tunos, camino de Zaragoza, nos cuenta que portaban un tambor vasco, flauta y clarinete también<sup>208</sup>.

Por su parte, el francés Desbarrolles enumera los instrumentos de los tunantes sevillanos con los que se encuentra: una guitarra, una flauta, tambor vasco, castañuelas y bandurria<sup>209</sup>.

Davillier nos cuenta: “a la guitarra y al pandero hay que añadir la flauta y el violín, y a veces un figle y un clarinete completan la orquesta”<sup>210</sup>.

El repertorio no era sino una continuación del anterior. Fandangos, zortzicos, jotas y otros aires regionales alegraban las rondas y serenatas que los estudiantes daban a menudo, a cambio de unas monedas, antes de su total desaparición.



Imagen 54. Estudiantes de la tuna dandon una serenata, de G. Doré

<sup>208</sup> **D'ALAUZ, Gustave:** *L'Aragon pendant la guerre civile*. Cap. I “*Los Pirineos aragoneses*”. Publicado en la *Revue des Deux Mondes*. París, 15 de febrero de 1846. Edición española, como *Aragón visto por un francés durante la primera guerra carlista*, por la Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1985 (el viaje fue realizado en 1840).

<sup>209</sup> **DESBARROLLES, Adolphe:** *Two french artists in Spain*. Londres. Ed. George Routledge. 1851.

<sup>210</sup> **DAVILLIER, Jean Charles:** *Voyages dans l'Espagne*. Opus cit.



Resumiendo, hasta el fin de la primera mitad del siglo XIX perviven, mal que bien, estos estudiantes que corren la tuna para ir malviviendo van desapareciendo. Esto se produce por la confluencia de distintos factores, según apunta Rafael Asencio<sup>211</sup>:

- 1) El despotismo ilustrado o benevolente que, en su afán racionalizador de la vida universitaria, destruyó las libertades que hasta entonces le eran inherentes: la universidad dejó de ser una sociedad democrática en la que los estudiantes proponían al claustro los candidatos a los diferentes cargos con poder de gobierno.
- 2) En 1835 desaparece también la obligatoriedad en el uso del traje talar<sup>212</sup>, viéndose constreñidos los estudiantes a colgar manteos y tricornios y a utilizar ropas de gentes.
- 3) El título V de la Constitución gaditana, de 1812...elimina de un plumazo el alcance de todas las jurisdicciones especiales, a excepción de la eclesiástica y la castrense, por lo que en adelante cesan para los alumnos la protección que, durante tantos años, les había proporcionado el fuero académico y los privilegios que este concedía....Su definitiva y explícita erradicación vendría con el decreto de las Cortes que declaró subsistentes, de momento, las disposiciones contenidas en el título V de la Constitución de 1812, que no hubieran sido derogadas por la de 1837.
- 4) La desamortización de Mendizábal trajo como consecuencia la disolución de algunas órdenes religiosas y el cierre de los conventos donde los estudiantes recibían el pote<sup>213</sup>, principal sustento en sus correrías.
- 5) Por último, el adelanto de las ciencias tornó las peregrinaciones de vuelta a casa o a la Universidad, con motivo de las vacaciones, excusa y razón de ser de la alegre costumbre de correr la tuna, en cómodas travesías ferroviarias.

---

<sup>211</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino*. Ed. Universidad de Alicante. Alicante. 2013. Pág. 22

<sup>212</sup> El traje talar constaba de sotana o loba, manteo y bonete. Era la indumentaria que todo estudiante estaba obligado a llevar, como distintivo diferenciador de dicha clase social. **MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. y ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Diccionario Histórico de vocablos de Tunas y Estudiantinas, así como de Escolares del Antiguo Régimen*. Ed. Universidad de San Sebastián de Puerto Mont, Chile. 2014. Pág. 200

<sup>213</sup> **MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. y ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Diccionario Histórico de vocablos de Tunas y Estudiantinas, así como de Escolares del Antiguo Régimen*. *Opus cit.* El pote o la sopa boba era el caldo elaborado con sobras de comidas, verduras y legumbres, y bastante agua, que se daba en las puertas de los conventos a los pobres y menesterosos que allí acudían a recibirla. De ahí proviene el apelativo de *sopistas*, dado a los estudiantes que iban en busca de este alimento.



## 7. LAS ESTUDIANTINAS DESDE MEDIADOS DEL XIX AL PRINCIPIO DE LA GUERRA CIVIL

### **7.1. *Estudiantinas no universitarias y universitarias. Las estudiantinas profesionales***

Tras la abolición del fuero universitario y la prohibición del traje escolar, aún subsisten estudiantes que corren la tuna, como el canto del cisne. Poco a poco estos estudiantes, tal y como habían profetizado los viajeros a los que hemos hecho referencia anteriormente, van desapareciendo, quedando poco menos que su recuerdo entre las gentes. Los estudiantes ya viajan en ferrocarril a sus distintas universidades, con lo que esos viajes a pie que favorecieron la pervivencia y el auge de los tunos desaparecen, lo que, unido a que ya el fuero y el traje universitario sólo son parte de su pasado, termina con aquellos estudiantes al final de la segunda mitad del siglo XIX.

Pero, en palabras de Rafael Asencio:

...la tradición se encontraba tan arraigada entre los estudiantes que...lejos de ser enterradas por la natural evolución que marcan los tiempos, resurgió de sus cenizas con igual o mayor fuerza, variando, eso sí, algunas de sus antiguas bases<sup>214</sup>.

Así pues, tras la desaparición de esta ancestral costumbre escolar de correr la tuna se dan una serie de condiciones que terminan por hacer aflorar un grupo totalmente distinto a aquellos estudiantes que corrían la tuna. Estos se agrupaban por mera necesidad, lo que les permitía, en la mayoría de los casos, ir subsistiendo. En cambio, lo que va a surgir durante la segunda mitad del siglo XIX será una agrupación ya institucionalizada, con un componente artístico importante, reconocible y reconocida por las gentes.

Pese a ello, algunos, a la vista de las nuevas agrupaciones que se iban formando “a la sombra de las antiguas vigornias”, no las consideraban siquiera comparables a estas:

Una de estas cosas es la vida estudiantil, aquella que en tiempos pasados constituía lo que se llamaba la *Tuna*, merced a lo maleante y apicarada condición que, por regla general, acompañaba a los alumnos de Minerva, que por tradición y costumbre era tal, que en las aulas, más que a estudiar las ciencias, parece que se congregaban a cursar todo linaje de travesura y a idear<sup>4</sup> el medio de tener carta blanca para cuantos desaguisados, embelecocos y tracamundanas llevaban a su término, más que por su provecho, para dejar sentada las más veces su fama de gente resuelta y emprendedora.

Hoy...han sufrido tal mudanza las costumbres, que es preciso refrescar el recuerdo de los pasados tiempos para conocer lo que fueron los estudiantes, con su aspecto y usos especiales.....La tuna

---

<sup>214</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Op. Cit. Pág 33-34

moderna es una débil sombra de la antigua... Los manteos, sotanas y tricornos concluyeron, y con ellos acabó también para siempre lo que se llamaba *correr la tuna*<sup>215</sup>.

Así pues, a partir del final de la primera mitad del siglo XIX van apareciendo diversas agrupaciones, que con el nombre de Estudiantina, Tuna o Rondalla, ocupan, dándole una dimensión distinta a la que tenía anteriormente, este lugar que los antiguos estudiantes habían dejado.

La génesis de estos grupos la sitúan algunos historiadores como Rafael Asencio en la década de 1830, en las fiestas carnavalescas madrileñas. Dentro de las comparsas que pululan por las calles, aparece un nuevo tipo caracterizado por tres circunstancias concretas, que terminarían por constituir sus señas de identidad:

1. Los miembros de dicha comparsa visten como los antiguos estudiantes, portando el traje que había sido prohibido en 1835.
2. Su repertorio está constituido por aires nacionales, con un tipo de jota denominada “estudiantina” como “estrella” de su repertorio<sup>216</sup>.
3. La plantilla instrumental de estas comparsas estaba compuesta principalmente por guitarras, instrumentos de plectro (laúdes, mandolinas y bandurrias) y pandereta, incluyendo otros dependiendo de la pieza a interpretar, así como de la comparsa que se tratase.
4. Una labor que desempeñaban principalmente era “postular”, esto es, pedir a las personas que se cruzasen al paso de la agrupación, o incluso a las gentes que se asomasen a ventanas y balcones a ver sus pasacalles.

Las estudiantinas solían postular, pedir a los viandantes con los que se cruzaban alguna moneda. Muchas de las canciones que entonaban hacían referencia a esta actividad.

Este tipo de comparsa se populariza cada vez más, y ya en la década de los cuarenta se les da el nombre de “estudiantinas”, independientemente ya de la indumentaria que llevasen, no siendo necesario para darles ese apelativo ir vestido con la de los estudiantes, si tienen las otras características mencionadas anteriormente.

Con todo lo dicho anteriormente, encontramos dentro de esta tipología de estudiantinas de carnaval tres tipos diferenciados:

---

<sup>215</sup> **MONREAL, Julio:** *Correr la Tuna*, en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*. Madrid, 1879. Pág. 69 y ss.

<sup>216</sup> En la edición de 10 de Febrero de 1850 de *El Clamor Público*, se puede leer: “Se dice como positivo que entre las innumerables turbas de escolares que difundirán en estos días por los ámbitos de la capital ese canto tradicional de la jota, que entusiasma, conmueve y electriza al corazón más frío y apático...”

- a) Estudiantinas formadas por verdaderos estudiantes, creadas al amparo de alguna facultad o escuela.
- b) Comparsas de carnaval, que vestían al modo de los antiguos estudiantes. Algunas de estas comparsas se formaron dentro de liceos, ateneos u otras sociedades artísticas.
- c) Ciertas orquestas profesionales de pulso y púa, que vestían en sus actuaciones al modo de los antiguos estudiantes.

Cita Rafael Asencio una reseña de La Guirnalda, Periódico Quincenal Dedicado al Bello Sexo, en su edición de 1 de febrero de 1869, en la que podemos observar todas las características apuntadas anteriormente:

...Quedamos sin embargo, como en todas las demás cosas, algunos rastros del pasado, supuesto que no se ha desarraigado la costumbre de bajar al Prado durante esos tres días a recibir o dar bromas, ni la de las comparsas, que al son de flautas, guitarras, bandurrias y panderetas recorren todos los ámbitos de la población bajo el nombre común de estudiantinas, por más que algunas de ellas no tengan trato ni con libros ni con las aulas... Veamos ahora lo que son las estudiantinas.

Las propiamente así llamadas se componen de verdaderos escolares de la universidad, de los institutos y de otras escuelas públicas que, infieles a la ciencia, truecan los libros por los sonoros instrumentos, y su porte de juventud docta por los cascabeles y demás atributos de la locura. Reunidos en bandas o cuadrillas, cada una de ellas adopta un disfraz diferente en forma o en colores, que no abandona en los tres días, desde el domingo gordo hasta el martes de carnaval: generalmente adoptan un traje griego de forma ligera y sencilla, y alguna que otra el de marinero con blusas azules, amarillas o encarnadas, ceñidas al cuerpo por medio de un cinturón negro y charolado.

Revestidos ya con su disfraz cada uno se pertrecha de una guitarra, de una flauta, de una bandurria o una pandereta y se lanzan por todas las calles de Madrid haciendo resonar sus alegres instrumentos con todas las melodías más populares del país. A los ecos lejanos de su música todas las ventanas y los balcones se abren de par en par viéndose enseguida atestados por todos los habitantes de las casas, hombres y mujeres, niños y viejos, amos y criados, todos, con la sonrisa en los semblantes y moviéndose a los jóvenes involuntariamente las piernas al compás, esperan con la risa en los labios a la estrepitosa estudiantina. Párase la banda delante del edificio donde están más apiñados los espectadores o donde relumbran unos ojos negros que pueden atisbarse desde cien leguas. Allí el entusiasmo es recíproco entre los ejecutantes y los oyentes; y las jotas aragonesas, los zortzicos vascongados, el vito gaditano o las habas verdes salamanquinas hacen que se estremezca de placer la juventud que recoge con oídos ávidos aquellas notas tan provocativas como una *tarantela* napolitana.

Pero la música no llena más que la primera parte de semejante escena. Durante la segunda se adelantan algunos de los más locuaces de la cuadrilla arrojando a las damas de los balcones flores y confitura con un discurso de cuestación descarada redondilla o seguidilla jacarandosa: las agraciadas lo reciben todo con gritos de júbilo y a su vez arrojan desde su altura una lluvia de monedas a lo que los estudiantes hacen también la acogida más entusiasta.<sup>217</sup>

Apuntemos que en la cuestión de la nomenclatura, hay autores que estiman que la denominación “comparsa” hace alusión a un grupo más reducido de componentes, mientras que “rondalla” y “tuna” se refieren a agrupaciones constituidas por grupos de

<sup>217</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino.* Op. cit. Pág.24

personas, no adscritas a la universidad, en el primer término, mientras que el segundo, para diferenciarlo claramente, aludiría a agrupaciones de escolares o estudiantes universitarios.

Dicho todo esto, hagamos una referencia concreta a cada uno de los tipos de estudiantinas que hemos mencionado, haciendo especial referencia a su repertorio y su instrumentación.

### 7.1.1. Estudiantinas no universitarias

Eran las que no estaban integradas por estudiantes. Su aparición fue anterior a aquellas y su número fue muy superior al que pudiera pensarse. Como hemos observado en la cita anterior, algunos historiadores llaman a estas agrupaciones “rondallas”, para diferenciarlas de las agrupaciones de estudiantes, a las que denominan “tunas”.

...el director de la rondalla es el popular profesor y violinista Eloy Andrés, que durante los tres años de existencia de la misma, comandó a un total de entre 15 y 20 músicos no profesionales, casi todos obreros, artesanos e industriales, con una presencia estudiantil muy minoritaria o inexistente<sup>218</sup>.

Sus componentes procedían de la más variada gama social, profesional o laboral. Veamos una reseña del diario *La Voz*, del 27 de febrero de 1933, haciéndose eco de la actuación, durante las fiestas de carnaval de Fernán Núñez (Córdoba), de la Estudiantina del Sindicato de Agricultores y Oficios Varios:”...las inspiradas composiciones que ejecutaron lo fueron con maestría insuperable y las canciones...llevaron al numeroso auditorio...que se tradujo en atronadores aplausos y parabienes...”

En el caso de las estudiantinas o “tunas” universitarias tenemos que hacer referencia al caso de la “Tuna y Rondalla Escolar Salmantina”. Conformada la primera por instrumentos de cuerda y viento madera, mientras que la segunda (de ahí su diferente denominación) sólo dispondría de instrumentos de cuerda). La primera sería la más numerosa, contando con un número entre 30 y 45 componentes, mientras que la rondalla contaría con 20 o 30 componentes. Veamos la composición de una y otra durante el decenio 1900-1910<sup>219</sup>:

---

<sup>218</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Univ. Pontificia de Salamanca. Salamanca, 2015. Pág. 76

<sup>219</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Univ. Pontificia de Salamanca. Salamanca, 2015. Pág. 105

Composición de la Tuna Escolar Salmantina: Un piano, 13 guitarras, 2 Bandurrias; 4 Laúdes, 2 Violas, 5 Violines, 1 Oboe, 1 Flauta travesera, 5 Panderetas y 2 Triángulos.

Composición de la Rondalla Escolar Salmantina: 12 guitarras, 4 bandurrias, 4 laúdes, 3 violines y 2 violas.

En las estudiantinas de carnaval no universitarias era corriente la inclusión de instrumentos de viento metal; dándose el caso incluso de estudiantinas conformadas únicamente por una sección de viento madera y otra de viento metal, que, al fin y al cabo, no serían más que bandas de música que encontraban en la época de carnavales y gracias a la tipología estudiantil, un medio ideal de subsistencia.



Imagen 55. Estudiantina carnavalesca no universitaria con instrumentos de viento madera y metal

Por el contrario, su repertorio venía a ser muy similar en ambos casos, aunque en cuanto a sus letras, en las comparsas no universitarias, la crítica social y política era constante.

Veamos la letra de una jota que fue censurada a la Estudiantina Siglo XXX de Cabra (Córdoba), y que fue publicada en el semanario La Ortiga, de la citada población, el 18 de febrero de 1904:

“Nos han dicho las gentes  
con gran sentir,  
que diga vuestra voz  
que va a haber un motín.  
Por vender en la plaza,  
sin compasión,  
cobran una peseta, sin pensar  
en la revolución.

CORO:

El vender verduras  
cuesta una peseta,  
y el vender barajas  
dinero no cuesta.  
Pero dice el pueblo  
con mucha razón  
que en vez de comprar patatas  
comprará escopetas  
para *jacer ¡pom!*<sup>220</sup>

Aunque no sólo encontramos letras reivindicativas y de protesta, sino que también el romanticismo tiene su lugar en el repertorio de estas estudiantinas no universitarias. Y sobre todo en las que florecieron, gracias al ímpetu del movimiento asociacionista que se produce durante el último cuarto del siglo XIX. Instituciones sociales y culturales como liceos, ateneos, florecen por doquier en toda la geografía española, y dentro de muchas de ellas se forman estudiantinas, compuestas por un número muy elevado de miembros. Estas estudiantinas no universitarias trascenderán el período carnavalesco, para actuar durante todo el año, siendo su actividad más pronunciada en épocas como Navidad, fiestas patronales, etc. Por consiguiente, sus actuaciones y conciertos serán frecuentes, viajando en muchos casos a otras localidades e incluso al extranjero. Estas estudiantinas representarán a España en exposiciones o ferias internacionales, aunque, como veremos posteriormente, serán las estudiantinas integradas por universitarios las que desarrollen esta actividad representativa fundamentalmente.

Curiosamente, estas estudiantinas pertenecientes a las instituciones sociales y culturales anteriormente citadas, tendrán un repertorio similar a las otras no universitarias, pero sus letras no buscarán tanto la crítica y la denuncia, siendo más galantes, de exaltación de la vida escolar (curioso, cuando no se trata de verdaderos estudiantes), y de exaltación de las poblaciones que visitan, así como de sus habitantes.

Veamos, como muestra la *Jota a Málaga*, de Eduardo Lucena. Fue compuesta hacia 1890 para que la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba la interpretase en sus actuaciones en Málaga. No obstante fue finalmente estrenada en Córdoba, en 1905.

**JOTA A MÁLAGA** (Eduardo Lucena)

---

<sup>220</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino.* Op. Cit. Pág 30.



A las bellas malagueñas  
saludamos con amor;  
y a cambio de una sonrisa  
les damos el corazón.  
Málaga querida, tierra de alegría,  
tus bellas mujeres no tienen igual.  
Cantemos la jota con dulce armonía  
A las bellas niñas que saben amar.

Por un beso de tu boca  
diera yo la catedral;  
y al darte lo que no es mío  
bien poco te vengo a dar.

Viva la alegría de la Estudiantina,  
la que con sus trajes te viene a rondar.  
Cantemos la jota con dulce armonía  
a las bellas niñas que saben amar.”

Esta jota fue compuesta hacia 1890 para que la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba la interpretase en sus actuaciones en Málaga. No obstante fue finalmente estrenada en Córdoba, en 1905.

La letra fue posteriormente modificada para poder dedicarse a cualquier región española:

“Bellas son las españolas  
que tienen cada región,  
mas como las de esta tierra  
no tienen comparación.

¡Viva la alegría de la Estudiantina,  
la que con sus trajes te viene a rondar!  
Cantemos la jota con dulce armonía  
a las bellas niñas que saben amar.

Por un beso de tu boca  
diera yo la catedral;  
y al darte lo que no es mío  
bien poco te vengo a dar

¡Viva la alegría de la Estudiantina,  
la que con sus trajes te viene a rondar;  
Cantemos la jota con dulce armonía  
A las bellas niñas que saben amar.”<sup>221</sup>

De esta jota, con su título y letra originales, existe un disco (a 78 r.p.m.) grabado por la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba, para la compañía Columbia.

<https://www.youtube.com/watch?v=K6t4TVXszic>

Video 13: Jota a Málaga, de Eduardo Lucena, en interpretación de la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba.



Imagen 56. Estudiantina de carnaval, 1931. Nótese cómo en esta ocasión no van ataviados con la indumentaria escolar

Una idea del repertorio que estas agrupaciones solían interpretar nos lo da el programa de uno de los conciertos que la rondalla salmantina *Los Hijos del Trabajo*:

Programa de piezas que la sociedad musical “Hijos del Trabajo” ejecutará esta noche en el coliseo. PRIMERA PARTE. 1º “¡A que no! (Pasacalle)N-. 2º “Rosas de los Alpes”(Valses). 3º “La estrella”. (Polka de concierto).4º “La incognita”(Mazurka). SEGUNDA PARTE. 1º “El gaitero” (Pasacalle).2º “Wals fantástico”. 3º “El sindicato” (Polka). 4º “Caprichos” (Valses). TERCERA PARTE. 1º “Gigantes y cabezudos” (Coo de repatriados”). 2º “Cavalleria rusticana”(Fantasía). 3º “Aires andaluces” . 4º “La alegría de la huerta”(Jota)...<sup>222</sup>.

Podemos observar en el programa cómo aparecen obras que serían interpretadas bien por la estudiantina al completo unas, otras por la sección instrumental, incluso algunas serían ejecutadas por solistas o dúos formados por componentes de la propia agrupación. Esto será usual también en las actuaciones de las estudiantinas universitarias, e incluso de las tunas posteriores a la Guerra Civil.

Entre estas estudiantinas no universitarias se constituyeron también femeninas, compuestas exclusivamente por mujeres, mixtas, en las que había componentes masculinos y femeninos, e incluso infantiles, cuyos miembros eran niños.

<sup>221</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op.Cit. 537

<sup>222</sup> ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José: *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Opus. Cit. Pág. 77



Imagen 57. Estudiantina mixta, española, en París, 1900

Imagen 58. Miembro de una estudiantina infantil



Imagen 59. Estudiantina de señoritas. Santiago de Compostela



Imagen 60. Estudiantina del Centro Filarmónico de Pueblo Nuevo del Terrible (Córdoba) en el Carnaval de Zafra, 1911

Estudiantina del Santo Hospital de La Caridad (Sevilla), 1918

Imagen 61.





Imagen 62. Estudiantina femenina de Orihuela en una actividad de postulación (petitoria), durante las fiestas de carnaval, 1927

### 7.1.2. Estudiantinas escolares y universitarias

“Unas semanas antes de la llegada de los carnavales, estudiantes de diferentes facultades se organizan, en torno a una Junta Directiva (regida, normalmente por un profesor), para convocar a los músicos escolares salmantinos a participar en la Tuna o Rondalla (según la tipología y recursos del año), que ese curso escolar, actuarán durante la campaña de carnaval.

La finalidad de estas agrupaciones es lúdica y festiva, principalmente y, ligada a ella, está el objetivo clásico prácticamente de cada año: la organización de un viaje o salida, fuera de la ciudad, normalmente invitados por tunos de otras localidades”<sup>223</sup>.

Estaban conformadas por estudiantes de distintos niveles educativos. Podía darse el caso de estudiantinas de institutos, colegios de educación primaria y preuniversitaria también, así como facultades universitarias. Como su nombre "comparsa-estudiantina" indica, se

<sup>223</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX.* Op. Cit. Pág. 11.

formaban para salir los días de antruego por las calles de las ciudades. Vestían al modo de los antiguos estudiantes, y podríamos establecer (como hemos hecho antes) unas diferencias sustanciales con las no universitarias:

- Su aparición es posterior a aquellas, siendo su actividad prácticamente la misma, aunque en lo relativo a viajes para recitales y conciertos, su frecuencia era mayor en el caso de las universitarias al tener estas una función de "representación institucional", lo que les facilitaba las invitaciones a exposiciones y festivales:

...al estar organizada la existencia de cada agrupación (estudiantinas y rondallas universitarias) por temporadas asociadas al propio carnaval, las gestiones económicas se cerraban al terminar la campaña de recitales, más o menos en el mes de Abril, tras terminar los carnavales y recibir, casi cada año, algún grupo de Estudiantina, Tuna y Rondalla de otras localidades<sup>224</sup>.

- La plantilla instrumental era básicamente la misma (bandurrias, laúdes, mandolinas, guitarras, panderetas, y en ocasiones violín y flauta), aunque en el caso de las no universitarias ya hemos visto que había una mayor libertad para ampliar la gama de instrumentos añadidos (viento metal, viento madera), e incluso para prescindir de los instrumentos de cuerda, incluso.
- El repertorio venía a ser el mismo (hablaremos de él más adelante), aunque las letras venían a ser muy similares a las que hemos visto en el caso de las estudiantinas de carnaval de liceos o ateneos: más galantes y caballerosas, además de enaltecedoras de los anfitriones, cuando era el caso.
- También se dieron estudiantinas universitarias mixtas e incluso femeninas, así como infantiles, estas últimas adscritas a colegios e institutos. Podía darse el caso de que una agrupación funcionara como tuna o estudiantina universitaria, con el total de los miembros al completo, y a su vez, en determinadas épocas o momentos, y con un número menor de componentes, funcionase como rondalla o agrupación meramente instrumental.

Encontramos esta referencia de la Tuna y Rondalla Escolar Salmantina:

...encontramos participación de la formación 8 veces como Tuna Universitaria y 3 como Rondalla Escolar (alternando con la Tuna en dos ocasiones), limitando su actividad al apartado meramente administrativo y de gestión, las temporadas de Carnaval de 1901-1902, 1902-1903 y 1909-1910.

---

<sup>224</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Idem. Pág. 12-13

...las agrupaciones instrumentales mixtas<sup>225</sup> (Tunas) como las de cuerda (Rondalla), se formaban cada año, normalmente en el mes de Noviembre, por jóvenes universitarios que, tras anunciar abiertamente a toda la comunidad educativa su propósito, se constituían en agrupación con alumnos de todas las escuelas y facultades, nombrando entonces a la junta directiva y un director artístico”<sup>226</sup>

- Estas estudiantinas universitarias ejercieron una labor unificadora y hermanadora con otros centros docentes de, distintos puntos de la geografía española y portuguesa. Los concursos de estudiantinas que comenzaron a organizarse por toda España contribuyeron grandemente a esta tarea:

...si la temporada resultaba buena y los beneficios alcanzaban la cantidad requerida, la formación celebraba una excursión o viaje de varios días a una provincia o localidad vecina...<sup>227</sup>

...los jóvenes que la componen (la estudiantina), vistiendo el clásico traje de estudiante, marcharon al Suizo, en cuyo amplio salón, echados sobre los divanes unos, sentados en torno de los veladores otros, pasaron la noche en completa armonía hasta las cuatro de la madrugada, hora en la que se dirigieron a la estación del ferrocarril con el objeto de tomar el tren que les ha de conducir a Oporto...<sup>228</sup>

...normalmente este tipo de invitaciones se conseguían a cambio de recibir, por los propios tunos salmantinos, a las agrupaciones, Tunas y Rondallas anfitrionas, en otras campañas...encontrando a las tunas de Coimbra, Oporto, Lisboa o Valladolid, invitadas por los nuestros (los tunos salmantinos) en diferentes temporadas...<sup>229</sup>

Resulta curioso comprobar cómo la aparición de estas estudiantinas universitarias produjo una fuerte polémica en la prensa de la época, ya que periódicos y revistas se empeñaron en compararlas con las antiguas tunas. Incidían estos medios en los profundos cambios que las reformas habían producido en la clase estudiantil.

Rafa Asencio apunta a un cambio evidente en las motivaciones que animaban a los estudiantes a integrar este grupo de la tuna.

“Correr la tuna” era algo que ya no hacían los estudiantes desde tiempo atrás. Aun cuando la necesidad fuera lo que impulsó a todos los estudiantes que corrieran la tuna

---

<sup>225</sup> Esta referencia a agrupaciones “mixtas” viene referida a la existencia de una sección de cuerdas junto a una sección vocal. N. del A.

<sup>226</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Op.Cit. Pág. 99.

<sup>227</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Idem. Pág 102

<sup>228</sup> *La Tuna Escolar*. El Adelanto-Salamanca, 7 de febrero de 1907. En **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Op. Cit. Pág. 102

<sup>229</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Idem. Pág. 102

antaño, y habría otros que practicaban esta costumbre por mera diversión, durante al siglo XIX es un afán lúdico el que motiva a los estudiantes a pertenecer a las estudiantinas.

Dicho esto, apuntemos que estas estudiantinas obtienen un clamoroso éxito, lo que hace que (como anteriormente dijimos) sus salidas sean más frecuentes:

...si bien en principio solo se organizan para los carnavales, pronto comienzan a hacer lo propio en las vacaciones de verano, Navidades y Pascua, realizando giras por varias ciudades, e incluso por tierras extranjeras<sup>230</sup>.

Se podría leer en *El Clamor Público* (Madrid), el 19 de Junio de 1855:

Estudiantina-En la madrugada del domingo salió de la corte una comparsa de estudiantes que a son de pandero, flauta y guitarra, se proponen recorrer media España en los meses de vacaciones. Llevan considerable acopio de relaciones con que embobar a las muchachas, un hambre estudiantina que devora, y hasta un costal de coplas de gran efecto...

Esta es una de las características que diferenciaban claramente a las estudiantinas universitarias de las no universitarias, la de los viajes a distintos lugares en calidad de representantes del centro académico al que pertenecían, estrechando los lazos entre las instituciones que representaban y las organizadoras (a veces otras estudiantinas) de los distintos festivales, convenciones o exposiciones.

La entrada en Oporto de la estudiantina de Salamanca fue algo apoteósico, triunfal, inolvidable, por las delirantes manifestaciones de simpatía y el estruendo de los aplausos y los vivas. En las afueras de la estación esperaban millares de personas. Organizose el desfile, en él tomaron parte dos mil estudiantes con hachas de viento y faroles de colores, pendientes de los bastones, y dos músicas. Los vivas a España y a Oporto se sucedían sin cesar, La manifestación recorrió las calles de Pinto Bessa, Bomfin, Sa da Bandeira, Praxa de don Antonio Batalha y Entres, hasta el Hotel Continental. Puede asegurarse que pasaban de treinta mil personas las que presenciaron el desfile iluminado constantemente por poderosos reflectores eléctricos. Todos los balcones del tránsito estaban llenos de señoras que agitaban los pañuelos sin cesar y sembraban el suelo de flores. Se repetían los vivas atronadores a España y a Salamanca y a los estudiantes salmantinos. Nosotros llenos de emoción contestábamos con vivas a Portugal y a Oporto<sup>231</sup>.

Hay que citar a la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba, que posteriormente pasaría tomar el nombre del compositor Eduardo Lucena. Con ambas denominaciones y en distintos momentos realizó numerosos desplazamientos a distintas localidades, grabando incluso una colección de discos de pizarra.

Ya hemos hablado y podido escuchar la *Jota a Málaga*, en la grabación de esos mismos discos, y resulta muy importante el dato pues probablemente sea la primera grabación de una estudiantina (no tenemos noticia de ninguna anterior). Así pues, con relación a ella,

---

<sup>230</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino.* Op. Cit. Pág. 35-36

<sup>231</sup> **BALCÁZAR Y SABARIEGOS, José:** *Memorias de un estudiante de Salamanca.* Librería de Enrique Prieto. Madrid, 1935. Pág 65

hay que decir que este disco fue grabado en el Conservatorio de Córdoba, para evitar en la medida de lo posible, ruidos del exterior. En palabras de Rafael Asencio:

Fue en el mes de noviembre del año 1929 cuando el Centro impresionaba los discos de gramófono con destino a la casa “Columbia Gramophone Company” (domiciliada en San Sebastián); con ese motivo habían llegado a Córdoba “varios técnicos de la casa referida, provistos del material eléctrico necesario”. Las sesiones de grabación se llevaron a efecto bajo la dirección del señor Pablos Barbudo en el salón de actos del Conservatorio Provincial de Música (por ser el local que a juicio de los técnicos reunía mejores condiciones), comenzando a las 9 de la noche y finalizando alrededor de las 2 de la madrugada, durante tres días (14, 15 y 16 de noviembre), “a fin de que los ruidos callejeros no entorpezcan la labor de impresión”....

Las grabaciones se lanzarían al mercado en un álbum de los “acreditados discos fonográficos Regal” que constaría de 12 obras distribuidas en 6 discos dobles “cuyo precio estará al alcance de todas las fortunas”. A decir del Diario de Córdoba del 27 de noviembre del 29, “todos los números impresionados son de autores cordobeses, habiéndose escogido aquéllos en los que más campan la inspiración y la musa popular de los maestros que dieron vida y nombre al Centro”; así “los alegres pasacalles y vibrantes jotas del fundador, Eduardo Lucena, las canciones populares, llenas de ambiente cordobés, de Molina León, y los delicados poemas musicales, pletóricos de sentimiento y evocadoras melodías, de Martínez Rücker, recorrerán el mundo y entrarán en todos los hogares, gracias a los progresos del arte fonográfico, cuyo perfeccionamiento ha llegado ya a un grado verdaderamente extraordinario”<sup>232</sup>.

Las obras que se grabaron fueron las siguientes:

- *Bajo La Parra*, de Molina León
- *A Málaga*, de Lucena
- *Cruzando el Lago*, de Lucena
- *Las Mariposas*, de Lucena
- *Noches de Córdoba* (poema), de B. Belmonte y M. Rücker
- *La Caridad*, de E. Redel y Molina León
- *Aire Andaluz N° 2*, de Lucena
- *Aire Andaluz N° 4*, de Lucena
- *Capricho Andaluz*, de M. Rücker
- *La Celebre Pavana*, de Lucena
- *Carnaval del 86*, de Lucena
- *La Habanera*, de Lucena.

Esta referencia a las piezas grabadas no sería más que una curiosidad histórica si no fuera porque vemos que hay una pieza de origen latinoamericano en ella, la habanera. Si bien no es un tema originario del Nuevo Continente, sí contiene esa cadencia del compás de 2/4, traída desde el Caribe, y ya utilizada por Bizet en su ópera *Carmen*. Eduardo Lucena también usó este ritmo en su obra, siendo de interés al tema que nos ocupa, al ser un son, en este caso, de origen americano. Desde las antiguas chaconas, zarabandas y zarambeques no nos habíamos encontrado con casos similares en cuanto al repertorio de

---

<sup>232</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Estudianterías cordobesas*. Op. Cit. Pág. 117.



las estudiantinas. En el caso de la *Habanera*, de Lucena, se trata de una pieza instrumental, en la que el protagonismo es ejercido por los instrumentos de cuerda frotada.

<https://www.youtube.com/watch?v=ldoc58KE4wA>

Video 14: *Habanera*, de Eduardo Lucena, por la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba, 1928



Imagen 63. Estuche de los discos de pizarra grabados por el Real Centro Filarmónico de Córdoba e imagen del sello de uno de los discos



Imagen 64. Interior del estuche de discos



Imagen 65. E. Lucena con el resto de componentes de la sección instrumental del Centro Filarmónico



Imagen 66. Estudiantina del Centro Filarmónico de Córdoba

Digno de mención es el caso de las Exposiciones Universales, donde se pretendía que la Estudiantina ejerciera el papel de embajadora cultural del país. En fechas previas se hacía un llamamiento general a los estudiantes de toda la geografía española para la preparación de repertorios y números. En el diario alicantino *El amic del Poble*, de 5 de Marzo de 1899 se anuncia la convocatoria de la estudiantina para asistir a la Exposición Universal que se celebraría en París al año siguiente:

*Han comensat en Madrid els ensayos de la Estudiantina clásica Española que asistirá a la próxima Esposició Universal de <paría. La comisió organisaora comunica als estudiants de totes les facultats y sentros ofisials de ensañansa que desichen formar part de dicha agrupasió, poden inscriuse en les llibreries de Fe y de Covisa<sup>233</sup>.*

La estudiantina de mayor relevancia de las que acudió a esos eventos fue la que viajó a París con motivo de la Exposición Universal del año 1878. Uno de los detalles más relevantes fue la confección de la indumentaria que llevarían sus miembros, confeccionado por la sastrería del Teatro Real, y que sirvió de modelo para el resto de las estudiantinas posteriores, dada la gran popularidad y difusión en prensa que tuvo la participación de la que se vino a llamar “Estudiantina Española”.

<sup>233</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino.* Op. Cit. Pág. 36

Tuvo tal trascendencia que uno de los personajes de la zarzuela *El canastillo de fresas*, uno de los miembros de aquella estudiantina que va a viajar a París, canta la siguiente jota:

Con este vestido  
de viejo estudiante,  
que es símbolo errante  
de nuestro país,  
con este vestido de rústica lana,  
pasado mañana  
me voy a París.  
Nos llama la dulce  
Deidad parisina;  
La reina latina  
Que es novia del sol.  
Y a su llamamiento,  
Que ciega y fascina,  
¡va la estudiantina  
De garbo español!<sup>234</sup>

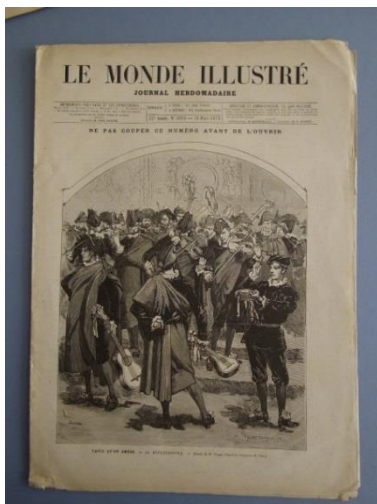


Imagen 67. Portada de una revista ilustrada francesa con La Estudiantina Española en la Exposición Universal de 1878

<sup>234</sup> ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael. *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino*. Op. Cit. Pág. 3



Imagen 68. Actuación en la Exposición Universal de París

Compositores de renombre escribieron obras destinadas exclusivamente para ser interpretadas por estas estudiantinas (veremos como ocurre lo mismo en el caso de las profesionales):”...El insigne Maestro Bretón, accediendo gustoso al ruego que se le hizo, ha compuesto un brillante y alegre pasodoble para la tuna, que será instrumentado por el notable y conocido músico don Eloy Andrés”<sup>235</sup>.

Asimismo, la *Jota de los Remendados*, conocida posteriormente como *Jota Olé*, con letra del poeta Fernández Ruano, y música de E. Lucena para la comparsa cordobesa, *Amor y desinterés* durante el carnaval cordobés de 1876, aunque no fuera compuesta inicialmente para estos estudiantes, se convirtió en una de las piezas más aclamadas de las que fueron interpretadas por la Estudiantina Española en la Exposición de París, y posteriormente fue llevada al continente americano por la Estudiantina Española Profesional Fíguro.

#### **JOTA DE LOS REMENDADOS** (Fernández Ruano/E. Lucena)

A una niña un estudiante  
le declara su amor.  
Y ella riendo le decía  
que perdonara por Dios.

Que los estudiantes,  
aunque remendados,  
son finos amantes  
desinteresados;

y por el tesoro  
que se encierra en mí,  
¡Ay! ¡Olé! darían

Que los estudiantes...  
y por el tesoro...

Si una lánguida mirada  
echa el alma con su luz,  
¡Virgen Santa, qué tronada  
queda la gente! ¡Jesús!

Que los estudiantes...  
y por el tesoro...

Nuestras flautas desentonan,  
guitarra pierde el son,

Si es doncella la que sufre,  
¿Para qué quiere sufrir,  
si escogiendo un estudiante  
asegura el porvenir?

Que los estudiantes...  
y por el tesoro...

Su sotana, su manteo,  
su tricornio, todo en fin,  
todo cuanto posea  
lo dará a su serafín.

<sup>235</sup> “Tuna Escolar”-Revista

El Adelanto.Salamanca, 14 de Enero de 1909

todo un Potosí.	nuestras voces desfallecen y se aloca el corazón. Que estudiantes...	Que los estudiantes... losy por el tesoro...
No hay gente más galante que la gente estudiantil, dispuesto a sacrificarse por las niñas del país.	Y por el tesoro...	Si es una vieja quien sienta delicias en su corazón, que no cuente con nosotros, ¡Que nos libre San
Que los estudiantes.... Y por el tesoro...	Bella niña, cuyos ojos dan envidia al mismo sol, de coral tus tersos labios, sus mejillas, de arbol.	Antón! Que los estudiantes... y por el tesoro...
Cuando tus ojitos miran a la Estudiantina, escuela y libros se olvidan: solo se acuerdan de ti.	Que los estudiantes... y por el tesoro...	Que registre sus bolsillos si los pudiere aligerar; y nos dé un duro si gusta, que siga nuestro cantar.
Que los estudiantes... y por el tesoro...	Oye, hermosa, los cantares que elevamos ante ti, que son ecos naturales de los hijos del país.	Que los estudiantes... y por el tesoro...
Las mujeres de esta tierra valen un gran Potosi; que si mandan para cuerdas, luego volveremos, sí.	Que los estudiantes... y por el tesoro...	No se van cual se va el humo nuestras protestas de amor; no son, niñas, nuestras voces las quejas de un trovador.
Que los estudiantes... y por el tesoro...	La viudita que llorase, recuerde su soledad. que no lllore, en nosotros está la felicidad.	Que los estudiantes... y por el tesoro
Su existencia, su fortuna, su sonado porvenir, sus tesoros ilusorios... todo, niña, es para ti.	Que los estudiantes... y por el tesoro...	Así pues, sed generosas con los que cantando están, y ellos siempre agradecidos jamás os olvidarán.
Que los estudiantes... y por el tesoro...	Pondrá fin a su tormento con placer y con primor, el cotidiano alimento que da el estudiante, amor.	Que los estudiantes... y por el tesoro...
Se fijan asaz contentos en tu gracia y en tu sal, y en ver si de algún bolsillo se les manda algún real.	Que los estudiantes... y por el tesoro...	

La Estudiantina Española, en París, y posteriormente la Estudiantina Profesional Fíguro en su gira por Chile popularizaron una versión con distinta letra de la ofrecida anteriormente:

<https://www.youtube.com/watch?v=zRup4MoEYYg>

Video 15: *Jota Olé o Jota de los Remendados*, de Fernández Ruano y E. Lucena. Interpretación de Julián Núñez "Bandurriator"

Aunque rotos remendados,  
sin más luz que la del sol,  
no te pedimos dinero,

te pedimos, niña, amor.

Que los estudiantes,

aunque remendados,

son lindos amantes  
desinteresados;

Y por el tesoro  
que se encierra en ti, ¡Olé!  
diéramos más oro  
que da el Potosí.

Un estudiante en Valencia  
se puso a pintar el sol,  
y del hambre que tenía  
pintó un pan de munición.

Que los estudiantes...

Y por el tesoro...

Aunque hemos apuntado algún dato con anterioridad, sirva esta referencia para dar una idea de la composición instrumental de una Tuna-Rondalla Universitaria de principios del siglo XX. Se trata de la lista de los componentes de la Tuna Escolar Salmantina para la campaña de 1907:

Individuos que la componen. Presidente: Don Miguel Ledesma Herero. Vicepresidente: Don Juan Sánchez Mata. Tesorero (Guitarra). Don Wenceslao Moreno Govea. Secretario: Don Fulgencio Esteban Izquierdo. Abanderado: Don Ramón Velasco Díaz. Director: Don Eloy Andrés García. Guitarras: Don Ricardo Heredia Bermejo, Don Eugenio Delgado Gómez, Don Florencio Amador, Don Santiago Mangas García, Don Victoriano Herrero, Don Antonio Domínguez, Don Medardo Rivera Caño, Don Rafael García, Don Manuel Sánchez. Violines: Don Manuel Mezquita, Don José Mezquita, Don Luis S. Berney y Don Fernando Arteaga Lastra. Flauta: Don Clemencio Tomás. Obor: Don Jesús García. Bandurrias: Don Máximo Rodríguez, Don Laureano Carlos Herrera, Don Antonio Holguera Vadillo y Don Andrés García Moreiro. Triángulos: Don Vicente Sáez Montero y Don Guillermo Hernández. Panderas: Don Fernando Ponsa López. Don Ricardo Casas Calderón, Don Cayetano Barriga Moreno y Don Mauricio Moreno. Piano: Don Lucio Rodríguez. Laúd: Don Eusebio Días Muñoz. Representantes: Don Manuel Reymundo Tornero y Don Agustín García Talavera<sup>236</sup>.

Podemos observar, abundando en lo apuntado anteriormente, cómo en la Tuna Escolar Salmantina, se introducen instrumentos de viento madera (el oboe, concretamente), así como también hay un pianista, cosa que no será tan infrecuente dentro de los recitales y conciertos ofrecidos por las tunas en aquella época, e incluso en los primeras décadas tras la Guerra Civil, aunque en la actualidad se haya perdido por completo.

---

<sup>236</sup> “Tuna Escolar Salmantina”. Revista El Adelanto.Salamanca, 24 de Enero de 1907

Posteriormente estas estudiantinas llegarían a tener una organización permanente (que se intentó copiar por las tunas, tras la Guerra Civil), y cualquier época del año sería buena para sus salidas y actuaciones, aunque pese a todo, las estudiantinas de esta época mantendrían lazos de unión con la Universidad, ya que, no lo olvidemos, estaban constituidas por estudiantes, pero también ocurría con cierta frecuencia que también profesores engrosasen las filas de la agrupación.



Imagen 69. Estudiantina de Valencia, 1899



Imagen 70. Estudiantina de la Univ. de Barcelona en París, 1898

Ya a fines del siglo XIX las estudiantinas integradas por estudiantes comienzan, para diferenciarse de las demás, a generalizar el uso de la denominación “tuna”, o a especificar claramente su procedencia universitaria (anteriormente, en muchas ocasiones, estas estudiantinas habían adoptado denominaciones que no indicaban su procedencia escolar, como la Estudiantina La Giralda de Sevilla, integrada por universitarios hispalenses). Podemos decir que a partir de los años veinte se produce una eclosión de estudiantinas universitarias, de modo que cada ciudad universitaria contó con una o incluso más. Sus miembros se agrupaban conforme a los estudios que desarrollaban,

denominándose según la facultad a la que estaban adscritos (aunque ya anteriormente habían aparecido algunas con esas nomenclaturas). En el diario *La Iberia*, de 6 de marzo de 1870 encontramos el siguiente anuncio:

La estudiantina Tuna Médica recorrerá en el día de hoy las calles de esta capital recaudando fondos para el socorro de los pobres. Esta estudiantina está compuesta toda ella de alumnos de la facultad de medicina, constituyendo su traje el antiguo y clásico tricornio y manteo<sup>237</sup>.

Valga como muestra la siguiente recopilación que Félix Martín Sárraga elabora en *Estudiantinas que postularon en o por Murcia*<sup>238</sup>:

- Estudiantina Tuna Médica (1870)
- Estudiantina Los Medicinantes (Facultad de Medicina de Córdoba, 1871)
- Estudiantina Los Hijos de Hipócrates (Facultad de Medicina de Cádiz, 1872)
- Estudiantina Universitaria de Murcia (1872)
- Estudiantina de Veterinaria (1884)
- Estudiantina de la Facultad de Medicina de Valencia )1888)
- Estudiantina Universitaria de Barcelona (1897)
- Estudiantina de Medicina de la Universidad de Granada (1901)
- Tuna escolar de Madrid (1905)
- Tuna Escolar de Salamanca (1909)
- Estudiantina Médica Gaditana(1912)
- Tuna Escolar Zaragozana (1913)
- Tuna Escolar de Zaragoza (1925)
- Estudiantina Médica de Valencia (1928)
- Tuna Escolar Médica de Valencia (1930)
- Tuna Escolar de Santiago de Compostela (1930)
- Tuna Escolar de la Universidad de Murcia (1932)
- Tuna Escolar de la Universidad de Granada (1932)
- Tuna Escolar de Valladolid (1932)
- Tuna de la Universidad de Murcia (1933)

---

<sup>237</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino*. OP. Cit. Pág. 39

<sup>238</sup> **MARTÍN SÁRRAGA, Félix:** *Estudiantinas que postularon en o por Murcia*. Murcia. Ed. Tunae Mundi. 2014. Pág. 94



- Tuna Universitaria de la Universidad Central de Madrid (1933)
- Estudiantina Musical Madrileña de la Facultad de Medicina (1933)
- Estudiantina del Instituto de Segunda Enseñanza de Ceuta (1933)
- Tuna Escolar Médica de Valencia (1934)
- Tuna Escolar de Veterinaria de Córdoba (1934)
- Estudiantina de la Facultad de Medicina de Cádiz (1934)



**Imagen 71. Estudiantina La Giralda, de Sevilla**

A modo de conclusión, hay que decir que ambas tipologías de estudiantinas, las de estudiantes y las no escolares (fundamentalmente las nacidas en el seno de liceos, ateneos y sociedades similares, tienen una serie de puntos en común:

- Para muchas personas, estas estudiantinas daban al carnaval un cariz más correcto y menos chabacano. Estas agrupaciones, más correctas y galantes, tanto en sus maneras como en sus letras, darían al carnaval un barniz más culto y artístico.
- Ambas son postulantes, esto es, piden una aportación a los viandantes que encuentran a su paso. Estas se utilizarían para alguna causa benéfica, para costear los gastos inherentes a la comparsa (vestuarios, instrumentos, etc...), o simplemente en beneficio de sus componentes. Podía leerse en *La Guirnalda: Periódico Quincenal Dedicado al Bello Sexo*, en su edición de 1 de Febrero de 1869, lo siguiente:

Muchas de estas cuadrillas destinan su colecta a objetos piadosos. En todo caso no es el interés el que las mueve porque su petición es más bien un pretexto para dirigirse a la gente que transita o que se asoma a los balcones, dando siempre lugar a escenas regocijadas, en que campean el gracejo y buen humor de sus actores principales, con general contentamiento de los que se agrupan para presenciarlas.

Otras veces el producto de la cuestación se invierte en costear el gasto de sus trajes a los que no pueden suplir de su propio peculio; y el resto acaba por consumirse en una fonda, que siempre recibe de buen talante a tan alegres y generosos huéspedes.

Esta costumbre fue criticada por la insistencia de los postulantes, que casi “acosaban” a quien se cruzase con la estudiantina. Puede leerse en el *Clamor Público*, en su edición de 26 de febrero de 1860:

Varias comparsas e estudiantes verdaderos o apócrifos, vestidos algunos caprichosamente y aún con gusto, recorrieron las calles y hasta entraron en los cafés, durante el carnaval, tocando, cantando y pidiendo: lo primero nos parece muy bien como cosa propia del tiempo; pero no así lo segundo, pues semejantes cuestaciones ponen en más de un compromiso a personas que no quieren o no pueden destinar su dinero a tales objetos.

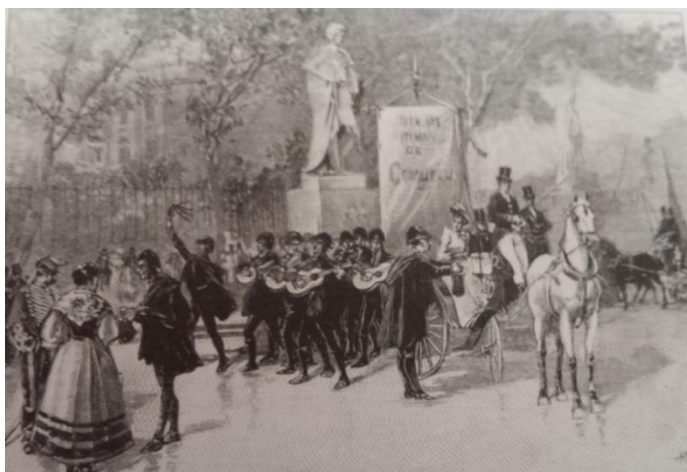


Imagen 72. Cuestación en favor de las víctimas de las inundaciones de Consuegra. *The Illustration London News*, 1891

Poco a poco, el carácter de las estudiantinas deviene más romántico y galante, gozando de una excelente fama, que se acrecienta con su participación constante en obras sociales, postulando en favor de causas benéficas. Sumemos a esto la ampliación de sus actuaciones, serenatas, viajes y conciertos, y entenderemos que su vigencia, poco a poco, va superando el periodo carnavalesco, para perdurar durante todo año. En el *El Imparcial*, de 28 de febrero de 1929, podemos leer un artículo de Rafael Selfa Mora titulado “Las estudiantinas modernas”, y que, entre otras cosas dice:

Estos estudiantes de ahora tienen una categoría espiritual francamente elevada sobre el nivel medieval que cobijara a aquella abigarrada comparsa de goliardos, esudiantones, juglares trashumantes, pedigüeños, viciosos y amigos de la pendencia; “estudiantes que andan nocherniegos”, como les llamó nuestro buen Arcipreste...

Las mascaradas universitarias de hoy son el disfraz carnavalesco con que se quiere vestir, para animarlo, un noble propósito cultural o filantrópico. Ya no piden los estudiantes, como leímos en el Libro del buen amor:

“Señores, dar al escolar  
que vos viene a demandar”.

El pedir de hoy es una solicitud al deber social que todos tenemos de solidarizarnos con los anhelos de cultura y de caridad. Diríamos que estos estudiantes dan un curso ambulante de política social con el pretexto agradable de unas músicas y canciones...

...El paso de la estudiantina perdió su característica significación, y en vez de un desfile de máscaras sin trascendencia para la reflexión, ahora llega hasta nosotros, se detiene y nos dice lo que representa la dignificación social del estudiante que no quiere desprenderse de la tradición a cuyo calor nació, pero que se arrancó la careta con que solapaba la tragedia íntima de sus propias pasiones y se nos presenta con la cara descubierta y, como un coro clásico, canta el épodo lamentable de la tragedia humana, más trascendente todavía.



Imagen 73. Tarjeta pidiendo limosna para los niños huérfanos de San Vicente Ferrer, en el carnaval de Madrid de 1892

Evidentemente todas estas actividades benéficas altruistas reforzaban el espíritu corporativo universitario (en las estudiantinas escolares, claro está), y será el que quieraresurgir tras la Guerra Civil.

Las estudiantinas serán respetadas y hasta tenidas en gran consideración. Pertener a una de ellas será motivo de prestigio social y, de hecho, figuras de la política y de la intelectualidad tendrán muy a gala haber pertenecido a una de estas agrupaciones en su juventud.



Imagen 74. Estudiantina del Centro Filarmónico a su llegada a Córdoba, tras un viaje, siendo recibida por las autoridades, en 1904

### 7.1.3. Estudiantinas profesionales

Estas estudiantinas estaban conformadas por músicos profesionales, no estudiantes, vestían el traje escolar en todas sus actuaciones. No había ninguna relación con el carnaval, y son el tercer tipo de estudiantina que surge durante el siglo XIX.

El mejor ejemplo de estas estudiantinas lo constituye la Estudiantina Española Fígaro, fundada en Madrid en 1878 por Dionisio Granados, músico y compositor de renombre en su época. Con una plantilla instrumental de un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo, esta orquesta surge como una iniciativa para aprovechar comercialmente el éxito cosechado por las estudiantinas en sus viajes a exposiciones y festivales, sobre todo viendo el triunfo de la Estudiantina Española en su viaje a la Exposición Universal de París, en el mismo año de 1878 (hasta el punto de autodenominarse “Los Estudiantes Españoles de la Universidad de Fígaro”, suplantando de algún modo a los que estuvieron en París formando parte de la verdadera Estudiantina Española<sup>239</sup>).



Imagen 75. Componentes de la Estudiantina Fígaro, en uno de sus viajes a París

<sup>239</sup> A  
cit.

ñael. *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino*. Opus

El éxito cosechado por estos músicos fue de tal envergadura que se llegaron a componer exclusivamente para ser interpretadas por la Estudiantina Fígaro.

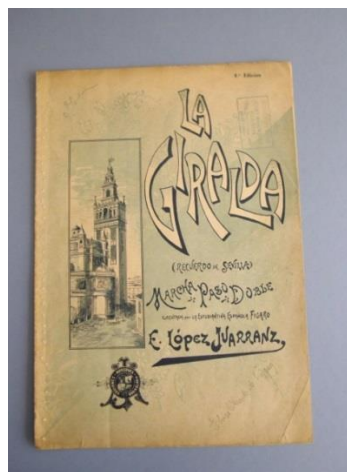
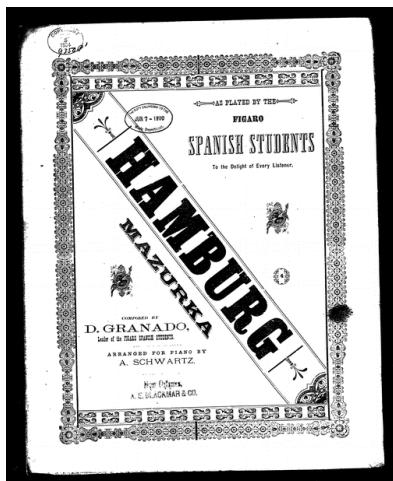


Imagen 76. Portadas de dos piezas compuestas para la Estudiantina Fígaro

Con semejante fama, La Estudiantina Fígaro realizó giras por toda Europa, el continente Asiático, y sobre todo por América:

Tras una exitosa trayectoria artística en Europa, dando conciertos en los teatros de las principales ciudades, emprendió rumbo a América en 1879, presentándose en New York en enero de 1880, procedente de Londres, actuando luego en Canadá, Cuba y Puerto Rico. En 1884, la Fígaro volvió a hacer las Américas bajo la dirección del guitarrista Carlos García Tolsa, visitando en esta ocasión diversos países del centro y sur del continente, regresando a España a finales de 1886, para, tras una gira por el país, hacer lo propio por diversos países europeos y asiáticos<sup>240</sup>.

La Fígaro ya se había presentado en las principales ciudades de España, dando más de 200 conciertos, así como en Portugal, Francia, Italia, Austria, Bélgica, Inglaterra, Holanda, llegando a dar hasta 10 funciones privadas en el palacio del zar de Rusia. El Príncipe de Gales había recibido a la Fígaro en los salones de su palacio, y en Viena el vals compuesto por la misma Estudiantina, “El Turia”, agotó sus primeras ediciones en papel pautado en poco tiempo.

<sup>240</sup> **ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael.** *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino.* Ed. Universidad de Alicante. Alicante. 2013. Op. Cit. Pág. 126

Como resultaba lógico, dado el éxito obtenido en Europa, la Estudiantina Fígaro emprendió rumbo hacia el continente americano. Comenzaron arribando a Cuba, parada de obligado cumplimiento en aquella época para todas las compañías teatrales y musicales que viajaban al nuevo continente, como escala para viajar posteriormente a Norteamérica.

En la caribeña isla tuvieron el mismo éxito que habían cosechado en la madre patria, partiendo posteriormente a Nueva York, donde no solo obtuvieron parabienes de crítica y público, sino que, por primera vez un grupo de personas, concretamente unos obreros italianos, forman una especie de grupo a imitación de la Fígaro. Adoptan el mismo modelo de trajes e incluso el nombre de Fígaro, y bajo la dirección de un violinista interpretan piezas, a imagen de la estudiantina, con guitarras y mandolinas. Esta presencia de la Estudiantina Fígaro se prolonga, dando más de 500 conciertos por distintos lugares de la geografía estadounidense<sup>241</sup>. Como ocurrirá en muchos lugares del continente americano visitados por la estudiantina, florecerán a posteriori distintas agrupaciones, algunas usando su misma indumentaria e incluso su nombre (“Fígaro”). Se da la circunstancia de que algunos de sus componentes, como el maestro Carlos García Tolsa, integrante que llegó a ejercer de director de la agrupación en determinados momentos, se quedan en América, donde (es el caso del mencionado García Tolsa) dan origen a una escuela guitarrística muy importante.

Posteriormente, en palabras de Andreu Ricart:

El licenciado Luis Ramírez informa sobre presentaciones de la Fígaro en el Teatro Abreu, de Ciudad de México, el 5 de diciembre de 1882 y un concierto en Tabasco, en 1885. Eduardo Hernández de La Salle indica su presencia en Veracruz y Ciudad de México hacia 1881 y 1882. En total habrían sido 133 presentaciones en México...



Imagen 77. Cartel anunciador de la gira de La Estudiantina Fígaro, por Estados Unidos

<sup>241</sup> **ANDREU RICART. Ramón:** *La Fígaro, polinizadora Hispanoamerindia*. Conferencia dada el 12 de Abril de 2012 durante el I Congreso Internacional de Tunas. Murcia. 2012

Posteriormente la estudiantina visita Venezuela, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Perú, Ecuador, Chile, Argentina....

Estas presentaciones en todos estos países van acompañadas de un éxito clamoroso:

Trece estudiantes colocados, en bien dispuesta grada, ostentan sus ricos i característicos trajes del siglo de Salamanca, luciendo sus originalísimos instrumentos que llegan a pulsar con conocimiento magistral, ostentando ricas i deslumbrantes gacetas de bellos diamantes, como antítesis del estado precario de sus colegas de otros siglos, prendiendo a un lado el lazo con los colores de la enseña de su patria a la cual honran por doquier, terciado el negro mantón i dejando entrever multitud de ricas medallas que adornan sus pechos como grato recuerdo de sus méritos" ... "no tiene más papel delante de los ojos que la inspiración artística que los guía i que arde en su mente" ...<sup>242</sup>.

En sus conciertos en Venezuela, la Estudiantina Fígaro causa gran impresión por su repertorio, su instrumentación y su calidad artística, resaltando incluso por su vestuario.

En el diario El Fonógrafo, de Maracaibo, el 5 de agosto de 1887 podemos leer:

...forman la orquesta diez profesores, a saber: cinco bandurrias, tres guitarras, un violoncello y un violín, de los cuales, al levantarse el telón, aparecen nueve sentados en gradería preparada al efecto, distribuidos en tres hileras: la inferior, formada de tres bandurrias, la del centro, de dos bandurrias y una guitarra en medio, y la superior de dos guitarras y el violoncello. El violín se mantiene delante de la gradería, y hacia el lado izquierdo de la orquesta, dando a esta la dirección filarmónica. El traje que usan para los conciertos es serio y lo llevan todos uniformemente, con una gallardía y una moderación, y un aplomo que inspira consideración y aprecio: es el traje tradicional de los estudiantes españoles...

...Detenernos en una sola siquiera de esas composiciones a enumerar sus bellezas sería tarea difícil de llenar, porque resuenan a nuestros oídos todos sus acordes, cada una de sus notas hablándonos en mágico idioma todas las sensaciones de la vida. ¿Cuál de nuestros lectores no siente ahora mismo, con nosotros, el crescendo y descrecendo de Neva realzados con la limpieza en la ejecución y la nitidez en la emisión de la nota? ¿No despertaba deseos de rendir un tributo a la bulliciosa Terpsícore los acordados compases de Martha, de la cual el público justo pidió alborozado su repetición? Quién no acaricia sueños de libertad, quién no siente besada su frente por las auras del clima delicioso del mediodía de la montaña Suiza al oír la Sinfonía Guillermo Tell del inmortal Rossini? Es allí donde se ve en toda la plenitud de su superioridad al poderoso artista que, depositario de todos los secretos de la armonía, sabe hacerlos hablar por un instrumento de cuerda...

¿Cómo pintar el arrobamiento del público durante la audición, ni los aplausos que resonaban tempestuosos cada vez que una pausa rompía el encanto! ¿Dónde hallar palabras, giros y figuras para analizar y definir la maestría de los artistas, su disciplina incomparable y la resultante homogeneidad del conjunto, y aquellos pianísimos que obligaban al público a enderezar la oreja como el tímido siervo y a suspender todo rumor, hasta el del aliento; y aquellos tutti de potente sonoridad que parecían brotar de centenares de instrumentos?

---

<sup>242</sup> **ANDREU RICART, Ramón:** *Estudiantinas Chilenas. Origen, desarrollo y vigencia* (1884-1955). Ed. Ministerio de Educación. Santiago. Chile. 1995. Pág. 137

El éxito indiscutible cosechado por La Estudiantina Fígaro en sus viajes por toda América tiene un efecto secundario más exitoso aún: la adopción del modelo de la estudiantina en prácticamente todo el continente americano.

Al intento de remedar a la Fígaro en Nueva York por parte de unos obreros italianos, formando una pequeña orquesta de mandolinas como intento de “copiar” (imitaron hasta los trajes) el modelo de la Fígaro le siguen, tras el paso de la estudiantina, numerosas agrupaciones. Muchas de ellas nacerán al amparo de sociedades españolas existentes en las principales ciudades (Lima, México, Caracas...). Los liceos y ateneos se pueblan de los sonidos de los instrumentos de plectro y de las músicas que los “estudiantes” de la Estudiantina Fígaro han traído desde España.

El historiador colombiano, Héctor Rendón Marín, en su tesis *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*, nos da una breve reseña de este proceso:

Las élites latinoamericanas de mediados y finales del siglo XIX, y las colombianas por supuesto, fueron protagonistas de múltiples y variados “ires y venires” entre América y Europa, en busca de nuevas coincidencias y maneras de construir un sentido de nación en el cual los ideales de autonomía en cada una de las recién independizadas colonias reclamaban, desde realidades locales y complejas, la construcción de una idiosincrasia y una afirmación de lo propio<sup>243</sup>. Un nuevo orden social y cultural comenzaba a ventilarse en América, y aunque la inserción del continente en el mercado mundial fuera lenta y débil, en tanto España trataba de salvaguardar su debilitado monopolio, las diferencias entre los contextos económicos y comerciales internacionales y las naciones americanas seguían siendo enormes.

Fue en este momento en que Estados Unidos impulsó nuevas directrices económicas internacionales que modificaron los sistemas de producción en los países de América Latina. Hechos como la guerra hispano-estadounidense de 1898, que terminó con la pérdida por parte de España de Filipinas, Cuba y Puerto Rico, supusieron el nacimiento de Estados Unidos como aquella nueva potencia mundial que iba a incidir en los mercados y en la transformación de la cultura colonial en una cultura urbana. Mientras tanto, en España se hacían conciertos de estudiantinas con fines benéficos o para recaudar fondos que mitigaran los estragos de la guerra, llegándose a componer incluso obras alusivas a estos conflictos, como *Cuba guerrera*, marcha compuesta por Pedro Morales Pino.

En este escenario, una agrupación española muy importante, fundada en 1878, fue determinante para el devenir de las cuerdas pulsadas en América Latina. Se trató de la Estudiantina Fígaro, conformada por un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo, que surgió en Madrid, bajo la dirección del músico y compositor Dionisio Granados, y que tras una larga gira por Europa y América a partir de 1879,

---

<sup>243</sup> MARTÍNEZ, Frederic. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia. 1845-1900*. Ed. Banco de la República. Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001



en países como Canadá, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú, dio inicio a una de las más sonadas campañas de difusión de las estudiantinas en el continente. En una segunda visita a América en 1884, la estudiantina recorrió Argentina, Chile, Bolivia, Venezuela y Perú, ahora bajo la dirección del guitarrista Carlos García, algunos de sus músicos se quedaron en América para hacer estudiantinas, realizaron una intensa labor de enseñanza de sus instrumentos.

Gracias a la Estudiantina Fígaro, y probablemente también a otras de menos renombre, comenzaron a proliferar las estudiantinas en América Latina; además, como se mencionó antes, sus niveles de dispersión, apropiación y desarrollo tuvieron tantas manifestaciones como gradaciones, que en mayor o menor medida reflejaron la idiosincrasia y los recursos musicales de cada una de las regiones donde se instalaron. Algunas evidencias importantes de este proceso se encuentran en Perú, Guatemala, Venezuela, Chile, Bolivia, Cuba y Ecuador, según se detalla a continuación.

En Venezuela, el paso de la Estudiantina Fígaro fue revelador, pues de inmediato motivó la fundación de la Estudiantina Fígaro de Caracas, bajo la dirección de Manuel Martín Marrero en 1886, con un grupo de músicos canarios residentes en la capital venezolana<sup>244</sup>. Desde ese momento se generó un fuerte movimiento cordofonista que ha trascendido hasta el presente. A ésta le siguieron la Estudiantina Guayanesa en 1888; la Estudiantina Zuliana en 1889; la Estudiantina de Los Calcaño (o su apodo, La Clásica, por su repertorio netamente académico), de Eduardo Calcaño, en 1890; la Estudiantina Venezolana, de Rogerio Carbalho, en 1892, año en que se realizaron una serie de presentaciones en Nueva York; la Estudiantina Cobija y Colcha, de Eduardo Franklin; la Estudiantina de Miguel Ángel Granados; la Estudiantina Cañón de la Glorieta; la Estudiantina Las Diosas, de David Ramos, en 1908; la Estudiantina Boconó, fundada en 1913 por el músico colombiano Camilo Antonio Estévez y Gálvez, en el Estado Trujillo; la Estudiantina Santa Cecilia de Régulo Rico, en 1930; la Estudiantina Caracas, de Teófilo León, en 1931 (compuesta por mandolina, cuatro, guitarra y mandola); la Estudiantina del Liceo Simón Bolívar de San Cristóbal, de Rubén Moros, en la década de los cuarenta; la Estudiantina Municipal de Caucagua, de Víctor Sosa, en 1940; la Estudiantina Mérida, de José Rafael Rivas, en 1954; y la Estudiantina Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, creada en 1959 por iniciativa de Zuleika Gorrín, bajo la dirección de Teófilo León, constituida por mandolinas, mandolas, guitarras, tiple y cuatro.

En Chile, la influencia de la Estudiantina Fígaro en la conformación de sus estudiantinas también fue fundamental. Andreu reseña la Estudiantina Chilena, en 1887; la Estudiantina Porteña, del bandurrista español Manuel González (integrante de la Estudiantina Española Fígaro), en 1888; la Estudiantina de Señoritas, en 1889; la Estudiantina Orfeo, en 18889; la Estudiantina del Círculo Español de Valparaíso (que incluyó voces), en 1889; la Estudiantina Santiago, de Carlos Zorzi, reconocida por su tratamiento orquestal, también en 1889; la Estudiantina Española de Santiago, formada por Joaquín Zamacois, madrileño que llegó a Chile y conformó esta agrupación en 1894; la Estudiantina Española Gaztambide, en 1896; y la Estudiantina Aurora, en 1901, primera estudiantina de carácter filarmónico, “constituida por 26 miembros de diferentes sociedades obreras”. Respecto a la formación académica de estos grupos, el autor señala que “con el decreto de la enseñanza musical obligatoria en las escuelas, a partir de 1893, se popularizaron los

---

<sup>244</sup> ANDREU RICART, Ramón: *Semblanza de las estudiantinas en Chile. Período histórico 1884-1995* (en línea).

instrumentos de púa”, en tanto los profesores comenzaron a publicar diversos métodos de bandurria, guitarra y laúd. Indica también que en 1905 la municipalidad de Santiago realizó el Primer Concurso de Estudiantinas<sup>245</sup>. Por último, llama la atención sobre el proceso de apropiación de las estudiantinas en Chile, que durante el “primer periodo de vigencia (1884-1955) se caracterizó por el encuentro y traslamiento de dos universos culturales diversos, uno de origen hispánico y otro chileno, que acogió y transformó esta manifestación en un claro proceso de sincretismo cultural (...). A partir de fines de la década del 60, este tipo de agrupación musical es revitalizado. Surgieron entonces la Estudiantina de la Chimba, la Estudiantina Mayor La Aurora, la Estudiantina de Señoritas de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, la Estudiantina La Trobada y la Estudiantina Mayor Universidad de Santiago, entre otras.

Walter Sánchez señala que en Bolivia surgieron, a finales del siglo XIX, la Estudiantina Paceña (1892), dirigida por el violinista Zenón Espinoza, y la Estudiantina Verdi (1904), dirigida por Juan Barragán<sup>246</sup>. Aunque la fuente menciona solo unas pocas agrupaciones, es importante destacar la Estudiantina 14 de Septiembre, organizada en 1960 por integrantes de la Estudiantina Cochabamba y dirigida por Franklyn Anaya, compuesta por mandolinas, guitarras, charangos, quenás y acordeones. Durante este periodo surgieron varias agrupaciones similares, como la Estudiantina Esteban Arze, formada por acordeón, guitarras y charango, y la Estudiantina Tarata, con guitarras, charangos y quenás, ambas dirigidas por Emilio Gutiérrez.

Según Hernán Restrepo Duque, los más famosos conjuntos cubanos de los años veinte se llamaban estudiantinas, “tanto que la misma Sonora Matancera se llamaba Estudiantina Sonora Matancera. Y así grabaron sus primeros discos”<sup>247</sup>, afirmación que corrobora Héctor Ramírez en su artículo *La Sonora Matancera, el decano de los conjuntos de América*. Este grupo se fundó en la ciudad de Matanzas en 1924, con el nombre de La tuna liberal; tres años después, debido a la preponderancia de la guitarra, cambiaron su nombre por el de Estudiantina Sonora Matancera y llegaron a la ciudad de La Habana, donde grabaron sus dos primeros discos en los estudios móviles de la Víctor, titulados *Fuera, fuera chino* y *El porqué de tus ojos*, a principios de los treinta el grupo adoptó el nombre actual. Durante esa década, Cuba, que vivía el furor de la radio comenzó a expandir sus grupos de cuerdas en el centro y sur del continente americano, mediante la interpretación de sones, danzones, rumbas y guarachas.

Sobre el caso de Ecuador, Patricio Sandoval indica que “en la ciudad de Quito en 1937, se conocieron varias estudiantinas, entre ellas: la Santa Cecilia, la Ecuador, la Antoniana, la Vicentina, la Lira Quiteña, la

---

<sup>245</sup> ANDREU RICART, Ramón: *Semblanza de las estudiantinas en Chile. Período histórico 1884-1995*. Óp. cit.

<sup>246</sup> SÁNCHEZ, Walter: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* (en línea)

<sup>247</sup> RESTREPO DUQUE, Hernán: Conferencia *Las estudiantinas* Programa *La música en Antioquía*. Medellín, Biblioteca Pública Piloto-Cámara de Comercio-Secretaría de Educación-Universidad Nacional, 15 de Septiembre de 1988.

Salle, la Independencia, la Buena Esperanza, la de los Padres Agustinos, la del Club Quito Social, la del gremio de zapateros (...) entre otras<sup>248</sup>.

Elaborando un cuadro con estos datos<sup>249</sup>:

V E  
 E C B C C  
 N H I O U U  
 E L L I B A  
 Z E V I A D  
 U A O  
 E R  
 L  
 A

- - - - -  
 EstuEstuEstuEstuEstu  
 dian dian dian dian dian  
 tina tina tina tina tina  
 FígaChilPac Son Sant  
 ro ena(eña(ora a  
 de 188 189 Mat Cec  
 Car 7 2) anc ilia(  
 acas era( 193  
 (18 192 7)  
 86) - - 4)  
 EstuEstu  
 dian dian -  
 - tina tina Estu  
 EstuPortVer dian  
 dianeña(

<sup>248</sup> **RENDÓN MARÍN, Héctor:** *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-80* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia. 2009

<sup>249</sup> **RENDÓN MARÍN, Héctor:** *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas.* Idem

tina 188 di(1	tina
Gua 8) 904	Ecu
yan )	ador
esa(	(19
188 _	37)
8) Estu-	
dianEstu	
tina dian	-
- de tina	Estu
EstuSeñ Coc	dian
dianorit hab	tina
tina as(1 amb	Ant
Zuli 889 a	onia
ana() (19	na(1
188 60)	937
9)	)
-	
Estu-	
- dianEstu	-
Estutina dian	Estu
dianOrf tina	dian
tina eo(114	tina
de 889 de	Vic
Los ) Sept	enti
Cal iem	na(1
cañ bre(	937
o(1 Estu 196	) -
890 dian 0)	Estu
) tina	dian
del	tina
Círc	la
ulo -	
- Estu	Lira
Esp dian	Quit
Estu añol	eña(
dian de tina	193
tina Val Este	7)
Ven para ban	
ezol. Arz	
iso(	
ana(188 e(19	
189 60)	-
9)	Estu

2)	dian
- -	tina
EstuEstu	la
- diandian	Sall
Estu tina tina	e(19
dian SantTar	37)
tina iagoata(	-
Cob (18 196	Estu
ija y 89) 0)	dian
Col	tina
cha	La
(19 -	Inde
08) Estu	pen
dian	den
tina	cia(
- Esp	193
Estuañol	7)
diana de	
tina Sant	
de iago	-
Mig (18	Estu
uel 94	dian
Áng	tina
el	Bue
Gra	na
nad	Esp
os	eran
(19 -	za(1
08) Estu	937
dian	)
tina	
- Esp	
Estuañol	
diana	-
tina Gaz	Estu
Cañ tam	dian
ón bide	tina
de (18	de
la	los

Glo 96)	Pad
rieta	res
(19	Agu
08) -	stin
Estu	os(1
dian	937
- tina	)
EstuAur	
dianora(	
tina 190	-
Las 1)	Estu
Dio	dian
sas(	tina
190	del
8)	Clu
	b
	Quit
-	o
Estu	Soci
dian	al(1
tina	937
Boc	)
onó	
(19	
13)	-
	Estu
	dian
-	tina
Estu	del
dian	gre
tina	mio
Sant	de
a	zap
Cec	ater
ilia(	os(1
193	937
0)	)

-  
Estu  
dian  
tina  
Car  
acas  
(19  
31)

-  
Estu  
dian  
tina  
del  
Lice  
o  
Sim  
ón  
Bolí  
var  
de  
San  
Cris  
tóba  
l(19  
40)

-  
Estu  
dian  
tina  
Mu  
nici  
pal  
de  
Cau  
cag  
ua(1

940  
)

-  
Estu  
dian  
tina  
Mér  
ida(  
195  
4)

-  
Estu  
dian  
tina  
Uni  
vers  
itari  
a de  
la  
Uni  
vers  
idad  
Cen  
tral  
de  
Ven  
ezu  
ela(  
195  
9)



## 7.2 Instrumentos

Los tres tipos de estudiantinas citadas coinciden en la plantilla instrumental, aunque hay alguna diferencia, debida fundamentalmente a su actividad.

Como instrumentos comunes, que aparecen en las estudiantinas profesionales como de carnaval (universitarias y las que no lo son), tenemos las guitarras, bandurrias, mandolinas, laúdes y panderetas. Hagamos una breve referencia a cada una de ellos:

- **Guitarra:** Instrumento de cuerda pulsada, de seis órdenes. Algunos se remontan en sus orígenes guitarra morisca. La guitarra renacentista, de cuatro órdenes, antecesora de nuestro actual instrumento, en un principio sería identificada con “lo popular”, o no culto, prefiriéndose, por parte de sectores más socialmente elevados, instrumentos como la vihuela.

...y, al son de dos guitarras que dos gitanos tañían, le hicieron dar dos cabriolas; luego le desnudaron un brazo, y con una cinta de seda nueva y un garrote le dieron dos vueltas blandamente<sup>250</sup>.



Imagen 78. Guitarra española

- **Bandurria:** Cordófono de seis órdenes dobles, afinadas sus cuerdas por pares. Se toca con púa o plectro. Mencionada por el Arcipreste de Hita al enumerar el cortejo de instrumentos que salen a recibir a Don Amor<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *La Gitanilla. Novelas ejemplares*. Op. Cit. Pág. 58

<sup>251</sup> RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): *Libro del buen Amor*. Barcelona. Ed. Crítica. 2001



**Lámina 89: Bandurria**

- **Laúd:** Originario del “ut” (o “lut”) árabe, es un cordófono de seis órdenes dobles, al igual que la bandurria. También forma parte del cortejo describe el Arcipreste<sup>252</sup>.



**Imagen 79. Laúd**

---

<sup>252</sup> **RUIZ, Juan** (Arcipreste de Hita): *Libro del buen Amor*. Idem



Imagen 80. Miembros de una estudiantina portando bandurria y laúd

- **Mandolina:** Cordófono de cuatro órdenes dobles afinados por pares y con la misma afinación que el violín. De sonido más dulce que la bandurria o el laúd, solía estar presente en las estudiantinas.



Imagen 81. Estudiantina española, 1900. Observamos tres mandolinas, dos delante y una detrás

- **Pandereta:** Membranófono que consta de una membrana de piel y unas sonajas metálicas, simples o dobles, situadas alrededor del aro. El ejecutante utiliza cualquier parte de su cuerpo para hacerla sonar al compás. De nuevo aparece en el cortejo descrito por Juan Ruiz<sup>253</sup>.



Imagen 82. Pandereta

Otros  
citados.

instrumentos se añadían también a los anteriormente  
Era el caso de flautas, violines y violonchelos, e incluso,  
según hemos visto, instrumentos de viento madera, como era el caso del oboe en la Tuna  
Salmantina.

<sup>253</sup> **RUIZ, Juan** (Arcipreste de Hita): *Libro del buen Amor*. Opus cit.



Imagen 83. Violín



Imagen 84. Flautas de pico



Imagen 85. Flauta travesera



Imagen 86. Violín



Imagen 87. La Estudiantina Española. Nótese cómo aparecen guitarras, panderetas, violines, flautas, además de instrumentos de plectro.

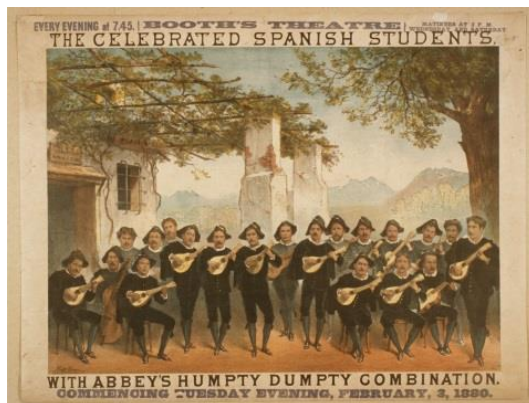


Imagen 88. Cartel anunciador de unos de los conciertos de la Estudiantina Fígaro en Estados Unidos. Podemos observar un violoncelo en la parte inferior izquierda.

Podríamos encontrar el caso de estudiantinas de carnaval conformadas por instrumentos de viento únicamente. Era el caso de pequeñas bandas que aprovechaban los días de antruego para vestir la indumentaria estudiantil y seguir tocando, como hacían durante el resto del año, pero como banda de música.



Imagen 89. Estudiantina de carnaval formada sólo con instrumentistas de viento

### **7.3. Repertorio**

Las formas musicales interpretadas por estas agrupaciones solían ser las mismas, salvo algunas excepciones. Los aires nacionales eran elementos fundamentales entre las piezas a ejecutar. Jotas, seguidillas, zortzicos, eran obligadas músicas que el público pedía a las estudiantinas con frecuencia.

SI AL PIE DE VUESTROS BALCONES (Jota coreada anónima)<sup>254</sup>

Si al pie de vuestros balcones  
veis, niñas, un mozo amable,  
echadle enseguida un perro<sup>255</sup>  
que es nuestro postulante.

Que en estos días de carnaval,  
los estudiantes pobres están.

Los que tenéis voz y voto  
y sois ya capacidades,  
dadnos hoy vuestros sufragios  
en monedas de dos reales.

Que en estos..

No hay cosa que dé más pena  
ni que cause más suspiros,  
que estar con el vientre flojo  
y tener flaco el bolsillo.

Que en estos ...

Comerciantes e industriales  
que sabéis hacer negocio,  
a nuestras dolientes quejas  
no os hagáis, por Dios, los sordos.

Que en estos....

Militares y empleados  
que coméis del presupuesto,  
descontad para nosotros  
lo que os descuenta el Gobierno.

Que en estos...

Los que escucháis los lamentos  
de estos pobres estudiantes,  
dejadles paso, que marchan  
con la música a otra parte...

Que en estos...

SEGUIDILLAS MANCHEGAS ESTUDIANTINAS (Anónimo-1858)<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:**  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op.Cit. Pág 529

<sup>255</sup> Es una forma coloquial de designar la moneda de cinco (chico) y de diez (grande o gordo) céntimos de peseta. **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:**  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Idem

<sup>256</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:**  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op.Cit. 262-265



### SEGUIDILLAS MANHEGAS ESTUDIANTINAS.

**J**oven la mas amable,  
y mas querida,  
haz feliz en tus brazos  
á quien te estima:

Siempre seré fiel;  
corresponde á mi afecto  
y á tanto querer.

En la escuela de Venus  
soy principiante,  
dame una leccion, niña,  
para no amarte;

Que te aseguro,  
que como salga de esta  
seré bien tuno.

El sarmiento en la lumbre,  
y el que enamora,  
por un lado se enciende,  
por otro llora.

Tú eres lo propio,

cuando lloras por verme  
te vas por otro.

Una preciosa rosa  
que yo tenia  
ocultaba entre flores  
tanta malicia.

Yo dije al punto  
esos son los placeres  
que yo disfruto.

El guerrero Cupido  
rindió su espada,  
porque ya son tus ojos  
mas fuertes armas;

Y así Cupido  
en la lid con tus ojos  
quedó rendido.

Ya que tus esperanzas  
mi bien, se han muerto,

Imagen 90. Seguidillas manchegas estudiantinas. Pliego de cordel. Imp.de D. José Moreno, 1858

### AGUR, NERE BIHOTZEKO AMATXO MAITEA; (ZORTZICO)

Agur, nere bihotzeko amatxo maitea!  
Laster etorriko naiz, konsola zaitea.  
Jaungoikoak, nahi badu ni urez joatea,  
ama, zertarako da negar egitea?  
Ni urez juatea

Ama certaraco da  
Negar eguitea

Esta pieza fue interpretada por la Estudiantina en un concierto a beneficio de los familiares de los marinos desaparecidos en una trágica tempestad que acabó con la vida de numerosos marineros que buscaban su sustento en el mar, según nos cuenta Eulogio Serdán en un artículo publicado en la Revista Bascongada, titulado *Recuerdos de Iparaguirre-Los naufragos del Cantábrico*:

...Sucedía esto, como hemos dicho, a fines de Octubre de 1878, seis u ocho días después de tan horrenda tragedia, y una Junta de aristócratas damas de la corte suplicó el concurso de la célebre Estudiantina Española, tan en boga entonces, después de sus fantásticos triunfos parisienses, para cooperar de la mejor manera a la obra de caridad que todos proyectaban. Solícitos los presidentes de aquella corporación, Sres. D. Ildefonso Zabaleta y D. Joaquín Castañeda, y deferentes con tan egregias damas, reunieron a la Estudiantina, y después de algunos ensayos y anunciado el espectáculo se presentó aquella en el Circo de Price, uno de los teatros más espaciosos de la corte de España. Era esta la primera vez que la Estudiantina se presentaba ante el público español. La fama que había adquirido y su justo renombre confundieron a la media docena de envidiosos de tan legítimos triunfos, y el teatro, convertido en ascua de oro, presentaba el aspecto del Real en sus funciones de gala. En palcos, plateas y butacas, disputadas por sumas de consideración, se encontraba cuanto de más selecto encierra Madrid en hermosura, en artes y letras; las galerías altas repletas de gente exhibían gran representación de la colonia bascongada, y en medio de aquella multitud y del más sepulcral silencio alzóse el telón, apareciendo en escena la Estudiantina con sus lujosos y clásicos trajes. Una salva atronadora de aplausos saludó su aparición. Fue tal ovación la más apetecida y el premio más inapreciable que recibió aquella comparsa de verdaderos estudiantes, que enarbolando la bandera de la dignidad española, recorrieron la culta Francia y hubieran recorrido Europa y el mundo todo entre los vítores y los plácemes de nacionales y extranjeros. El toque de la marcha real anunció la llegada del finado monarca D. Alfonso XII y de su hermosa y malograda esposa D.ª Mercedes REVISTA BASCONGADA. 377 de Orleans, convertida en amiga entusiasta y protectora sin límites de la Estudiantina Española. Bajo la presidencia de los monarcas, honra que la Estudiantina mereció igualmente de D.ª Isabel de Borbón, en el teatro de los Italianos, de París, comenzó el espectáculo en el que tomaban parte distinguidos artistas líricos y eminencias musicales, como la Borghi-Mamo, la Franco de Salas, Tamberlick, Alvertini, Caballero y otros. ¿A qué decir que todos los números de que se componía el extenso programa de aquella función, fueron espontánea y entusiastamente aplaudidos? Solo de un número haremos mención particular; el programa hacía constar que la Estudiantina tocaría el inspirado zortziko de Iparaguirre «Adios nere biotzeko» cantado por el joven azpitiano y compañero nuestro Sr. Ortiz. Al adelantarse la Estudiantina al proscenio y preludiar las dulces y melódicas notas de tan tierna composición, la orquesta y el tenor fueron interrumpidos por numerosas y compactas voces que al unísono gritaban: ¡¡Que baje Iparaguirre a la escena!! ¡Que baje! ¡Que baje! repetían millares de espectadores que no conocían al héroe bascongado que ha encarnado en la música y en la poesía el carácter y la idiosincrasia de la grande Euskaria<sup>257</sup>.

También eran muy frecuentes las piezas denominadas “coreadas”. Estas podían ser también alguno de los aires nacionales anteriormente citados. Lo fundamental de estas composiciones era la introducción en algún momento (muchas veces, a modo de estribillo), de intervenciones corales de los componentes de la estudiantina.

---

<sup>257</sup> SERDÁN, Eulogio: *Los naufragos del Cantábrico*. En *La Ilustración de Álaba*. Octubre 1878



También incorporaron ritmos procedentes del extranjero, muchos de ellos de naturaleza puramente instrumental, y otros también entonados vocalmente, como los vales e incluso algunas marchas.

HERMOSAS NIÑAS DE LA MONTAÑA (Anónimo)<sup>258</sup>  
(Vals coreado)

Hermosas niñas de la Montaña,  
que sois de España la admiración,  
si hoy no os agradan nuestras caricias  
oid propicias nuestra canción.

Niñas de finos blondos cabellos,  
de rostros bellos, de nivea tez,  
de vuestros ojos, si opaca asoma,  
la luna toma su brillantez.

Lindas morenas de labios rojos,  
de negros ojos, talle gentil,  
sois cual los genios de los amores,  
perennes flores del mes de abril.

Célicas rubias, lindas morenas,  
que amantes penas hacéis sentir,  
para que el que, triste, suspiros lanza,  
sois la esperanza del porvenir.

Ángeles puros, rosas fragantes,  
perlas brillantes de gran valor:  
¿Quién no os adora y siempre os quiere  
y ¡Ay! No se muere por vuestro amor?

Salid hoy, niñas, que a las ventanas,  
salid ufanas, que os quieren ver  
para admiraros breves instantes  
los estudiantes de Santander.

Ya hemos mencionado antes la introducción en el repertorio de las estudiantinas de piezas instrumentales internacionales: polkas y vales alemanes y austriacos, mazurkas polacas, barcarolas italianas y gavotas francesas, etc. Muchas de estas piezas requerían un gran dominio de los instrumentos, llegándose a incorporar oberturas y fragmentos de óperas, etc.

Esto originó en no pocos casos la división de la estudiantina en dos partes, una coral y otra instrumental, llegándose a dar estudiantinas muy numerosas. Fue el caso de la Rondalla del Orfeón Salmantino:

---

<sup>258</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:**  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op.Cit. Pág.  
526

...está conformada en torno a la agrupación vocal dirigida por el señor Mezquita, siendo su participación dentro del contexto musical salmantino, condicionada en todo momento por el propio Orfeón<sup>259</sup>.

Dado el éxito que las estudiantinas obtenían día a día, y cómo su presencia era recabada en muchos eventos de carácter nacional e internacional, reconocidos compositores decidieron componer piezas para que fueran interpretadas por los estudiantes en sus numerosos conciertos. Fue el caso de Eduardo Lucena, como ya hemos comentado, de Emil Waldteufel o el mismo Ruperto Chapí.



Imagen 91. Vals *Estudiantina*, de Emil Waldteufel

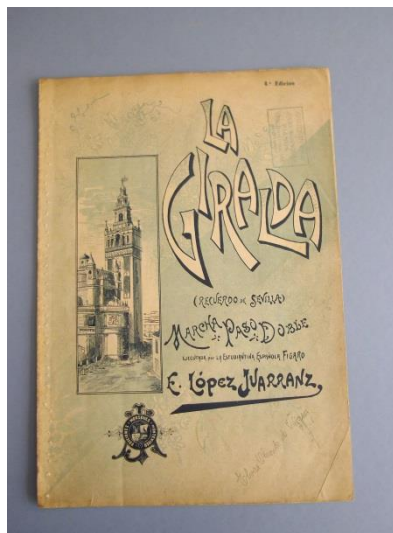


Imagen 92. Partitura del pasodoble *La Giralda*, de E. Juaranz

<sup>259</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Op. Cit. Pág. 92

Piezas de zarzuela también son parte del repertorio de las estudiantinas. El tremendo éxito obtenido hace que la figura del estudiante aparezca a menudo en numerosas obras líricas compuestas en la época.

Aires nacionales, marchas, vales, y piezas instrumentales son interpretados por los estudiantes en la obra, y luego introducidos en el repertorio de las estudiantinas.

Veamos algunas de las obras líricas de la época que tratan de alguna manera el tema de los estudiantes y la estudiantina.

<u>Zarzuelas</u>	<u>Autor/es</u>	<u>Año</u>
<i>Memorias de un estudiante</i>	José Picón/Cristóbal Oudrid	1860 (estreno)
<i>El Bachiller</i>	Alvera Delgrás/Antonio Rovira	1861 (estreno)
<i>Un estudiante de Salamanca</i>	Luis Rivera/Cristóbal Oudrid	1867 (estreno)
<i>El estudiante en palacio</i>	Félix Montero/Lorenzo Carcao	1867 (comp.)
<i>Els estudiants de Cervera</i>	Nicolau Manent/Serafí Pitarra	1869 (estreno)
<i>El barberillo de Lavapiés</i>	Fco. Esteban/Asenjo Barbieri	1874 (estreno)
<i>La Estudiantina</i>	Eusebio Sierra/Mateos y Santos	1893 (estreno)
<i>Los estudiantes</i>	Mig. Echegaray/M.Fdez.Caballero	1900 (estreno)
<i>La Tuna de San Carlos</i>	Miguel Echegaray Eizaguirre	1901 (comp.)
<i>El mesón de los estudiantes</i>	Manuel Glez. López “Juan Carlos”	1907 (edit.)
<i>El bachiller medina</i>	Huete Ordóñez/Emilio Carrere	1909 (estreno)
<i>Doña Francisquita</i>	Federico Romero/Fernández Shaw	1923 (estreno)
<i>La linda tapada</i>	José Tellaeche/Fco. Alonso	1924 (estreno)
<i>La Tuna de Alcalá</i>	Marcos Redondo/José Ribas	1927 (estreno)
<i>Coplas de ronda</i>	Carlos Arniches/José de Lucio	1929 (estreno)
<i>La ventera de Alcalá</i>	J. M. Granada/Diego San José/P.Luna/R.Calleja	1929 (estreno)
<i>La dulzaina del charro</i>	Adolfo Torrado/Fco. Molina	1932

[http://www.youtube.com/watch?v=yNOLS\\_BmGGk](http://www.youtube.com/watch?v=yNOLS_BmGGk)

Video 16: *Pasacalles de los estudiantes de Doña Francisquita*

<http://www.youtube.com/watch?v=f2G2D2EthQw&playnext=1&list=PL120894FF44A13970>

Video 17: *Jota de los estudiantes de la Linda Tapada*



Imagen 93. Portada del libreto y partitura de La Tuna de Alcalá, zarzuela en dos actos de Marcos Redondo y José Ribas

<https://www.youtube.com/watch?v=NDRmBuHUvGg>

Video 18: *La vida del estudiante*, de la Zarzuela *La Tuna de Alcalá*.

ROMANZA DEL RUBÍ<sup>260</sup>  
(de La Tuna de Alcalá)

Este rubí,  
clavel en primavera,  
es como un corazón.  
¡Oh, piedra mensajera;  
De ti mi vida espera  
consuelo a su aflicción  
¡Oh, rubí;  
Como sin par delicia,  
háblame de la mujer  
en quien cifro mi querer,  
que sea su fulgor  
fiel recuerdo de su amor.  
Bella, pura y roja estreña  
que en el cielo de mi pasión  
sin rival destella

<sup>260</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op.Cit. Pág.  
598

¡Ah, pura luz  
que allá en la altura  
eres faro de mi ilusión;  
Cesa en su fulgor,  
que tiene mi amor  
labios de coral,  
y ese es su rival  
porque no hay rubí mejor.

<https://www.youtube.com/watch?v=U7PK35-whvM>

Video 19: Romanza del rubí, de La Tuna de Alcalá



Imagen 94. Estreno de La Tuna de Alcalá, en 1927. Foto de Torres Molina (Semanao Blanco y Negro)

LA TUNA PASA<sup>261</sup>  
(DE LA VENTERA DE ALCALÁ)

¡Alcalá de Henares;  
¡Ay, qué bien pareces  
Con tus torres y muros  
y chapiteles;

Tienes por sangre  
la bulla que te envuelven  
los estudiantes.

Préstame tus ojuelos  
para esta noche,  
¡Qué me importa la vida  
matar a un hombre;  
Y no conozco ningún arma de fuego  
como tus ojos.

La moza que me gusta  
no es la que tengo yo,  
que la que yo quería  
otro se la llevó.

---

<sup>261</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:**  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Op.Cit. Pág.  
602

Mocita mesonera  
yo busco en ti  
otro querer más firme  
que el que perdí.

<https://www.youtube.com/watch?v=NwqzPwewpDg>

Video 20: *La Tuna pasa, de la Ventera de Alcalá*

Hay que hacer referencia especial a la zarzuela *La ventera de Alcalá*, en especial por uno de sus números. Concretamente se trata de una pieza a ritmo de habanera.

Es lógico que en este trabajo, tras analizar chaconas y zarabandas, nos detengamos ante un son de influencias caribeñas, como es la habanera.

Podemos definir la habanera como: “Una canción y una forma de danza cubanas del siglo XIX, cuyo nombre procede de la capital del país, La Habana. Su tempo es de lento a moderado, y está en compás binario”<sup>262</sup>.

Viene representada con

la siguiente estructura rítmica:

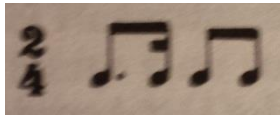


Imagen 95. Estructura rítmica de la habanera

El origen del llamado *patrón de habanera* o *ritmo de habanera* encuentra su origen en la llegada a América de la contradanza española:

Sobre los orígenes de este patrón rítmico también llamado...ritmo de tango, todas las investigaciones apuntan a un hecho histórico que propició su nacimiento: la llegada a América de la contradanza, tan famosa a principios del siglo XVIII en Europa...que llegó a las colonias no más tarde de los años veinte de aquella centuria. La contradanza española, es decir la adaptada al universo musical hispánico, conoció un gran suceso en –Cuba, adoptándose como símbolo de modernidad y carácter protoburgués junto a las revoluciones que tuvieron lugar en los años del llamado siglo de las luces. La contradanza, escrita generalmente en ritmo de seis por ocho se fue convirtiendo en un dos por cuatro, resultando de esa binarización el patrón de habanera, que simbolizó todo un adelanto para la expresión musical de los siglos XIX y XX.

En lo que a la música española se refiere el patrón habanera está sin duda alguna omnipresente. Sería casi imposible encontrar alguna comarca en España que prescindiera en toda su expresión musical, sea esta folklórica, popular o culta, del patrón rítmico al que nos referimos. Algunas

<sup>262</sup> **RANDEL, Don** (Ed.): *Diccionario Harvard de Música*. Op. Cit. 503

regiones lo han hecho suyo de tal manera que lo han integrado definitivamente en su propio repertorio<sup>263</sup>.

Efectivamente, ese patrón rítmico, de fácil asimilación cultural, entra a formar parte de las músicas más diversas. El musicólogo alemán habla de la habanera, junto con otros esquemas musicales de similar influencia, como músicas de validez general, mencionándolos como aquellos elementos que a lo largo del tiempo funcionan como ideal sonoro para diversas culturas, hasta convertirse en modelo rítmico de las más variadas culturas musicales<sup>264</sup>.

Con relación al tema que nos ocupa en el presente trabajo, el eminente musicólogo cubano Danilo Orozco comenta que dentro del ámbito de influencia de la habanera encontramos también gran parte del repertorio de las tunas y grupos de estudiantes.

Hay una gran influencia de la habanera en la música de las estudiantinas. La Estudiantina Fíguro incluye habaneras en su repertorio, con gran aceptación por parte del público.

Por otro lado, también otras estudiantinas incluían habaneras en su repertorio, veamos la que se publicó en un pliego suelto carnavalesco por la Imprenta de A. de Quesada, en 1892, en Santander. Siendo las dos primeras coplas seguidillas, el ritmo o patrón rítmico es el ya mencionado de habanera:

#### NIÑA DE OJOS AZULES<sup>265</sup>

Niña de ojos azules,  
de cándido mirar,  
de cutis nacarado,  
de transparente faz.  
Escucha, niña hermosa,  
este canto de amor  
que el estudiante entona  
debajo de tu balcón.  
Cuando la casta Diana  
alumbra tu belleza,  
a sus destellos fúlgidos  
mi pobre corazón

---

<sup>263</sup> LINARES, M<sup>a</sup> Teresa y NÚÑEZ, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Ed. Fundación Autor. Madrid, 1998. Pág. 189

<sup>264</sup> GRADEWITZ, Peter: *Música entre oriente y occidente*. Hamburgo. Ed. Franz Steiner Verlag . Hamburgo 1977. Pág. 188

<sup>265</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op.Cit. Pág. 542

suspira enamorado,  
padece mil torturas;  
y tu no ves, ingrata,  
cuánto te adoro yo.  
Dame tu amor, niña gentil;  
si no, de pena voy a morir.

Según las crónicas de finales del XIX, la habanera era parte importante del repertorio de la mencionada anteriormente Tuna Escolar Salamantina: "...las actuaciones tenían tres partes: la primera constaba de un pasacalle, un vals, un habanera a coro y una pieza instrumental a cargo de violines y un piano"<sup>266</sup>.

Otro género musical en la que la habanera tiene gran predilección por parte de compositores y público es en la zarzuela. La musicóloga cubana sostiene esta importancia de la habanera en la zarzuela española del XIX<sup>267</sup>. Y las zarzuelas en las que aparece la estudiantina no iban a ser una excepción, como se aprecia en la romanza en patrón de habanera de La ventera del Alcalá.

<https://www.youtube.com/watch?v=6Z8MEf7ba70>

Video 21: *Habanera de La ventera de Alcalá.*

En la creación musical, así como muchísimas otras manifestaciones socio-culturales, la etiqueta de "habanera" significaba algo más que el origen o la procedencia. La oposición cubano/peninsular...está latente. Y así aparecen, por ejemplo, denominaciones musicales genéricas como contradanza habanera y canción habanera. Ambas son las primeras menciones de géneros concretos dentro de las fuentes escritas de la música cubana. La más antigua canción habanera de que se tiene noticia se publicó en 1842, con el título de *El amor en el baile, de autor desconocido. Serán pues la contradanza, la danza y la canción habanera los primeros géneros cubanos que tendrán una presencia significativa dentro del teatro lírico español del siglo XIX*<sup>268</sup>.

La habanera es un ritmo americano que aparece muy profusamente en el repertorio de las estudiantinas de esta época. Bien es cierto que encontramos dentro del repertorio que la Estudiantina Fígaro llevó a Chile una zamacueca, pero esto fue debido más a un motivo "de oportunidad", debido a su visita al continente americano<sup>269</sup>.

---

<sup>266</sup> Crónica sobre la estancia en Coimbra de la Tuna Universitaria de Salamanca-El Adelantado. Salamanca, 1890

<sup>267</sup> **LAPIQUE, Zoila:** *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes.* Ed. Boloña. La Habana, 2007

<sup>268</sup> **ELÍ, Victoria y ALFONSO, M<sup>a</sup> de los Ángeles:** *La música entre Cuba y España (tradición e innovación).* Fundación Autor. Madrid, 1999. Pág. 34

<sup>269</sup> La zamacueca es una danza tradicional que podemos encontrar en varios países de la zona andina, que se baila por parejas .N del A.



Finalmente, también se incluyen dentro del repertorio de las estudiantinas de esta época lo que se ha denominado por parte de algunos investigadores “cantares de Tuna”<sup>270</sup>. Estas son composiciones, populares, anónimas o compuestas por los propios componentes de las estudiantinas, que no solo fueron interpretadas con mucha frecuencia en este periodo, sino que, tras la Guerra Civil, en un intento por recuperar la estudiantina tal y como se había vivido anteriormente a la contienda, vuelven a cantarse, constituyendo varias de ellas la base del repertorio de cualquier tuna de nuestros tiempos actuales.

...el repertorio ofrecido es el clásico de tuna: pasodobles, adaptaciones de zarzuela, canción española y una variada de selección de piezas y arreglos compuestos expresamente por músicos locales, normalmente vinculados a la Universidad<sup>271</sup>.

Vamos a hacer una breve referencia a las más relevantes:

- **Ronda burlesca/El día que yo me case/Ronda del silbidito:** Es el cantar de Tuna más antiguo del que se tiene noticia. El Barón de Davillier anotó este tema en su cuaderno de viajes, transcribiendo letra y partitura con el título de *Serenata burlesca*<sup>272</sup>. Por otro lado, hay una versión, más reciente que la anterior, con letra distinta, pero con la misma música, recogida en el *Cancionero musical popular manchego*(1951), y a la que se le da el título de *El día que yo me case*. Finalmente, en la actualidad, se canta una versión que recoge parte de ambas, y a la que se le llama *Ronda del silbidito*.

#### Serenata burlesca (popular)

La niña que a mí me quiera,  
ha de ser con condición:  
que en haciéndole yo una seña  
ha de salir al balcón.  
Y en volviéndole hacer la seña  
ha de responder... (silbido).  
Si me caso y tengo suegra  
ha de ser a condición

---

<sup>271</sup> **ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José:** *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Op.Cit. Pág. 93

<sup>272</sup> **DAVILLIER, Jean Charles:** *Voyages dans l'Espagne*. Rev. Le Tour do Monde. Opus cit.

que si al año no se muere  
la tiro por el balcón.  
Que si al año no se muere  
la tiro por el ....(silbido).  
Muerto de hambre y sin cenar  
y tiritando de frío.  
Muerto de hambre y sin cenar  
y tiritando de frío.  
Estoy ante tu balcón  
sólo por hacer yo....(silbido).

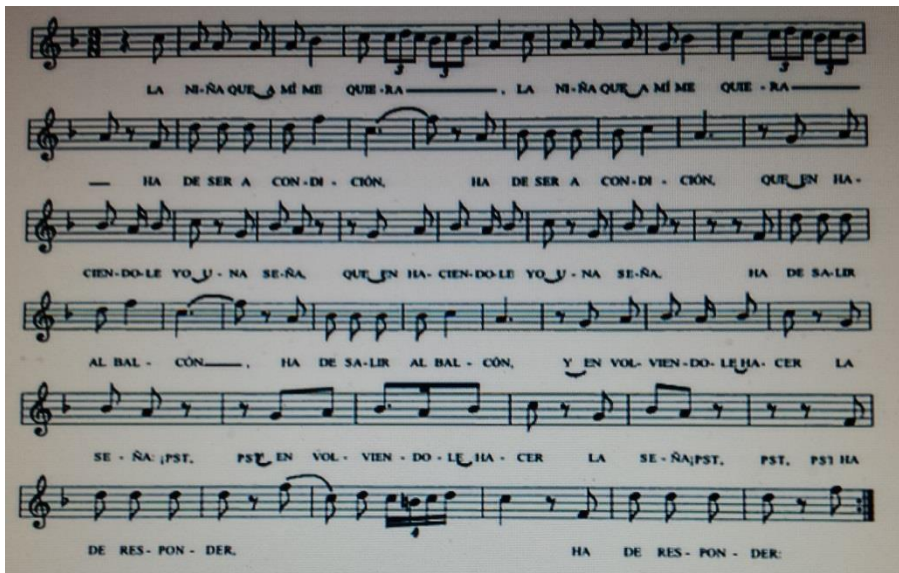


Imagen 96. Partitura de *Serenata burlesca*

EL DÍA QUE YO ME CASE (popular)

El día que yo me case,  
el día que yo me case  
ha de ser a gusto mío,  
ha de ser a gusto mío:

He de salir al balcón  
sólo por hacerte “ú-u,ú-u,  
ú-u,u-ú.

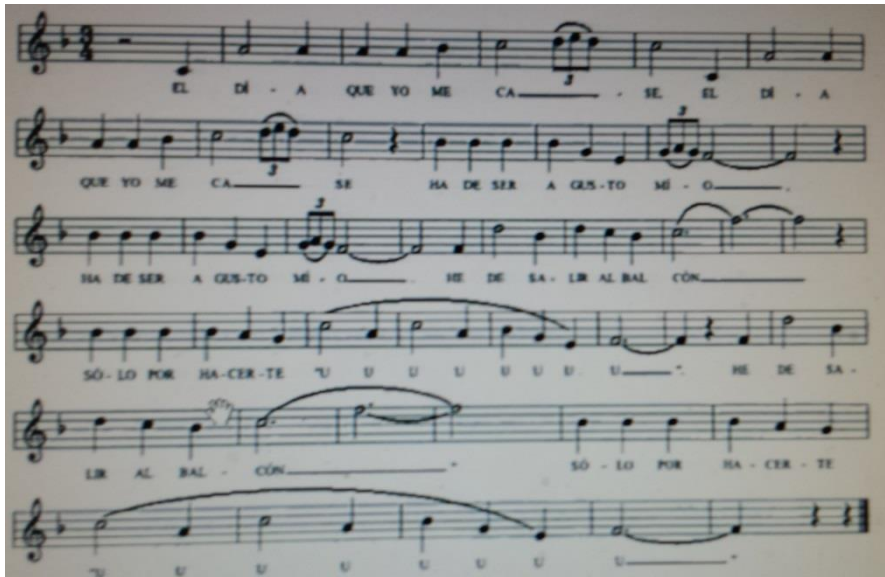


Imagen 97. Partitura de *El día que yo me casé*

<https://www.youtube.com/watch?v=yZMj3gm3iCc>

Video 22 : “El día que yo me casé”

La primera grabación de este cantar la realizó la Estudiantina de Madrid, en 1958, con el disco titulado *Cuando los tunos pasan*.



Imagen 98. Portada del disco *Cuando los tunos pasan* (1958)

- **Cantiga/Unha noite na eira do trigo:** También titulado Cantiga es, junto al anterior, es uno de los cantares de Tuna, que aún se interpretan, más antiguos. Fueron sus autores Manuel Curros Enríquez (insigne nombre de las letras gallegas), y Cesáreo Alonso Salgado, letra y música respectivamente. Aparece mencionado en la obra de Pérez Lugín, *La Casa de la Troya* (1915).

El hermano del poeta fue miembro de la Tuna Compostelana, siendo su director musical en 1888<sup>273</sup>

La primera grabación discográfica de este tema hecha por una tuna de la que tenemos noticia data de 1969, concretamente fue la Tuna de Madrid quien la incluyó en su disco *La Tuna de Madrid viaja por España*.

UNHA NOITE NA ERA DO TRIGO / UNA NOCHE EN LA ERA DE TRIGO

(Manuel “Curros” Enriquez/Cesáreo Alonso Salgado)

*No xardín unha noite sentada  
o refresco de branco luar.  
unha nena choraba sin trégoas  
os desdés d’un intrato galán*

*E a coitada entre queixas decía  
“Xa no mundo non teño ninguén,  
voy morrer e non ven os meus ollos  
os ollinhos do meu doce ben”.*

*(Música)*

*Os seus ecos de lelancoñía  
camiñaban n’as alas do vento  
e o lamento repetía:  
“¡Vou morrer e non ven o meu ben¡”*

*Lonxe dela, de pé sobre a popa  
d’un aleve e negreiro vapor,  
emigrado, camino de América  
vai o pobre, infelís amador.*

*E o mirar as xentís anduriñas  
cara a terra que d eixa cruzar,  
“¡Quién pudiera dar volta¡” pensaba  
“Quién pudiera convosco volar¡”.*

*Mas as aves e o buque fuxían  
sin oír seus amargos lamentos;  
sólo os ventos repetían:  
“¡Quién pudiera convosco volar¡”*

*Noites craras de aromas e lua,  
desde entón  
¡Qué tristeza en vos hai¡  
prós que viron chorar una nena,  
prós que viron un barco marchar.*

*Dún amor celestial, verdadeiro,  
quedóu sólo, de bagoas e proba  
una cova nun oteiro  
e un cadavre no fondo do mar.  
¡Ay, la-lá¡¡Ay, la-lá*

*En el jardín una noche sentada  
al reflejo del claro de luna  
una niña lloraba sin descanso  
los desdenes de un ingrato galán.*

*Y la pobre entre quejas decía  
“Ya en el mundo no tengo a nadie,  
voy a morir y no ven mis ojos  
los ojitos de mi dulce bien”.*

*Sus ecos de melancolía  
caminaban en las alas del viento  
y el lamento repetía:  
“¡Voy a morir y no viene mi bien¡”*

*Lejos de ella, de pie sobre la popa  
de un alevoso y negrero vapor,  
emigrado, camino de América,  
va el pobre e infelís amante.*

*Y al ver las gentiles golondrinas  
cara a la tierra que deja al cruzar,  
“¡Quién pudiera dar vuelta¡”, pensaba,  
“¡Quién pudiera contigo volar¡”.*

*Pero las aves y el buque huían  
sin oír sus amargos lamentos;  
solo los vientos repetían:  
“¡¡Quién pudiera con vosotras volar¡”*

*Noches claras de aromas y luna  
desde entonces  
¡Qué tristeza en vosotras hai¡  
para los que viron llorara a una niña,  
para los que viron un barco marchar.*

*De un amor celestial, verdadero  
quedan sólo, de lágrimas, la prueba,  
una cueva en el otero,  
y un cadáver en el fondo del mar.  
¡Ay, la-lá¡¡Ay, la-lá*

<sup>273</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX. Vol. I. Opus Cit.*

<https://www.youtube.com/watch?v=mVCzV5AF-b0>

Video 23 : Cantiga: *Unha noite na era do trigo*, de Curros Enríquez. Versión coral.



Imagen 99. Portada del disco La Tuna de Madrid viaja por España (1969)

- **Fonseca:** Según el eminente musicólogo gallego López Caló, este tema (del que hay muy escasa información) fue estrenado por la Tuna de Santiago en 1879, dirigida por los violinistas Dorado y Manuel Valverde<sup>274</sup>. Resulta muy interesante comprobar cómo la primera parte de la canción se entona a ritmo de habanera, aunque no hemos podido confirmar que fuera así originalmente, en todas las grabaciones que hemos analizado así se entona.

En 1960 hay varias grabaciones de este tema hechas por distintas tunas: la Estudiantina de Madrid, la Tuna de Veterinaria de la Universidad Central de Madrid, la Tuna de Medicina de la U.C. de Barcelona, y al año siguiente (1961), fue la Tuna Hispanoamericana del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, muy importante para nuestro trabajo (según se verá más adelante) quien la grabará para la casa discográfica Iberofón.

#### FONSECA

(¿Dorado/Valverde?)

Adiós (Adiós, adiós)

aulas de mi querer,

donde con ilusión mi carrera estudié.

Adiós mi Universidad,

cuyo reloj no volveré a escuchar.

Las calles están mojadas

y parece que llovió

<sup>274</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX. Vol. I. Opus Cit.*

Son lágrimas de una niña  
por el amor que perdió.  
Triste y solo,  
solo se queda Fonseca,  
Triste y llorosa  
queda la Universidad.  
Y los libros,  
y los libros empeñados  
en el Monte,  
en el Monte de Piedad.  
No te acuerdas cuando te decía  
a la pálida luz de la luna,  
yo no puedo querer más que a una,  
y esa una, mi vida, eres tú.

<https://www.youtube.com/watch?v=BUIH4Fhd7NI>

Video 24: Fonseca, interpretada por la Tuna de Farmacia de  
Alcalá de Henares (1960)



Imagen 100. Portada de Horas de ronda, de la Tuna de Veterinaria de  
Madrid, donde aparece *Fonseca*

*Ritmo de habanera*

Octava superior.

Estrofa

Octava normal A - DIÓS

AU - LAS DE MI QUE - RER. DON - DE CON I - LU - SIÓN MI CA - RRE - RA ES TU

DIÉ. A - DIÓS MU - NI - VER SI - DAD. CU - YO RE - LOJ NO - VOL - VE - RÉ A ES - CU

CHAR. A - DIÓS MU - NI - VER - SI - DAD, CU - YO RE - LOJ

NO VOL - VERÉ A ES CU CHAR. LAS CA - LLES ES - TAN MO - JA - DAS, Y PA - RE - CE QUE LLO

-VIÓ, SON LÁ - GRIMAS DE U - NA NI - ÑA POR EL A - MOR QUE PER - DIÓ. TRIS - TE Y SO - LO,

SO - LO SE QUE - DA FON - SE - CA TRIS - TE Y LLO - RO - SA QUE - DA LA U - NI - VER - SI - DAD.

Y LOS LI - BROS, Y LOS LI - BROS EM - PE - ÑA - DOS EN EL MON - TE,

EN EL MON - TE DE PIE - DAD. NO TE A - CUE - R - DAS CUAN - DO TE DE - CÍ - A A LA

PÁ - LI - DA LUZ DE LA LU - NA. "YO NO PUE - DO QUE - RER MÁS QUE

U - NA YE - SA U - NA MI VI - DA JE - RES TÚ.

Imagen 101. Partitura de Fonseca, con la indicación *ritmo de habanera*, señalada al principio

- **Pranto:** Otro tema emblemático de la canción popular gallega, obra del literato F. Ramos Casalderrey, que fue introducido, en principio en el repertorio de las estudiantinas de allá. No se está seguro de su fecha de composición, pero por las noticias que se tienen sobre su interpretación parece más exacto situarla en el primer tercio del siglo XX<sup>275</sup>.

La primera grabación presenta una curiosa peculiaridad, el depósito legal tiene fecha de 1961, mientras que la edición tiene fecha de 1975. Fue grabado por la Tuna Compostelana.



Imagen 102. Portada del disco grabado por la Tuna Compostelana (1975), incluyendo *Pranto*

<https://www.youtube.com/watch?v=YbzxOiSXhaY>

Video 25: *Pranto*

### PRANTO (F. Ramos Casalderrey)

*Ledos van os estudantes  
a suas mozaas a rondar  
Ilusios e nostalxias  
que mañán recordarán*

*Chove miudiño en Santiago,  
bagoas tristes dunha nena  
que, chorando, está coitada  
cheo o corazón de pena.*

*Chora, chora Rosalía,  
baixo o ceo en Santiago,  
un amor vaise perdendo  
desfacendose nos vaíos.*

*Chora, chora Rosalía,  
baixo o ceo en este anago*

*Contentos van los estudiantes  
a sus mozas a rondar.  
Ilusiones y nostalgias  
que mañana recordarán.*

*Llueve fino en Santiago,  
lágrimas tristes de una niña  
que, llorando, está preocupada,  
Lleno el corazón de pena.*

*Llora, llora Rosalía,  
bajo el cielo de Santiago,  
un amor se va perdiendo  
Deshaciéndose en los vaíos.*

*Llora, llora Rosalía,  
bajo el cielo de este chaparrón.*

<sup>275</sup>MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX. Vol. I. Opus  
Cit.*



*As tuas bagoas son perlas  
va a amanecer orbaiano  
Música)*

*As estrelas escoitaron  
un marmullo de canción;  
eran bagoas de una nena  
que choraba o seu amor.*

*O estudante xa no canta  
e soñando vai morriñando  
as ruas que deixa sempre,  
e chove en Santiago*

*Chora, chora Rosalía,  
baixo o ceo en Santiago,  
un amor vaise perdendo  
desfacendosl nos vaíos.*

*Chora, chora Rosalía,  
baixo o ceo en este anago  
as tuas bagoas son perlas  
va a amanecer orbaiano*

*Tus lágrimas son perlas  
va a amanecer chispeando.*

*Las estrellas escucharon  
un murmullo de canción;  
eran lágrimas de una niña  
Que lloraba por su amor.*

*El estudiante ya no canta,  
y soñando va echando de menos  
las calles que deja para siempre,  
y llueve en Santiago.*

*Llora, llora Rosalía,  
bajo el cielo de Santiago,  
un amor se va perdiendo  
Deshaciéndose en los vaíos.*

*Llora, llora Rosalía,  
bajo el cielo de este chaparrón.  
Tus lágrimas son perlas  
va a amanecer chispeando.*

- **Debajo de tu ventana:** Pieza con ritmo de vals, que parece proceder del primer tercio del siglo XX<sup>276</sup>. Forma parte de la base del repertorio “clásico” que la Tuna resurgida tras la Guerra Civil tuvo hasta prácticamente fin del siglo XX, y al que nos estamos refiriendo ahora por ser el que, poco a poco, va siendo sustituido por los nuevos sonos latinoamericanos que van llegando, sobre todo a fines del siglo XX.

La Tuna Universitaria de Barcelona, en el año 1961, grabó por vez primera este tema para la casa discográfica Belter.



Imagen 103. Portada del disco grabado por la Tuna Universitaria de Barcelona (1961), con el tema Debajo de tu ventana, entre otros

<https://www.youtube.com/watch?v=PvWZgZ0flic>

<sup>276</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Opus Cit.

DEBAJO DE TU VENTANA

(Anónimo)

Debajo de tu ventana  
hay un lindo mirador  
donde se para la tuna  
atraída por tu amor.

Ya sé que estás en el lecho  
ya sé que no duermes, no;  
ya sé que estás escuchando  
las coplas que canto yo.

No vayas, (pero que) no vayas  
donde la mar se agita;  
que si dulce es la brisa,  
más dulce será el amor. (bis todo)

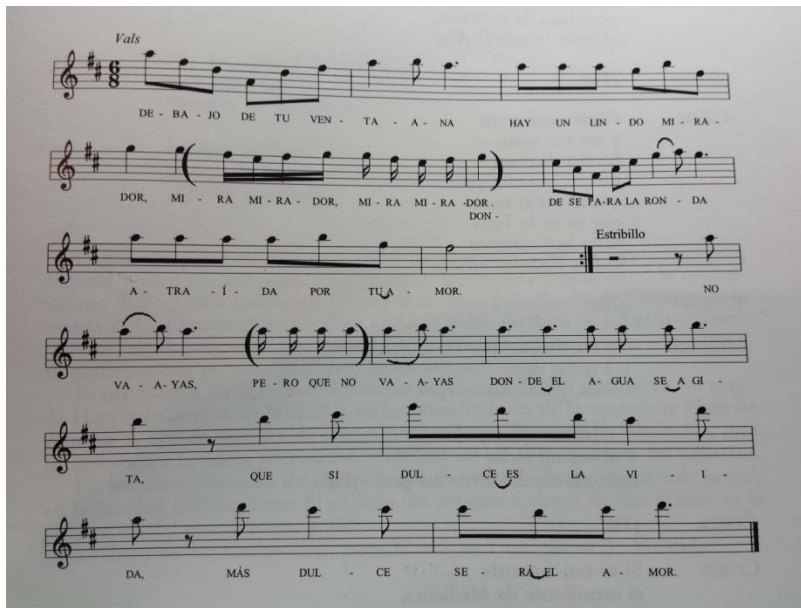


Imagen 104. Partitura de Debajo de tu ventana

- **Lela:** Otro de los temas escritos durante la primera década del siglo XX, por insigne nombre de las letras gallegas, Castelao<sup>277</sup>. Compuesto en la primera década del siglo XX, formó parte de varias formaciones de la Tuna Compostelana, e incluso fue el autor del dibujo de la cubierta de la primera edición, en 1915, de la novela de Pérez Lugín, de ambiente estudiantil, *La Casa de la Troya*.

No ha sido frecuente su interpretación por las tunas, y su primera grabación fue realizada por la Tuna de Santiago, ya en 1982, para la casa discográfica Doblón, de Madrid.



Imagen 105. Portada del disco grabado por la Tuna de Santiago (1982), con *Lela*

<sup>277</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Opus Cit.

## LELA

(Castelao/Rosendo Mato Hermida)

Están as nubes chorando  
por un amor que morreu,  
están as ruas molladas\_  
de tanto como choveu

Lela, Lela,  
Leliña por quen eu morro,  
quero mirarme  
nas meliñas dos teus ollos.

Non me deixes  
e ten compasión de mí;  
sen ti non poido,  
sen ti non poido vivir,

Dame aliento coas tuas palabras.  
dame celme de teu corazón,  
dame lume coas tuas miradas,  
dame a vida co teu doce amor.

Están las nubes llorando  
por un amor que murió,  
están las calles mojadas  
de tanto como llovió.

Lela, Lela,  
Leliña por quien yo muero,  
quiero mirarme  
En las mieles de tus ojos.

no me dejes  
y ten compasión de mí;  
sin ti no puedo,  
sin ti no puedo vivir.

Dame aliento con tus palabras  
dame esencia de tu corazón,  
dame fuego con tus miradas,  
Dame la vida con tu dulce amor.

- **La estudiantina pasa:** Este tema resulta curioso pues es una canción de un cuplé (que lleva el mismo título), compuesto hacia 1920<sup>278</sup>. Como suele

---

<sup>278</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Opus Cit.

sucedier en numerosas ocasiones, la letra original termina por no ser respetada y se termina cambiando.

La Tuna Hispanoamericana del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe grabó por vez primera este tema para la casa discográfica Iberofón, en su disco *Pasan los estudiantes*.



Imagen 106. Portada del disco *Pasan los estudiantes*

[https://www.youtube.com/watch?v=6XTGTamv\\_bI](https://www.youtube.com/watch?v=6XTGTamv_bI)

Video 28: Cuplé *La estudiantina pasa*, por Nati Mistral

### LA ESTUDIANTINA PASA

(“Martinillo”/José López de Lerena/Manuel J. Beltrán Reyna)

Oye carita divina  
los trinos de mi garganta,  
y escucha, niña divina,  
la Estudiantina cómo te canta.  
Si tu balcón se cayera  
y debajo me pillara,  
y en mis brazos de cogiera,  
del golpe me consolara.  
¡Ay, niña! ¡Ay, niña!  
del golpe me consolara  
Niña hechicera y angelical,  
que has escuchado esta cantar;  
nunca te olvides de la canción  
*que un estudiante, siempre galante, te dedicó.*  
Si ves una golondrina

que vuela a ti, caprichosa,  
la cuidas, niña divina;  
la golondrina es mi persona.  
Pues como el ave viajera  
del amor soy caminante,  
que en amores somos unos  
golondrinas y estudiantes.

*Niña hechicera y angelical....*

- **La aurora:** No se han encontrado datos que permitan fechar la composición de este cantar de tuna, aunque hay varios historiadores que lo sitúan en el primer tercio del siglo XX.

En el disco *Cuando los tunos pasan*, de la Estudiantina de Madrid (1958), anteriormente citado, encontramos la primera grabación de este tema.

## LA AURORA

(anónimo)

Cuando la aurora tiende su manto  
y el firmamento viste de azul,  
no hay un lucero que brille tanto  
como esos ojos que tienes tú.  
Niña hermosa, si es que duermes  
en brazos de la ilusión;  
despierta si estás dormida, morena, sí  
al eco de mi canción.  
Despierta si estás dormida, morena, sí,  
al eco de mi canción.  
Bella niña, sal al balcón,

que te estoy esperando aquí  
para darte una serenata,  
solo, solo para ti.  
Bella niña, sal al balcón,  
que te estoy esperando aquí  
para darte una serenata,  
solo, solo para ti.

[https://www.youtube.com/watch?v=ENdV\\_oDp0eI](https://www.youtube.com/watch?v=ENdV_oDp0eI)

Video 29: *La aurora*

- **Despierta niña:** Al igual que ocurre con el anterior, la datación no es fácil por la carencia de datos , no obstante la fecha de composición podría ser a principios del XX<sup>279</sup>.

Sus primeras grabaciones salieron a la luz en 1961, en los discos anteriormente citados Tuna universitaria de Barcelona y Pasan los estudiantes, grabado por la Tuna Hispanoamericana del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid.

#### DESPIERTA NIÑA, DESPIERTA

(Anónimo)

Despierta, niña, despierta,  
Despierta si estás dormida;  
Y asómate a la ventana,  
Que viene la estudiantina.  
Despierta, niña, despierta,  
Despierta si estás dormida;  
Y asómate a la ventana,  
Que viene la estudiantina.  
Sal, niña al balcón

---

<sup>279</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol. I. Opus  
Cit.

Y oirás nuestras canciones;  
 Que salen del fondo del alma  
 Y alegran los corazones.  
 Sal, niña al balcón  
 Y oirás nuestras canciones;  
 Que salen del fondo del alma  
 Y alegran los corazones.

[https://www.youtube.com/watch?v=fqIJs24H\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=fqIJs24H_Q)

Video 29: *Despierta niña, despierta*

- **La tuna pasa:** Se trata de un pasacalle compuesto en 1935 por Luis Araque, director musical de la Tuna Universitaria de Zaragoza por aquel entonces. Años después, en 1953, el autor lo incluiría en el musical *La marcha del circo*.

Las primeras grabaciones datan de 1958, en el disco *Cuando los tunos pasan*, grabado por la estudiantina de Madrid, y en el disco *La Tuna pasa*, Luis Araque con la Tuna madrileña, para la discográfica Philips.



Imagen 107. Contraportada del disco *La tuna pasa*, de Luis Araque con la tuna madrileña (1960)

## LA TUNA PASA

(Luis Araque Sancho-Tuna de Zaragoza)

Dejamos la facultad  
 marchando firmes en heroico son.  
 Alegre es nuestra ilusión,  
 pues es la llama del amor cantar.



Los tunos somos la faz  
de la alegría juvenil que añora  
estudiar hora tras hora  
y gozarla cuanto más.  
Nuestro es el mañana,  
nuestro es el amor,  
y la fe en el porvenir  
llevamos en el corazón.  
¡Viva la alegría;  
¡Viva la ilusión;  
Estudiar y aprobar:  
esa es nuestra emoción.  
Vibrando con su cantar  
la Tuna pasa bajo tu balcón,  
y tú debes escuchar  
lo que te dice con alegre son.  
Porque entre nosotros va  
el estudiante que podría ser  
el amante de tus sueños  
que fraguó tu corazón.  
Dejamos la facultad  
marchando firmes en heroico son.  
Alegre es nuestra ilusión,  
pues es la llama del amor cantar.  
Los tunos somos la faz  
de la alegría juvenil que añora  
estudiar hora tras hora  
y gozarla cuanto más.

<https://www.youtube.com/watch?v=z8faEpd3es>

Video 31: *La tuna pasa*, en versión para banda de música por la Unión Tarazonera

- **Noche de ronda:** Concluimos esta primera parte del trabajo citando un tema proveniente de Latinoamérica, de México. Se trata de un bolero compuesto por Agustín Lara y que apareció por primera vez en la película *Esos hombres*. Fue inmediatamente asimilado por las estudiantinas, y al igual que los otros cantares a los que hemos hecho referencia, formarán parte del repertorio de la Tuna tras su resurgimiento después de la Guerra Civil. Las primeras grabaciones datan de 1961, con el disco *Pasacalles de ronda*, grabado por la Tuna Hispanoamericana del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, para la discográfica Iberofón.



Imagen 108. Portada del disco *Pasacalles de ronda*, de la Tuna Hispanoamericana del Colegio Ntra. Sra. Mayor de Guadalupe

<https://www.youtube.com/watch?v=e-vH54VXb4s>

Video 32: *Noche de ronda*, por la Tuna de Derecho de Cáceres

## NOCHE DE RONDA

(Lara)

Noche de ronda ¡Qué triste pasa!

¡Qué triste cruzas por mi balcón!

Noche de ronda, ¡Cómo me hieres!

¡Cómo lastimas mi corazón!  
Luna que se quiebra  
entre la tiniebla  
de mi soledad,  
¿A dónde vas?  
Dime si esta noche  
tú te vas de ronda  
como ella se fue.  
¿Con quién está?  
Dile que la quiero,  
dile que me muero  
de tanto esperar,  
¡Que vuelva ya!  
Que las rondas no son buenas,  
que hacen daño, que dan penas,  
y se acaba por llorar.  
Dile que la quiero...

Pero estalla la Guerra Civil y todo se paraliza. El Decreto publicado en la Gaceta de 2 de Septiembre de 1936 paraliza todas las actividades docentes de nivel superior y España se hunde en el horror de la guerra.

En conclusión, hemos intentado plasmar una breve panorámica en la que hemos introducido elementos que han persistido desde siempre en la idea que se tenía sobre el origen de la Tuna.

Goliardo, trovadores y juglares han sido analizados someramente y hemos concluido que su relación con la Tuna actual, la surgida tras la Guerra Civil en España, y que se exporta a Latinoamérica en un proceso que algunos califican como transculturación, es inexistente. A lo sumo algún ritual iniciático o potatorio pudiera encontrarse en común,

sin que ello significase otra cosa que fuera adaptado posteriormente por los estudiantes, y nunca como indicio sobre el origen medieval de la Estudiantina o Tuna actual.

No obstante, hemos hecho un recorrido observando como Música y Universidad han estado totalmente conectadas desde el momento de la aparición de esta en España. Desde los himnos ofensivos hacia el la Institución Eclesiástica, hasta las cantigas de amigo o las pastorelas, la Música ha sido algo inherente a la sociedad, al individuo, y por ende, al estudiante, que la ha sabido utilizar en múltiples ocasiones para su provecho y subsistencia.

Los estudiantes que “corrían la tuna” hacían uso de sus conocimientos y habilidades musicales (al igual que otras) para ganarse el sustento. Así hemos recorrido la mayor parte del repertorio de los sopistas, que era, como resulta lógico, el repertorio que la sociedad de la época oía, entonaba e incluso bailaba en su vida cotidiana. Y dentro de todo esa fenomenología musical asistimos a la constante influencia latinoamericana.

Así pues, zarabandas, chaconas y otros ritmos de origen afroamericano se popularizaron y fueron incluidas en el repertorio de estos escolares.

Con el paso del tiempo, y el mayor gusto por la melodía acompañada, es la seguidilla la que irrumpe con fuerza, arrinconando a los sones anteriores y llenando de sonidos e historias las calles y plazas de la España del XVIII, cantadas por los escolares que corrían la tuna. Así pues, junto a las seguidillas, que fueron tan extendidas posteriormente gracias a los pliegos de cordel, los “aires nacionales” irrumpen con fuerza, capitaneados por la jota, en las canciones entonadas por los estudiantes. zortzicos y fandangos acompañan al son emblemático de las músicas de la estudiantina, la jota.

Y tras la pérdida de los fueros y privilegios estudiantiles será este aire nacional la principal melodía entonada por las estudiantinas que en un intento de volver a dar a la figura del estudiante un lustre que las instituciones le habían arrebatado, llenan las calles de las ciudades y pueblos los días de antruejo.

Profesionales unas, otras de falsos escolares, y las últimas llevando el peso de la pasada tradición estudiantil, llevarán sus músicas por todo el mundo, y llevando al continente americano, como si de una “ida y vuelta” flamenca se tratara, unos sones propios “de acá”, tras haber recibido anteriormente chaconas y zarabandas “de allá”. Así pues, prácticamente el mundo entero se llena de sonidos de bandurrias, mandolinas, violines,

violonchelos y panderetas, tocados por las estudiantinas, que van dejando huella por donde quiera que van. Aunque también habrá una música que, viniendo del otro lado del charco, llegará para echar raíces: la habanera.

De esto da buena muestra el teatro lírico, llevando la figura del estudiante al protagonismo de buen número de zarzuelas (cosa que ya había ocurrido en el teatro y la novela del Siglo de Oro.

Finalmente, jotas, romanzas, piezas instrumentales, etc., tienen que batirse en retirada ante la barbarie de la guerra: “España no está para tunas”<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *El arte de tunar*. Op. cit. Pág. 63



## 8. LA TUNA TRAS LA GUERRA CIVIL HASTA LOS AÑOS 60

En la “Gaceta de la República” de 2 de septiembre de 1936 se suspenden todas las actividades docentes de nivel superior, y aunque, a pesar de ello e intentando dar una imagen de “aparente normalidad”, se celebrase en las tres principales ciudades de la zona republicana (Madrid, Barcelona y Valencia) la “Semana Internacional de Estudiantes”, en Septiembre de 1937, la situación se volvió insostenible. La vida académica pareció entrar en un letargo del que no despertaría hasta que, acabada la Guerra Civil, se inaugura el curso 1939/40. Con todo, esa inauguración trajo un periodo realmente sombrío de la historia universitaria española: censuras, depuraciones y la implantación de un sistema educativo dogmático y confesional. Todo ello plasmado en la Ley de Ordenación Universitaria de 29 de Julio de 1943.



Imagen 109. Cartel anunciador de la "Semana Internacional de Estudiantes", en Septiembre de 1937

Más adelante, ya con relación a las tunas, la Circular de la Dirección General de Seguridad, de 10 de Marzo, exige autorización gubernativa por escrito, previo informe del SEU, para músicas y desfiles en la vía pública; también se establecía que, durante cualquier viaje al extranjero, la Tuna fuera acompañada por un comisario del SEU.

7-8



SINDICATO ESPAÑOL UNIVERSITARIO  
JEFATURA NACIONAL

Autorizo a la tuna Hispanoamericana del Distrito de Madrid a verificar sus salidas y actuaciones a partir del día 1º de Enero de 1959 hasta el 31 de Diciembre del mismo año.

Por Dios España y su Revolución Nacional-sindicalista.

Madrid, 19 de Enero de 1959  
EL SECRETARIO DEL DEPARTAMENTO  
NACIONAL DE ACTIVIDADES CULTURALES

*Jaime Ruiz Castro*  
Jaime Ruiz Castro

Imagen 110. Autorización del S.E.U. para que una tuna pueda salir de ronda y tocar en la calle



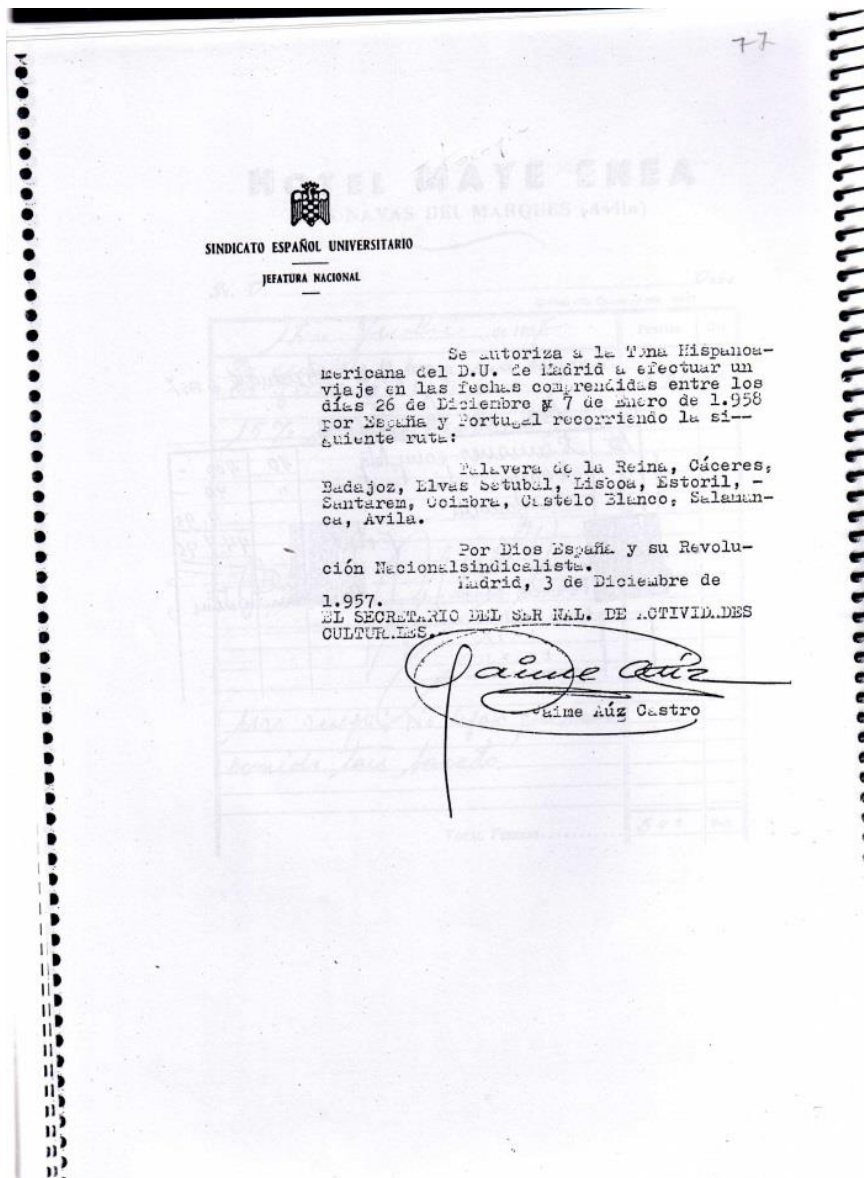


Imagen 111. Autorización del S.E.U. para que una tuna haga un viaje que le lleva a Portugal.

Poco a poco, la Tuna comienza a resurgir de sus cenizas, aunque ya no serán las mismas. Efectivamente, en la década de 1940-50, las nuevas tunas querrán imitar a las anteriores, pero, con la misma instrumentación y un repertorio que tomaba piezas del anterior periodo y les añadía otras de la nueva época. La Tuna que volvía a aparecer tras la contienda no era la misma que aquella de carnaval, desaparecida con la Guerra.

La Tuna renació tras la contienda, siendo utilizada en buena medida para canalizar una serie de objetivos de carácter social tales como recaudaciones en pro de estudiantes necesitados, centros sociales o asilos de ancianos, y hasta en beneficio de catástrofes naturales.... En lo que constituía una forma de concienciación colectiva<sup>281</sup>

En estos primeros años tras la contienda, la actividad de la Tuna fue muy escasa. Cuestaciones para ayudar a enfermos, estudiantes necesitados, etc., y actos oficiales (rondas y serenatas a gobernadores civiles, alcaldes, decanos, autoridades civiles y universitarias en general) a los que los tunos, por ser universitarios (y afiliados al SEU) estaban obligadas a asistir.

Poco a poco van sentándose las bases organizativas como grupo de lo que será la Tuna en las siguientes décadas:

- Un número de miembros que gira entre los 20 y 30, todos universitarios y preferentemente pertenecientes todos a la misma Facultad a la que la Tuna está adscrita.
- Un proceso de iniciación para todo aquel que quisiera entrar a formar parte, con distintas denominaciones para los aspirantes, según la tuna de que se tratase: “neófito”, “pardillo”, “novato”, etc, y con una duración de un curso, o un año, normalmente.
- Una dirección organizativa y disciplinaria, llevada a cabo por el Jefe o Director (distintas nomenclaturas según las tunas también), elegido por los miembros con voz y voto; y otra dirección o jefatura musical, que no solía recaer en la misma persona.
- Una madrina, escogida entre personas de relevancia en la ciudad o incluso en el país. Esta madrina solía dar relevancia y publicidad a la tuna, dependiendo de quién fuese. Se da el caso del madrinazgo ejercido por la Duquesa de Alba con respecto a la Tuna de la Facultad de Medicina de Sevilla, que se remonta a los años 60. Caso distinto eran las ocasiones en las que, a raíz de un evento determinado, las tunas escogiesen a una madrina entre las mujeres relacionadas con ese evento en cuestión.

---

<sup>281</sup> **MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:** *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX.* Vol. I. Op. cit. Pág 94.

Durante esos años, la Tuna va saliendo poco a poco de su letargo, y empezará una andadura que no ha parado hasta la actualidad. Como dato interesante, digamos que en 1945 se celebra el Primer Certamen Nacional de Tunas, organizado por el SEU (claro está), y al que asisten las tunas universitarias de Salamanca, Valladolid, Santiago de Compostela, Córdoba y Valencia. Se celebra en Madrid, los días 5 y 6 de marzo, y es ganado por la Tuna Compostelana.



Imagen 112. Pasacalles de las tunas por la Calle de Alcalá durante el ICertamen Nacional de tunas. Madrid, 1945



Imagen 113. Reunión de las tunas participantes en el I Certamen Nacional de Tunas, Madrid, 1945



Imagen 114. Pasacalles de la Tuna Compostelana durante el I Certamen Nacional de Tunas, Madrid, 1945

No hay referencias fonográficas de esta década en lo que a tunas se refiere. No será hasta finales de los 50 cuando las tunas comiencen a grabar discos.

### **8.1. Instrumentos**

La plantilla instrumental de la Tuna que surge tras la Guerra Civil será similar a las estudiantinas universitarias de carnaval existentes antes de 1939. Guitarras, bandurrias, laúdes y mandolinas (numerosas en estas agrupaciones en aquella época) son la base de la “orquesta” estudiantil.

Como podemos comprobar, instrumentos que anteriormente formaban parte de la Tuna (como vimos en el caso de la Tuna Salmantina), como oboes o violas, ya han desaparecido de esta plantilla tunantesca. Otros, como violines o flautas irán perdiendo presencia paulatinamente en las tunas, hasta terminar desapareciendo durante la década de los 70. Con la mandolina ocurrirá algo similar, aunque algo posteriormente.

Junto a la teoría de la menor preparación académico-musical de los miembros de las tunas como causa de la pérdida de protagonismo de estos instrumentos, también hay otra, su menor sonoridad, que apunta a su menor empleo hasta que la Tuna prescindió de ellos.

Ambas hipótesis nos parecen plausibles, sobre todo porque la mayor presencia de instrumentos de pulso y púa llevando la melodía haría que el sonido de violines o flautas (siempre presentes en menor medida) estuviera muy apagado, con lo que se terminaría prescindiendo de estos instrumentos.

Hay que destacar también la presencia en algunas tunas de un instrumento que no aparecía en las antiguas estudiantinas de carnaval: el acordeón. Tendrá distinta aceptación por las tunas, ya que unas preferirán no incluirlo entre sus instrumentos por el complicado “empaste”<sup>282</sup> con los instrumentos de pulso y púa, por su excesiva sonoridad, mientras que por el contrario, para otras esta característica vendrá a paliar la escasez en número de bandurrias, laúdes y mandolinas con que se encuentren en determinados momentos.

Un detalle importante que contribuyó a afianzar la composición instrumental de las tunas fue la obligatoriedad, en certámenes y concursos, de interpretar una pieza instrumental (establecida por la organización de antemano). Guitarras, bandurrias, laudes, mandolinas, violines, flautas, panderos y panderetas eran los instrumentos “permitidos” por la organización (en ocasiones mediante bando del propio Gobierno Civil de la localidad que se tratase), so pena de descalificación de la tuna, en caso de no respetarse esta regla.

Al igual que ocurre con las tunas anteriores a la guerra, como instrumentos de percusión encontramos fundamentalmente el triángulo y sobre todo, la pandereta.

Será el instrumento fundamental como referencia rítmica de estas tunas. Otros que habían aparecido antes de la contienda, como el pandero o las castañuelas, desaparecerán o serán utilizados en interpretaciones determinadas.

De las líneas melódicas se encargarán bandurrias, laúdes y mandolinas (violines y flautas también, en su caso, tal y como hemos comentado antes). El nivel instrumental será muy elevado en algunas tunas, hasta el punto que las piezas instrumentales serán básicas en el repertorio de este periodo.

Las guitarras tendrán la misión de envolver armónicamente las melodías, y remarcar la línea del bajo de las melodías. A pesar de las referencias que hemos encontrado sobre el uso de un contrabajo por parte de una estudiantina en Salamanca, a fines del siglo

---

<sup>282</sup> Cualidad referida a la facilidad con que sonidos procedentes de distintos cuerpos armonicen y suenan sin que sea fácil distinguir la procedencia de unos y otros. En el caso de instrumentos de viento y cuerda se hace más complicado por las distintas características de sus ondas sonoras-N. del A.

XIX<sup>283</sup>, este, que en estos tiempos, experimenta un uso generalizado, no se encuentra presente en la plantilla instrumental de estas tunas resurgidas.



Imagen 115. Tuna Universitaria de Salamanca en 1945. En primer término vemos a un tuno violinista



Imagen 116. Pasacalles de una tuna en 1945. Observamos a un acordeonista y el baile del pandero



Imagen 117. Tuna en 1945, con guitarras, bandurrias, pandeteras y laúdes

<sup>283</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX. Vol I. Opus cit.*

VIII CERTAMEN NACIONAL DE TUNAS UNIVERSITARIAS

Convocatoria

El Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU, convoca para el próximo mes de febrero, en la ciudad de Oviedo el VIII Certamen Nacional de Tunas.

B A S E S

1ª) Concurrirán a este Certamen las Tunas seleccionadas por el Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU, en los diversos distritos Universitarios, en número no superior a seis. Participará asimismo la Tuna del SEU de Gijón, representación del D.U. de Oviedo, Primer Premio del VII Certamen Nacional.

2ª) El número de componentes de cada Tuna no podrá exceder de veinte.

Los únicos instrumentos autorizados serán:

- Bandurrias.
- Laúd.
- Guitarra.
- Violín
- Mandolina.
- Pandereta.

3ª) Todas las Tunas interesadas en participar en este Certamen, deberán hacerlo en conocimiento del Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU, (Closieta de Quevedo, 8 Madrid - 10.), antes del día 30 de Diciembre a través de sus correspondientes Departamento de Actividades Culturales. En donde se haya celebrado Concurso Provincial de Tunas durante el curso 1.963-64 no se admitirá más participación que la de la Tuna ganadora del mismo. En todas las Jefaturas, el Servicio Nacional de Tunas Universitarias del Departamento Nacional efectuará una selección "in situ" con el asesoramiento técnico de músicos y críticos musicales. Este mismo procedimiento se seguirá para llegar a la selección final de sólo seis tunas universitarias, que, con la de Oviedo, competirán en el Certamen Nacional.

4ª) Cualquier nota desfavorable en el historial de una Tuna o el incumplimiento, durante el curso 1.963-64, de la vigente reglamentación nacional de Tunas, serán motivos suficientes para que el Departamento Nacional de actividades culturales del SEU. excluya a la misma de su participación en este Certamen.

5ª) La selección quedará finalizada el día 30 de enero de 1.964. En dicha fecha, se comunicará a las tunas seleccionadas la partitura que deberán interpretar obligatoriamente en el Certamen. Aparte de esta pieza, su actuación no excederá en el Certamen, para la clasificación final, de 30 minutos. Durante este tiempo podrán interpretar las piezas de su propio repertorio.

6ª) Todas las tunas participantes en este Certamen, quedarán sujetas al exacto cumplimiento de las normas de régimen interno del mismo que oportunamente serán aprobadas por el Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU.

7ª) Todas las tunas participantes quedan obligadas al cumplimiento del programa de festejos y visitas que redacte el Departamento de Actividades Culturales del S.E.U.

Córdoba-Madrid, 30 Noviembre de 1.964

Imagen 118. Convocatoria para un certamen de tunas en Oviedo, convocado por el S.E.U. de Córdoba. Se señala una pieza instrumental obligada y se establece una plantilla instrumental también obligatoria

## 8.2. Repertorio

En esta primera etapa de resurgimiento, las tunas intentan retomar el estado en el que las estudiantinas estaban antes de la Guerra. Hemos visto que en cuanto a la estructura interna del grupo hay características similares, con figuras como el director musical, el presidente (o jefe), o las madrinas,

También los instrumentos serán similares, con las salvedades hechas en la cuestión de aquellos instrumentos que, o bien desaparecen (oboe, fígle), o van cayendo en desuso paulatinamente (flautas, violines). La base de la orquesta estudiantil (bandurrias, laúdes, panderetas, guitarras) sigue siendo la misma.

Refiriéndonos ya al repertorio, no cabe otra opción que retomar repertorio anterior. En la Tuna tras la Guerra Civil encontramos un repertorio compuesto por temas que ya interpretaban las tunas con anterioridad a la contienda, y otros que están de moda entre el

público, o son producciones creadas por componentes de la propia Tuna, o son artistas los que las componen. Veámoslos:

- Canciones y coplas de carnaval que interpretaban las estudiantinas anteriores a la contienda. Pongamos, por ejemplo, la letra de una murga escolar de principios del siglo XX, en pliego suelto, de Toro (Zamora)<sup>284</sup>:

#### Murga escolar

Se compone esta comparsa  
de un puñado de estudiantes  
que salen con el deseo  
de alegrar los carnavales;  
no quieren que sus canciones  
lleguen a ofender a nadie,  
pues sólo por divertirse  
han salido hoy a la calle.

Dedicamos un saludo  
a la eximia autoridad,  
y a todo bicho viviente  
que mora en esta ciudad;  
y a las chicas toresanas,  
lindas y guapas sin par,  
les diremos cuatro cosas  
si nos quieren escuchar.

...

Este puñado de tunos  
ya no cansa al auditorio,  
y se va para otro sitio  
cantando su repertorio.  
Perdonad si han ofendido  
a alguno nuestras canciones,

---

<sup>284</sup> MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio:  
*Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Vol I. Op. cit.  
Pág. 574



pues solo nos propusimos  
alegrar los corazones.

- Con la prohibición de los carnavales, los estudiantes tuvieron que dejar el repertorio de las estudiantinas carnavalescas e interpretar otros temas, como el siguiente cuplé pícaro de ambiente estudiantil, estrenado por Consuelo Hidalgo en 1920<sup>285</sup>:

#### Cuplé estudiantil

De Granada vino cierto estudiantillo  
a la Villa y Corte a estudiar carrera  
y a sentar la plaza de avisgado y pillo,  
al que no engañan de cualquier manera.  
Era su patrona una viuda hermosa  
que a vivir tan sola no se resignaba  
y que al estudiante admitió gozosa,  
aunque de hospedaje pudo le pagaba...

- Las piezas de zarzuela, que formaron una parte sustancial del repertorio de las estudiantinas anteriores a la Guerra, también serán interpretadas con asiduidad por las tunas en esta época. Romanzas, pasacalles, y piezas instrumentales aparecerán en los programas de sus actuaciones al igual que antes de la contienda.
- Como ocurría en los tiempos en los que los escolares “corrían la tuna” y se ganaban la vida también con la música, muchos temas que se ponen de moda en la década en la que estamos inmersos son interpretados por la Tuna. Hagamos una breve lista con algunas de las más interpretadas haciendo la salvedad de que algunas de ellas siguen formando parte del repertorio de la Tuna en la actualidad, e incluso se consideran por muchos desconocedores de estos datos, como repertorio propio de la Tuna. Son los casos de *La morena de mi copla*, *Luna de España*, *Yo te diré*, o *Violetas imperiales*.  
Hemos elaborado un cuadro anexo con los títulos de moda en esta época más versionados por las tunas. Haciendo un análisis de los mismos y a la luz de los datos que hemos comentado anteriormente, podemos establecer los siguiente

---

<sup>285</sup> VÁZQUEZ MONTALBAN. Manuel: *100 años de canción y music-hall*. Ed. Difusora Internacional. Barcelona, 1974. Pág 45

- Aparecen los primeros de los llamados “*cantares de tuna*”, composiciones elaboradas por músicos profesionales en su mayoría, y que ofrecen una imagen amable y muy del gusto del régimen del estudiante que forma parte de la estudiantina. En principio son interpretados por artistas de la canción, y luego son adaptados por la Tuna. A estos cantares pertenecen temas como *Tuna Compostelana*, con letra de Mariano Méndez-Vigo y música de García Morcillo, compuesta para la famosa cantante de boleros Juanita Cuenca, y Jorge Sepúlveda, y publicada en 1958; o *Las cintas de mi capa*, compuesta por Antonio Villena y Enrique Villellas en 1955



Imagen 119. Portada del disco de Juanita Cuenca con el tema *Tuna Compostelana*

Vemos cómo aún hay una escasa influencia musical latinoamericana. La ya citada *Noche de ronda* puede decirse es el primer tema procedente del continente americano que se interpretaba antes de la Guerra Civil, y seguirá interpretándose

durante este periodo. La habanera, al igual que anteriormente, también sigue vigente como parte del repertorio de la Tuna en esta época.

Aún no han hecho acto de presencia los temas procedente de Latinoamérica que, durante la década de los 60 llegarán, muchos de ellos formando parte de un modo definitivo, del repertorio “obligado” de la Tuna.

### **8.3. Finales de los 50: primeras grabaciones fonográficas de la Tuna**

En la década de los 50 aparece en España el disco de vinilo, más duradero y manejable que el anterior de pizarra. La Tuna resulta rentable para las compañías discográficas y durante la década de los 60 hay un auge de las grabaciones de la Tuna que incluso posteriormente se exporta a Europa y a América. La imagen amable del estudiante

caballeroso español, y su amplio y alegre repertorio hará de este grupo un producto ideal para promocionar “lo español”, allende nuestras fronteras.

En 1958 aparece el primer disco grabado por una Tuna, *Cuando los tunos pasan*, editado por la compañía discográfica Philips, en la interpretación de la Estudiantina de Madrid. En él aparece por vez primera también el tema que será emblemático de la Tuna ya para siempre: *Dame el clavel*, más conocido como *Clavelitos*, compuesta por Galindo y Monreal, interviniendo como solista Antonio Albaladejo “Tano”, que posteriormente será un reputado psiquiatra.

Si observamos las canciones incluidas en el disco: *Ronda del silbidito*, *Cuando la aurora*, *Carrascosa* (instrumental), *Clavelitos*, y *La tuna pasa*; vemos que salvo la mencionada *Dame el clavel*, el resto son temas anteriores a la Guerra Civil. De este disco se hará poco tiempo después una edición en Holanda, con el título *Music from sunny Spain*, comenzando una práctica que, según veremos, se hará muy corriente en los años siguientes.



Imagen 120. Portada de Cuando los tuos pasan (1958)

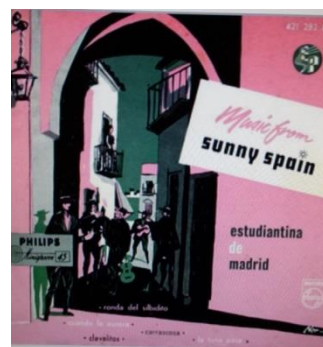


Imagen 121. Portada de la edición holandesa de Cuando los tunos pasan.

En 1959, Phillips vuelve a editar un disco con la Tuna como protagonista. Se trata de *Pasacalles y rondas*, de nuevo con la Estudiantina de Madrid. En su contraportada se puede leer<sup>286</sup>:

La favorable acogida que ha obtenido nuestro disco, grabado por la Estudiantina de Madrid, nos ha movido a ofrecer al público una nueva muestra de las peculiarísimas y alegres interpretaciones de este juvenil conjunto. Con el título9 de “Pasacalles y rondas” lanzamos hoy un nuevo disco que estamos seguros obtendrá un éxito aún mayor que el del precedente. La Tuna desfila por las calles madrileñas “en una noche de inquietos luceros”. Hace un alto bajo el balcón de una vieja casa en

<sup>286</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *El arte de tunar*. Op. cit. Pág. 81

un barrio antiguo. El rincón de la calle, tímidamente alumbrado por un farol de gas, se transforma en un mundo de ensueño para una niña que al oír la música, ha abierto temblorosa el balcón. Los “tunos” le ofrecen su mejor “ronda”. Después le saludan alegremente, y prosiguen su camino. El balcón vuelve a cerrarse. La niña se duerme de nuevo, pero sus sueños serán esta noche mucho más bonitos...



Imagen 122. Portada y contraportada del disco Pasacalles y rondas (1959)

Aparecen por vez primera en un disco de la Tuna, dos temas procedentes del continente americano: *El payador*, de Argentina, y *Rondalla*, de México. Estos dos temas, con el paso del tiempo, serán de los más grabados por la Tuna en toda su historia.

Debido al éxito que obtienen estas grabaciones, las restantes discográficas se lanzan a aprovechar el filón abierto por Phillips.:

...el éxito comercial alcanzado empuja al sello Phillips a lanzar en 1960 tres nuevos Ep,s<sup>287</sup> con canciones extraídas del LP anterior junto a otras nuevas entre las que se incluye *Pasa la Tuna*, cantada por “José Luis y su guitarra”, que acababa de dejar la Tuna.

Las demás compañías, convencidas de los beneficios que suponen este tipo de grabaciones, dan su réplica: RCA edita cinco Ep´s a cargo de la Tuna de Veterinaria madrileña. Odeón, tres Ep´s de la Tuna de Medicina de Barcelona. Carillón lanza a finales de año el Ep Estudiantina en Navidad, por el grupo de tunos denominado “Tuna de Madrid”.

En 1961 se suceden las ediciones: Hispavox lanza el Lp Tuna Universitaria de Córdoba , el Lp Tuna Universitaria de Barcelona; Iberofón, el Lp Pasan los estudiantes, de la Tuna Hispanoamericana del C.M. Guadalupe, de Madrid; Fontana, tres Ep´s de la Tuna de la Escuela Superior de Comercio de Madrid; RCA, un EP de la Tuna de Peritos Industriales de Madrid; y Odeón dos Ep´s de la Tuna de Peritos Industriales de Barcelona y el Lp recopilatorio La alegre Estudiantina, con cantares de sus anteriores Ep´s...

A partir de 1962 se suman el resto de compañías: Zafiro, Discophon, Polydor, Columbia, etc...<sup>288</sup>

<sup>287</sup> Ep son las siglas de *Extended Play*. Se trata de una grabación demasiado larga para considerarse Single, y corta para ser un Long Play. Normalmente se trataban de vinilos con dos temas por cara N.del A.

<sup>288</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo y MORÁN SAUS, Antonio Luis: *El arte de tunar .. Op.Cit.* Pág 79-80

La compañía discográfica Gamma realiza la primera edición extranjera de un disco editado en España (1961), el Lp Estudiantina de Córdoba, título que se le da en México al citado disco Tuna Universitaria de Córdoba.

También en 1961 se realiza la primera edición original extranjera, con ocasión de un viaje de un grupo de tunos de Madrid a Venezuela, el Lp *Tuna Universitaria de Madrid*.



Imagen 123. Disco de la Tuna de Veterinaria de Madrid (1960)



Imagen 124. EP Estudiantina en Navidad (1960)



Imagen 125. Edición para México del disco de la Tuna Universitaria de Córdoba (1961)

La Tuna está de moda en aquellos momentos, y figuras de la canción no dudan en realizar grabaciones a dúo con la Estudiantina. Junto con el ya citado “José Luis y su guitarra”, miembro precisamente de la Tuna, otros cantantes de moda graban con los estudiantes: Joselito, Marisol, Alfredo Kraus; hasta el mismo Antonio Molina grabó dos temas dedicados a la Estudiantina: *Estudiantina de Madrid* y *Estudiantina catalana*.

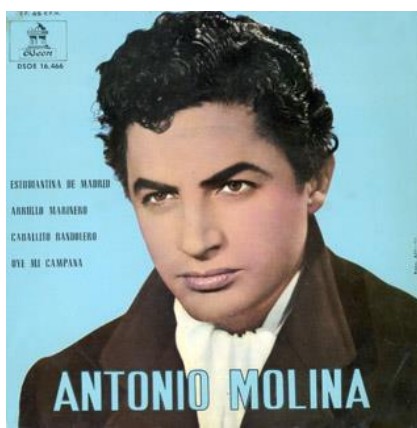


Imagen 126. Disco de Antonio Molina con el tema *Estudiantina de Madrid*



Imagen 127. Disco de Antonio Molina con el tema *Estudiantina catalana*

<https://www.youtube.com/watch?v=3-cEi4NxtvU>

Video 33: *Estudiantina de Madrid*, por Antonio Molina

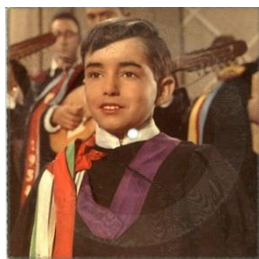
<https://www.youtube.com/watch?v=AXO7O2ydIUA>

Video 34: *Estudiantina catalana*, por Antonio Molina



Imagen 128. Portada del disco de Joselito interpretando canciones de Tuna

Imagen 129. Joselito con la Tuna de Distrito de Granada en la película *Escucha mi canción*



<https://www.youtube.com/watch?v=kuAXKfBDDSY>

Video 32: Joselito con la Tuna de Distrito de Granada en la película *Escucha mi canción*



Imagen 130. Disco de Marisol interpretando canciones de la Tuna



Imagen 131. "José Luis y su guitarra", José L. Martínez Gordo, miembro de la Tuna Hispanoamericana, de Madrid, en un disco con canciones de tuna



Imagen 132. Afiche de la película Pasa la tuna, protagonizada por "Jose Luis y su guitarra", en la que intervienen sus compañeros de la tuna

<https://www.youtube.com/watch?v=BeSJCm4Wr6Y>

Video 36: Imágenes de la película *Pasa la tuna*



Imagen 133. Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán con la Tuna de Medicina de La Laguna en la película *Acompáñame* (1966)

<https://www.youtube.com/watch?v=oN8dCU34wKU>

Video 37: Imágenes de la película *Acompáñame*



Imagen 134. Portada del LP que el tenor Alfredo Kraus grabó con la Tuna del Colegio Fray Luis de León, de Madrid (1966)

<https://www.youtube.com/watch?v=XUU9grSU1LE>

Video 38: *Estudiantina*, canción de procedencia Mexicana, del LP *Alfredo Kraus ronda con la tuna*

Precisamente la Tuna a la que pertenecía José Luis Martínez era la Tuna del Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, más conocida como Tuna

Hispanoamericana. Esta agrupación tendrá una gran importancia en todo este tema de la influencia musical latinoamericana, en sus filas encontramos miembros de distintos puntos de la geografía americana, y esto facilitará una serie de viajes que esta tuna hará al Nuevo Continente.

#### ***8.4. La Tuna Hispanoamericana del C.M. Ntra. Sra. de Guadalupe***

Si a finales del siglo anterior, la Estudiantina Fígaro había servido como elemento difusor durante sus viajes y estancia en el continente americano, dejando a su partida una semilla que germinó, originando la aparición de multitud de estudiantinas en numerosos lugares de Latinoamérica, consideramos que esta Tuna Hispanoamericana protagonizará un fenómeno de “Ida y vuelta” (tomando el término del Flamenco).

Efectivamente, había bastantes miembros de esta tuna originarios de países americanos: Perú, Ecuador, Puerto Rico. Esto posibilitó que la Tuna Hispanoamericana viajase en varias ocasiones a Puerto Rico y a Estados Unidos, donde no sólo dieron inicio todos los viajes que posteriormente hicieron las tunas allende el Atlántico, sino que también trajo músicas de allá. De nuevo volvían a “desembarcar” en la Península ritmos y canciones americanos, continuando con la tradición iniciada por chaconas y zarabandas, durante el Siglo de Oro, y continuada por las habaneras allá por el siglo XIX.

Ya no solo eran las canciones que se podían escuchar en los discos EP y LP, sino que ahora eran traídas por la propia Tuna, comenzando un trasiego musical que no ha cesado hasta el momento.



Imagen 135. Tuna Hispanoamericana del C.M. Guadalupe, de Madrid (1962)





Imagen 136. Reseña de prensa de la serenata que la Tuna Hispanoamericana dio al Ministro de Exteriores y presidente del Instituto de Cultura Hispánica. En ella se menciona la presencia de tunos americanos en sus filas

Esta relación con Latinoamérica no sólo les llevó a viajar, sino que también acudieron con frecuencia a actos en algunas embajadas de países latinoamericanos en Madrid, así como a participar en el Festival de Folklore Latinoamericano, celebrado en el Teatro Español. Se da la circunstancia de que la presencia en este festival lo hizo a título de Tuna, y también lo hicieron, a título individual, algunos de sus componentes, originarios de algunos de los países representados en el Festival.

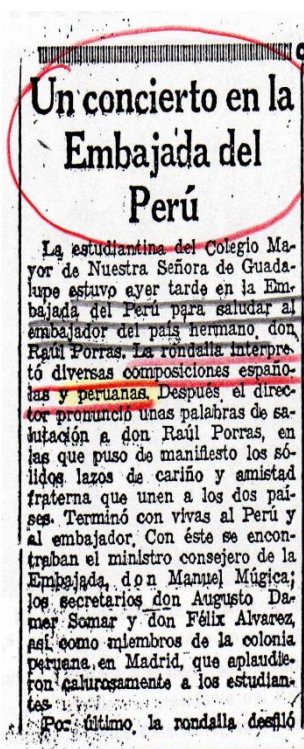


Imagen 137. Reseña publicada en Ya, referida al festival de Folklore con la participación interpretando "diversas composiciones españolas y peruanas" de la Tuna Hispanoamericana

Veamos el programa de una de las actuaciones que esta tuna ofreció en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid , el 8 de Mayo de 1958:

### **I**

- *Manolo* ..... *Típica de Tuna*
  - *A tu puerta* ..... *Típica de Tuna*
  - *Barcarola (de “Los Cuentos de Hoffman”)* ..... *Offenbach*
  - *Canción de cuna* ..... *Brahms*
  - *Corazón* ..... *Canción mexicana*
  - *Pavana (de “La Mesonera de Tordesillas”)* ..... *Moreno Torroba*
- Interpretaciones a dos guitarras:*
- *Jotas aragonesas* ..... *Populares*  
*Jotero, Alonso*
  - *Rondalla* ..... *Canción mexicana*
  - *Aires andaluces núm. 2* ..... *Lucena*

### **II**

- *Serenata veneciana* ..... *Micheli*
- *Canciones napolitanas*  
*José Gelpi, tenor*
- *Fonseca* ..... *Típica de Tuna*
- *Canciones hispanoamericanas*  
*Trío Alonso, Castillo y Ruz*

- *Estilos flamencos*  
*A la guitarra Juan Alba*
- *Clavelitos*.....*Típica de Tuna*
- *Granada*.....*Albéniz*
- *La Tuna pasa*.....*Araque*

Observamos la presencia de músicas procedentes de Latinoamérica, unas interpretadas por la Tuna en pleno (*Corazón* o la ya mencionada *Rondalla*), y otras piezas interpretadas por un trío de componentes de la propia Tuna.

Esta inclusión paulatina de temas sudamericanos va aumentando, como se aprecia en uno de los programas del concierto que la Tuna Hispanoamericana dio en el “Washington Square College”, en su Centro Hispano “Sigma Delta Pi”, el 14 de Febrero de 1962, a beneficio de la casa de Puerto Rico:

### **PRIMERA PARTE**

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| • <i>Manolo</i>  | <i>Pasacalle</i>        |
| • <i>La Aurora</i>   | <i>Canción de Ronda</i> |
| • <i>Jota de la Uva</i>  | <i>Folklore popular</i> |
| • <i>Aires andaluces</i>   | <i>Pasacalle</i>        |
| • <i>Clavelitos</i>  | <i>Ronda</i>            |
| • <i>Mesonera de Tordesillas</i>                                       | <i>Ronda</i>            |
| • <i>Canciones Hispanoamericanas</i>                                   | <i>Trío</i>             |
| • <i>Canciones Hispanoamericanas</i>                                   | <i>Trío</i>             |
| • <i>Co-co-ro-có</i>   | <i>Popular chilena</i>  |
| • <i>Estilos flamencos</i> ..... <i>Juan Alba</i> ..... <i>Solista</i> |                         |
| • <i>Despierta</i>   | <i>Ronda</i>            |
| • <i>La Tuna pasa</i>  | <i>Pasacalle</i>        |

### **SEGUNDA PARTE**

- |                               |                  |
|-------------------------------|------------------|
| • <i>Carrascosa</i>           | <i>Pasacalle</i> |
| • <i>La Niña Bonita</i>       | <i>Ronda</i>     |
| • <i>Corazón</i>              | <i>Ronda</i>     |
| • <i>La Tuna Compostelana</i> | <i>Pasacalle</i> |

- *El silbidito* *Ronda*
- *Galopera*.....*Alberto Pestaña*.....*Solista* *Canción paraguaya*
- *Vivián*.....*Alberto Pestaña*.....*Solista* *Joropo venezolano*
- *Noche de Ronda* *Pasacalle*
- *Noche perfumada* *Ronda*
- *Fonseca* *Popular estudiantil*
- *Verdiales* *Folklore andaluz*
- *España Cañí* *Pasodoble*

NEW YORK UNIVERSITY  
WASHINGTON SQUARE COLLEGE

Evening Spanish Club                                  Centro Hispano  
Sigma Delta Pi    Grupo Majors

Present

"TUNA HISPANO AMERICANA"

in a concert in benefit of

"Casa de Puerto Rico in Spain"

\*PROGRAM\*

Saludo . . . . . Wayne Finke,  
New York University

Presentación de la Tuna . . . . . Fernando Alvarez,  
Universidad de Madrid

Primera Parte

1- Manolo . . . . .	Pasacalle
2- La Aurora . . . . .	Canción de Ronda
3- Jota de la Uva . . . . .	Folklore popular
4- Aires Andaluces . . . . .	Pasacalle
5- Clavelitos . . . . .	Ronda
6- Mesonera de Tordesillas . . . . .	Pavana
7- Canciones Hispano Americanas . . . . .	Trío
8- " " " " . . . . .	Trío
9- Co-Co-Ro-Có, " " " " . . . . .	Popular chilena
10- Estilos Flamencos . . . . . Juan Alba . . . . . Solista	
11- Despierta . . . . .	Ronda
12- La Tuna Pasa . . . . .	Pasacalle

Nombramiento de Madrina de la Tuna  
Irene Babarskas

Segunda Parte

1- Carrascosa . . . . .	Pasacalle
2- La Niña Bonita . . . . .	Ronda
3- Corazón . . . . .	Ronda
4- La Tuna Compostelana . . . . .	Pasacalle
5- El Silbidito . . . . .	Ronda
6- Galopera . . . . . Alberto Pestaña Solista	Canción Paraguaya
7- Vivian . . . . . Alberto Pestaña Solista	Joropo venezolano
8- Noche de Ronda . . . . .	Pasacalle
9- Noche Perfumada . . . . .	Ronda
10- Fonseca . . . . .	Popular estudiantil
11- Verdiales . . . . .	Folklore andaluz
12- España Cañí . . . . .	Pasodoble

School of Education Auditorium  
Wednesday, February 14, 1962  
8:00 P. M.

Imagen 138. Programa del concierto que la Tuna Hispanoamericana dio en el Washingong Square College, el 14 de febrero de 1962

Tanto en una como en otra actuación observamos la inclusión de canciones latinoamericanas . En el concierto de Madrid, junto con los temas mexicanos *Corazón* y la anteriormente citada *Rondalla*, encontrabamos un trío (formado por componentes de la

propia tuna) que interpreta “canciones hispanoamericanas”. En el concierto a beneficio de la Casa de Puerto Rico, ya hay temas propiamente folklóricos como *Galopera*, de Paraguay, *Co co ro có*, de Chile, o *Vivian*, un joropo venezolano. A estos tenemos que añadir *Noche de ronda*, *Corazón*, *Noche perfumada* y las canciones hispanoamericanas anteriormente citadas.

Hay que comentar que *Noche de ronda*, *Corazón*, *Noche perfumada*, *Rondalla* o ni siquiera *El payador*, citado con anterioridad, pueden clasificarse como música popular o folklórica latinoamericana. Son temas de compositores latinoamericanos, y desde allí nos llegan, pero no pertenecen al acervo de la música popular americana. Esa es una diferencia sustancial de la que hablaremos más adelante: hasta la década de los 80 no llegarán plenamente los temas pertenecientes al folklore de los países latinoamericanos. Durante los 60 y 70, las canciones latinoamericanas que se añadirán al repertorio de la Tuna serán la mayoría de tema amoroso, de cortejo, etc, con lo que su inclusión será fácil. De hecho, en las grabaciones discográficas que la Tuna Hispanoamericana realiza durante la década de los 60, solo aparecen los temas americanos interpretados en el concierto de Madridi, más *Co co ro có*, mientras que *Galopera*, o *Vivián*, que aparecían en el programa de Puerto Rico, no están incluidas en ninguna de las grabaciones que la Tuna Hispanoamericana realizó.

Por otro lado, aún no comenzarán a llegar instrumentos populares americanos, aunque por esta época la Tuna ya incluía en su plantilla instrumental al timple canario. De eso tenemos referencia gracias también a esta Tuna Hispanoamericana, a cuyo Presidente por aquella época, Fernando Álvarez Álvarez, tuvimos ocasión de entrevistar.

Esta referencia al timple, fechada en los primeros años de la década de los 60 es la primera que tenemos, al menos en una tuna peninsular. Bien es cierto que en las Islas Canarias, y debido a la presencia de este instrumento en su música popular, el timple podría tener presencia en las tunas con anterioridad, pero el único testimonio de que disponemos es una foto de 1962 de la Tuna de Distrito de la Universidad de La Laguna en la que se observa como un tuno porta un timple.



Imagen 139. Tuna de Distrito de la Universidad de La Laguna (1962). En la parte superior, aparece un tuno portando un timple.

Podríamos entonces establecer la plantilla instrumental de la Tuna durante estos años de la siguiente forma:

- Guitarras
- Bandurrias
- Laúdes
- Mandolinas
- Flauta Violín
- Panderetas

No incluimos el timple, ya que no tenemos constancia durante estos años de la presencia de timples en la plantilla instrumental de ninguna de las tunas del momento, salvo la excepción ya comentada.



Imagen 140. Timple canario de cinco cuerdas.

### ***8.5 Los arreglos de las canciones***

El hecho de que la Tuna grabase parte de su repertorio (el más representativo) permite que hagamos un breve análisis del montaje de sus canciones, haciendo referencia a los arreglos instrumentales y vocales.

Instrumentalmente hablando, las tunas de la época tenían un gran nivel. En ese aspecto podían considerarse dignos sucesores de los tunos anteriores a la Guerra. Las piezas instrumentales brillaban en su repertorio, y el público las reclamaba en sus actuaciones. Piezas instrumentales como *Carrascosa*, *Amparito Roca*, o *Pepita Greus* se convirtieron en temas obligados para cualquier tuna.

Se da la circunstancia de que en los certámenes que se celebraban por toda la geografía española había una pieza instrumental obligada, bien la misma para todas las tunas o la que cada agrupación estimase oportuno. Uno de los certámenes donde más tardía fue la retirada de esa obligatoriedad instrumental fue el Certamen provincial de Tunas de Sevilla, donde estuvo vigente mediados de los noventa.

Las bandurrias suelen llevar la melodía principal, mientras que los laúdes hacen segundas voces. No es muy frecuente la división en bandurrias primeras y segundas, aunque no obstante si suelen darse fragmentos para el lucimiento de los primeras bandurrias de la tuna, como ocurre en *Pepita Greus* o *Amparito Roca*.

<https://www.youtube.com/watch?v= MA0kWAYHM8>

Video 39: *Pepita Greus*, por la Tuna Universitaria de Derecho de Córdoba

Las guitarras realizan el acompañamiento mientras que los laúdes realizan la segunda voz. Poco tiempo después llegará el contrabajo, o el guitarrón mexicano, para remarcar los bajos de los temas. En esta época aún son las propias guitarras con sus bordones<sup>289</sup> las que realizan esa tarea.

Con respecto a las voces, con excepción de las partes solistas de los temas (abundantes, por cierto, como ocurre en temas como *Tuna Compostelana*, *Clavelitos*, *Las cintas de mi capa*, etc.), se suele cantar al unísono en la mayor parte de las canciones, entonando algunas de ellas una tercera superior o inferior, como máximo.

<https://www.youtube.com/watch?v=1RCkPB2kK7g&list=PLkXJkTiC-zPaqtQsF8gWyDkMvIbTxV3Z&index=20>

Video 340: *Virgen de Amor*, por la Tuna de Ingenieros de Barcelona

---

<sup>289</sup> Los bordones son las cuerdas superiores de la guitarra (4ª-5ª-6ª), que remarcen los bajos en las canciones. N del A.

## 8.6. Canciones latinoamericanas en las grabaciones discográficas (1960-70)

En esta época que ya han comenzado las grabaciones discográficas de la Tuna (en 1967 aparece el primer cassette grabado por una Tuna: ¡¡¡Aupa Tuna!!! , con la grabación del LP de la Tuna Universitaria de Barcelona, editado por EKIPO).



Imagen 141. Carátula del primer casete de Tuna editado (1967), ¡¡¡Aupa Tuna!!!, por la Tuna Universitaria de Barcelona

A partir de ahora realizaremos un análisis pormenorizado y a fondo de los temas latinoamericanos grabados por las distintas tunas en cada una de las cuatro décadas finales del siglo XX. Hemos realizado un análisis pormenorizado de más de mil grabaciones en distintos formatos (Singles, EP's LP's, Cassettes y Cd's) contabilizando los temas procedentes de Latinoamérica, localizándolos geográficamente, y analizando su procedencia del folklore de su país de origen. Estimamos que el número de grabaciones analizadas (más de mil, como dijimos), nos proporciona una cantidad de datos suficientes como para establecer unas hipótesis y llegar a unas conclusiones.

Se han contabilizado los temas presentes en cada una de las grabaciones, sean originales, ediciones sucesivas, recopilatorios, etc. Consideramos que incluir un tema de una grabación original en un recopilatorio, o volverlo a editar nuevamente da idea de su relevancia en el repertorio de la tuna en cuestión, y por ello los contabilizamos también.

Tengamos en cuenta antes el número de discos de Tuna que se grabaron en la década, tomando como referencia inicial los años 1958 y 1959, en los que aparecieron las primeras grabaciones:

**Año de grabación**                      **Nº de discos editados**

1951

8

1955

9

1960	24
------	----



1961	35
1962	27
1963	27
1964	26
1965	33
1966	24
1967	20
1968	21
1969	20

Analizando los datos, tenemos que, salvo los inicios, en los años 58 y 59, a partir de 1960 comienzan a editarse una media de 25 discos de Tuna, si tenemos en cuenta las cantidades de los sucesivos años, llegándose a las máximas cifras en 1961 y 1965, donde se sobrepasa la treintena de discos editados. En total, se editan 257 discos de Tuna en esa década.

En un cuadro anexo hemos elaborado un detalle de los temas latinoamericanos presentes en las grabaciones discográficas de este período. A la luz de estos datos, podemos observar que los datos contenidos en el Anexo II arrojan un total de 24 temas latinoamericanos grabados por la Tuna en sus discos. Salvo las excepciones de *Pájaro Chogüi* y *Pájaro Campana* como temas instrumentales, y *Co co ro có*, el resto de los temas no pueden considerarse como procedentes de la música folklórica, y en todos hay un componente que llamamos “de cortejo”, o galante, que los hace idóneos para su inclusión en el repertorio de la Tuna.

Tampoco aparecen por el momento ningún instrumento procedente del Nuevo Continente. Habrá que esperar para que empiecen a llegarnos.

A la cabeza de los temas editados figuran *Rondalla*, de México y *Noche Perfumada*, canción del compositor cubano Ernesto Lecuonaa. *El payador*, que fue de los primeros en grabarse junto con *La Rondalla*, también figura en los puestos principales de nuestra lista, junto con otro tema mexicano, *La Sirena*.

Conclusión o resumen de este capítulo:

Durante la década de 1960 a 1970, la Tuna irrumpe con fuerza en la vida universitaria y social española. Lejos de agostarse bajo la presión y el control del SEU, la Institución se

dobla como un junco, de modo que no solo sigue subsistiendo (aunque sometida a los designios del Sindicato Universitario), sino que va aumentando su actividad y su prestigio entre los españoles.

Se organizan los primeros certámenes de tunas, donde la imagen del estudiante, alegre, educado y caballeroso sirve para exportarse al exterior, en beneficio del Régimen. Las tunas van aumentando en número, en componentes y en calidad musical, donde bandurrias, laúdes, guitarras, mandolinas y panderetas siguen constituyendo su plantilla instrumental, con algún violín o flauta, que aún subsisten, aunque por poco tiempo.

Comienzan los primeros viajes de Tuna y también sus primeras grabaciones discográficas en vinilo. En una y otra categoría aparece una tuna que será muy importante por la presencia de componentes de origen latinoamericano, y por sus viajes a distintos países de América: la Tuna Hispanoamericana.

Aparecen en el repertorio de la Tuna las primeras canciones originarias del Nuevo Mundo: *El payador* y *La rondalla* serán las que figuren con mayor frecuencia en las grabaciones de la década. Estas tomarán el testigo de las antiguas chaconas, zarabandas y habaneras, aunque estas últimas siguen cantándose.

Las grabaciones de la Tuna constituyen un negocio rentable para las discográficas, que pasan de editar un disco en 1958 o cinco en 1959, a 35 en 1961, o 33 en 1965. Se llegará a la cifra de 257 discos de Tuna editados en la década.

Con todo, no aparecen instrumentos folklóricos americanos aún. Alguna tuna tendrá un timple en sus filas (sobre todo las tunas de las islas canarias), pero aún no irrumpen los que terminarán llenando las tunas actuales.



## 9. LOS 70 Y LA LLEGADA DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO

La década de los 70 verá una transformación paulatina de la sociedad y la universidad española. Dicen Raimundo Gómez y Ant. Luis Morán:

Los cambios sociales que se experimentan en esta época tendrán una relevancia mucho más significativa en la Universidad. Aquellas aulas falangistas y católicas, regidas por la Ley de Ordenación Universitaria de 29 de Julio de 1943 se vieron profundamente afectadas por las transformaciones sociales que afectaban al país. La Ley Villar Palasí de 4 de Agosto de 1970 (LOE) intenta establecer un nuevo marco en el que pueden desarrollarse las necesarias aspiraciones de profesores y estudiantes. En bachillerato desaparecen las reválidas y el “Preu” es sustituido por el COU. En la Universidad se concede cierto grado de autonomía en materia de docencia e investigación. Se potencian los departamentos y reaparecen los claustros universitarios. Se crean nuevas Universidades. Las Escuelas de Magisterio y Escuelas profesionales adquieren rango universitario y nacen las Universidades Politécnicas a partir de los institutos técnicos ya existentes<sup>290</sup>.

Ya a finales de la década, y gracias al proceso descentralización estatal abierto con motivo de la implantación de la Constitución de 1978, se abre un nuevo marco en España con la gestión universitaria transferida del Estado a las comunidades autónomas.

Algunos historiadores consideran que en 1970 comienza la Era Dorada de la Tuna en España<sup>291</sup>, abarcando aproximadamente hasta 1995. Bien podría considerarse correcta esa apreciación dados los datos de aparición de tunas y actividad de las mismas hasta esa última fecha.

En los primeros años de esta década todo continúa como terminaron los 60, aunque con algunas salvedades. Los viajes de tunos por Europa y por América se intensifican. Ya no es la Tuna como Institución la que viaja invitada por alguna institución u organismo de otro país, sino que son unos pocos tunos los que se organizan (en vacaciones, preferentemente) para dedicar unas semanas a viajar por el mundo autofinanciándose gracias a su condición de miembros de la Tuna: sus canciones y su simpatía son el método para conseguir el sustento y seguir viajando. Esto es otro de los detalles en los que se han podido observar paralelismos con las figuras de los estudiantes que corrían la tuna allá por el Siglo de Oro. Ya comentamos en apartados anteriores lo erróneo de esta suposición.

La consideración social de la Tuna sigue siendo magnífica y va en aumento. Si en la década anterior no eran infrecuentes sus apariciones en la Radio, en la de los 70 es en la

---

<sup>290</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *La tuna moderna (1940-2006). Renacimiento y evolución*. En *El arte de tunar*. Op. Cit. Pág 74

<sup>291</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *La tuna moderna (1940-2006). Renacimiento y evolución*. En *El arte de tunar*. Idem.

televisión donde se presentará la música de la Tuna. Su participación en programas de variedades y en todo tipo de acontecimientos retransmitidos por el medio son constantes.

<https://www.youtube.com/watch?v=CfCgUuSZyAc>

Video 41: Actuación de la Tuna de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, en Televisión Española, en 1971.

### **9.1. Repertorio en las grabaciones fonográficas y temas latinoamericanos en la década de 1970-80**

Las grabaciones discográficas de la Tuna continúan, aunque a mediados de la década las grandes compañías discográficas ya no son tan receptivas, por considerar que el mercado está ya agotado para nuevas ediciones. Van saliendo nuevas de las anteriores grabaciones, y son las pequeñas discográficas las que toman el relevo, con tiradas más pequeñas.

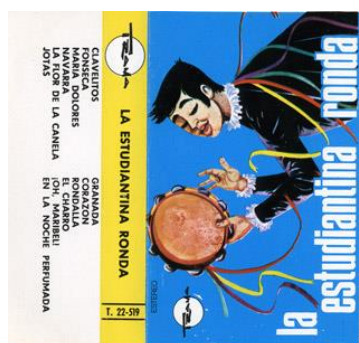


Imagen 142. Caratulas de cassetes editados por las discográficas TRAMAY CAUDAL (1970-1976)



Imagen 143. Portadas de Lps editados por las discográficas MARFER Y DIAL (1971-1977)

Por otro lado, dada la gran aceptación de esta música, se realizan grabaciones hechas por las propias tunas, acordadas con algunas de estas pequeñas compañías, para vender en viajes o incluso en zonas turísticas concretas: Plaza Mayor de Salamanca o el Obradoiro en Santiago de Compostela.



Imagen 144. Portada del LP y carátula del casete de la Tuna Universitaria Compostelana, editado por MIRMAN'S, en 1975.

En 1980, la discográfica Phillips presenta el disco compacto (CD), con lo que el mercado se ampliaría aún más.

Siguen interpretándose mismas canciones que en la década anterior, erigiéndose en emblema de la Tuna la canción *Dame el clavel*, que ya quedará para siempre como *Clavelitos*. Curiosamente un tema que se compuso en esa época también ha quedado como referente de la Tuna, *Tuna compostelana*. Temas también compuestos en esa época, como *Horas de ronda*, *Oh, Maribel*, *Cinco letras nada más* o *La ronda de las estrellas* se unen a las anteriores en el repertorio de la Estudiantina.

A estas se le suman instrumentales como *Sebastopol*, *Carrascosa* y otros, así como las piezas de zarzuelas a las que hicimos referencia en su momento. Apuntar un tema que también se ha identificado con la Tuna desde su aparición: *Estudiantina Portuguesa*. Procedente de una opereta en dos actos *La hechicera en palacio*, de José Padilla, estrenada en el Teatro Alcázar, de Madrid, el 23 de Noviembre de 1951.

<https://www.youtube.com/watch?v=dH42BQGZ6dU>

Video 42: *Estudiantina portuguesa*, de la opereta *La hechicera en palacio*, de José Padilla

Y con relación a los temas latinoamericanos que van incluyéndose en el repertorio de la Tuna, en 1979 la discográfica ALBA saca al mercado *Recuerdos de Sudamérica*, un LP

(y su correspondiente edición en cassette) grabado por la Tuna de Ciencias de Madrid. Este hecho no tendría más relevancia que una grabación más de la Tuna, si no fuera por el repertorio incluido en el disco: todos eran temas latinoamericanos, procedentes del folklore.

Es decir, si con anterioridad, según vimos, las canciones que se incluyen en el repertorio procedentes del otro lado del Atlántico, en su gran mayoría, no eran folklóricas (con algunas excepciones ya comentadas), y su temática amorosa o de cortejo las hacía idóneas para ser interpretadas por la Tuna; en este *Recuerdos de Sudamérica*, si bien encontramos temas que ya habíamos visto anteriormente, como *Noche de ronda*, *La flor de la canela* o *Despierta mexicana*, junto con otros, desconocidos hasta ese momento, pero de tema amoroso (*Recuerdos de Iparacay*, por ejemplo), también se incluyen canciones del folklore venezolano, boliviano o cubano, que no tienen esa conexión temática amorosa de las canciones citadas anteriormente.

*Recuerdos de Sudamérica* incluía los siguientes temas:

- *Guadalajara* (México)
- *Noche de ronda* (México)
- *Naranjitay* (Bolivia)
- *Recuerdos de Iparacay* (Paraguay)
- *La flor de la canela* (Perú)
- *Alma llanera* (Venezuela)
- *Yo vendo unos ojos negros* (Chile)
- *Despierta* (Mexicana) (México)
- *Amalia Rosa* (Venezuela)
- *P'al que se va* (Uruguay)
- *Cuando llegaré* (Cuba)
- *Recuerdos* (Bolivia)
- *La barca de oro* (México)

Que esta sea la primera grabación de temas tan versionados posteriormente como *Alma llanera* o *Amalia Rosa* no significa que no pudieran tocarse con frecuencia en la época. Ya dijimos que estos datos son referentes a las grabaciones, al ser estas una fuente objetiva y fiable. Los tunos interpretarían muchos otros temas que no han quedado grabados.

Así pues, los viajes de la Tuna y los propios tunos, el fácil acceso a discos con temas folklóricos de los países latinoamericanos...todo ello da como resultado la nueva llegada de sones americanos a la Península.

Y no solo eso, sino que también debemos hablar de la inclusión de dos instrumentos peculiares: las claves y la quena andina.

En el primer caso, las claves era un instrumento que ya se conocía y utilizaba en las canciones de la Tuna con anterioridad. En algunos boleros se usaban junto a las maracas, y no ha lugar a comentario por nuestra parte. En este Recuerdos de Sudamérica, se usan en un folklórico cubano: *Cuándo llegaré*.

Por otra parte, la aparición de un instrumento de viento del folklore andino, la quena, resulta curioso y sorprendente. Como hemos referido anteriormente, la posibilidad de escuchar grabaciones de grupos folklóricos, hace que los miembros de las tunas oigan a Inti Illimani, Quilapayún o Calchakis, auténticos emblemas de la música andina, y que tuvieron mucho éxito en España. Es por esto que temas bolivianos como *Recuerdos* o *Naranjitay* se canten (y sigan cantando en la actualidad) y se graben por la Tuna, integrando la quena con su plantilla instrumental .

Con todo, falta poco para que el instrumento de cuerda más conocido de la música andina, el charango, irrumpa con fuerza, hasta el punto de que (a diferencia de la quena), en muchas ocasiones forme parte de la plantilla instrumental de muchas tunas.





Imagen 145. Recuerdos de Sudamérica. Portada del LP y carátula del cassette (1979)

Centrándonos en las ediciones y reediciones de temas latinoamericanos, ya comentamos que las grandes discográficas ceden parte de su cuota de mercado a las pequeñas compañías. Las reediciones y recopilaciones de grabaciones anteriores se suceden, mientras que son estas discográficas de menor tamaño las que se encargan de ir editando Ep's, LP's y casetes, en muchas ocasiones de acuerdo con la tuna que las graba para sufragar gastos de viaje, o simplemente para sacar un beneficio.

Seguimos encontrando muchas de las canciones americanas que formaron parte de las ediciones de la década anterior, bien en nuevas grabaciones o en reediciones o recopilaciones, debido a su gran aceptación por el público.

Veamos de nuevo, ahora en esta década las cifras correspondientes a número de discos de Tuna editados por año:

Año de grabación	Nº de discos editados
1970	28
1971	26
1972	22
1973	24
1974	29
1975	24
1976	17
1977	21
1978	13
1979	19

Observamos que a principios de la década, hasta 1975 se mantiene una cifra similar de ediciones, teniendo su cénit en 1974 (29). A partir de 1976 la cifra va reduciéndose, hasta llegar a su mínimo en 1978 (13). Al año siguiente, en 1979, se recupera un poco, llegando a las 19 ediciones.

La Tuna pasa por unos momentos bajos, para ir recuperándose a partir de 1980, por mor de unas circunstancias que luego analizaremos. De todos modos, las grabaciones americanas vuelven a repuntar al final. En un anexo hemos hecho un recuento con los temas latinoamericanos en las grabaciones fonográficas durante esta década de 1970 a 1980, y podemos llegar a las siguientes conclusiones:

Los temas latinoamericanos incluidos en las grabaciones de la Tuna en la década de 1970 a 1980 ascienden a 44. En comparación con los 24 que aparecían en la década anterior, han aumentado en 20. Es decir, hay un 80 % más que en el anterior decenio.

Los motivos de este aumento tan espectacular son los ya comentados anteriormente:

- Hay mayor número de grabaciones discográficas en los soportes propios de la época (Single, Ep, LP o Cassette).
- Estas grabaciones llegan a todo el país, bien sea porque los propios ciudadanos compran los discos o por la expansión de la radiodifusión y la televisión. La radio y la televisión llegan a todos los hogares de España, y así se conocen multitud de temas y de grupos a los que, de otro modo no habría acceso (los citados Quilapayún, o Inti Illimani, por ejemplo).
- Los viajes de tuna se hacen más frecuentes, y cada vez con destinos más lejanos.
- Con el aumento paulatino de las Universidades, se celebran más certámenes y encuentros de tunas, con lo que el intercambio de repertorio es constante.

Siguen encabezando el ranking de temas más editados los mismos que en el anterior periodo *La Rondalla* es el que más veces aparece en las grabaciones, seguido de *La noche perfumada* y *El payador*. Un tema que no había sido grabado anteriormente irrumpe con fuerza en este listado: *Cielito Lindo*.

México continúa siendo el país que más canciones exporta al repertorio de la Tuna, mientras que el repertorio venezolano comienza a tenerse en cuenta. Los aires andinos empiezan a llegar al repertorio de la Tuna.

Se abren paso los temas del folklore latinoamericano propiamente dicho. Citamos anteriormente la grabación de *Recuerdos de Sudamérica*, por la Tuna de Ciencias de Madrid, como el acontecimiento que marcará un antes y un después en cuanto a los temas provenientes de la otra orilla asimilados en el repertorio de la Tuna.

Canciones como *Alma Llanera*, *Amalia Rosa*, *Recuerdos bolivianos* o *Naranjita*, terminarán por hacerse un hueco en el repertorio de la Tuna, hasta el punto de que hoy día, en pleno siglo XXI, son tenidos por muchos de los nuevos miembros como parte del repertorio “clásico” de la Tuna.

Un dato del que nos hemos hecho eco antes es la aparición de instrumentos pertenecientes a la música popular latinoamericana. En el citado trabajo de la Tuna de Ciencias aparecen las claves y la quena andina, tal y como hemos comentado en su momento.

Concluyendo, a principios de los 70, con la Ley Villar Palasí, la Universidad española comienza una evolución que tendrá su catarsis con la aprobación de la Constitución de 1978. La Tuna como reflejo de todo ello, verá aumentar su número y el de sus componentes.

Las grabaciones discográficas, ahora extendidas también a pequeñas discográficas, seguirán respondiendo al mismo impulso que en la década anterior. Abundarán las reediciones y los recopilatorios, así como las grabaciones planificadas por las propias tunas para obtener fondos.

Estas grabaciones, junto con la radio y la incipiente televisión, hace que músicas de todas partes estén al alcance de los tunos, que en muchos casos las oyen y posteriormente las versionan. La profusión de certámenes hará que posteriormente estas canciones se compartan, pasando de repertorio en repertorio.

En cuanto a lo latinoamericano se refiere, hay un aumento considerable en el número de canciones editadas con respecto al anterior período, siendo México el país de donde continuamos tomando mayor número de sonos.

El disco *Recuerdos de Sudamérica*, de la Tuna de Ciencias de Madrid será el primero que aparece en el que sólo figuran temas del continente americano, bastantes de ellos procedentes de la música popular y folklórica de allá, y en el que incluyen por vez primera en una grabación de la Tuna, instrumentos como las claves y la quena andina.

Se suceden las reediciones y ediciones originales de discos de distintas tunas en el extranjero (sobre todo en países americanos), con lo que el fenómeno de la Ida y la Vuelta comienza a germinar.



## 10. COMIENZAN LOS 80. EL TRIUNFO DE LO LATINOAMERICANO

El segmento temporal que tenemos en cuenta aquí abarca hasta el final del milenio.. Coincidimos con otros historiadores en que la periodificación ha de ser más amplia. Aunque estudiosos del tema como Raimundo Gómez o Rafael Asencio estiman que el período que sigue a la década de los 70 es el comprendido entre 1980 a 1995, denominándolo incluso como la “eclosión del fenómeno de la Tuna en España”<sup>292</sup>, nosotros estimamos que este segmento temporal debe ampliarse hasta finales de los 90 (e incluso principios del 2000. Esto es debido a que, en nuestra opinión, efectivamente, la Tuna experimenta un auge espectacular en pocos años, que llega a su cénit a mediados de la década de los 90, y a partir de ahí experimenta una serie de cambios, de procesos de disminución de componentes sin que haya renovación, de desaparición de bastantes tunas y de pérdida de calidad musical en términos generales. Por todo ello vamos a estudiar los datos de este periodo tomando desde el principio de 1980 hasta finales el comienzo del 2000.

Volviendo al comienzo, la enorme proliferación de tunas en los inicios del decenio de 1980 podemos atribuirle a una serie de factores:

- La creación de nuevas universidades y facultades. Este nacimiento universitario resulta especialmente favorecido por la división administrativa y política del país en comunidades autónomas. Esto provoca una llegada masiva de estudiantes de diversa procedencia social a la Universidad, que arranca en los sesenta y se intensifica en los ochenta y noventa. social a la Universidad, que arranca en los años sesenta y se intensifica en los ochenta y noventa.
- La gran popularidad y reconocimiento de que goza la Tuna en todos los estamentos sociales y educativos. Una gran cantidad de personajes que posteriormente han desarrollado sus carreras profesionales en las artes, la música o la política, han pasado por la Tuna en algún momento de sus vidas, llevándolo a gala, ya que estaba revestido de un reconocimiento social y universitario.

---

<sup>292</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *El arte de tunar*. Op.Cit. Pág. 85



Imagen 146. El cantautor José Luis Perales perteneció a la Tuna de la Universidad Laboral de Sevilla



Imagen 147. Jordi García Candau, director de TVE, fue miembro de la Tuna de Periodismo de Madrid

- La Tuna sigue apareciendo en televisión con bastante frecuencia, dada su gran reconocimiento y popularidad. Estrellas de este medio y de la canción siguen invitando a la Tuna a sus eventos y programas, dada su popularidad.

<https://www.youtube.com/watch?v=ewTONO6oiJw>

Video 43: Actuación en TVE de Rafaella Carra con la Tuna

<https://www.youtube.com/watch?v=CfCgUuSZyAc>

Video 44: Otra actuación de la Tuna en TVE

- La tercera causa que favorece enormemente esta proliferación de las tunas en la década de los 80 fue el programa de televisión española *Gente Joven*. Se trataba de un concurso para encontrar nuevos talentos en diversas facetas de la música : Música Pop, lírica, folklórica, danza, etc. De este programa surgieron artistas como el grupo Mecano, el barítono Sergio de Salas, etc. A partir de 1982 el programa contó con un apartado dedicado a las tunas universitarias. Esto propició que las tunas tuvieran durante un tiempo cada semana (se emitía durante las mañanas de los sábados), en el que, a la vez que competían, daban a conocer su repertorio al público español, y por ende, al resto de las tunas de España.



Imagen 148. Presentación del programa de los 80 Gente Joven

Imagen 149. Actuación de una tuna en Gente Joven



Para hacernos una idea de la situación, si observamos la actividad de la Tuna en Sevilla durante la década de los 80, podemos ver las tunas ya existentes en sus inicios:

- Tuna de la Facultad de Medicina
- Tuna de la Facultad de Derecho
- Tuna de la Facultad de Filosofía y Letras
- Tuna de la Escuela de Aparejadores
- Tuna de la Facultad de Arquitectura
- Tuna de la Escuela de Peritos Industriales
- Tuna del Colegio Mayor San Juan Bosco.

En el periodo comprendido entre 1982 a 1987 aparecen:

- Tuna de la Escuela Universitaria de Magisterio
- Tuna de la Escuela Universitaria de Empresariales
- Tuna de la Facultad de Ciencias Físicas
- Tuna de la Facultad de Económicas y Empresariales

- Tuna de la Escuela Universitaria de Ingenieros
- Tuna de la Escuela Universitaria de Peritos Agrónomos
- Tuna de la Facultad de Biología
- Tuna de la Facultad de Ciencias Exactas

A las que tenemos que sumar una Tuna Universitaria Independiente (“no ortodoxa”, no adscrita a ninguna Facultad), y la Tuna o Estudiantina de Antiguos Alumnos de Salesianos de Triana.

Siendo este un caso excepcional, con un aumento de más del doble de tunas existentes, en la mayoría de ciudades universitarias españolas ocurrió algo similar, aunque no de forma tan exagerada.

Este fenómeno origina a su vez una proliferación de los certámenes y concursos de tunas por toda España. A los ya existentes en ese momento, se suman los llamados “Circuitos Nacionales”, donde se dan cita las tunas de toda España pertenecientes a las mismas facultades, y que organizan, en distinta ciudad cada vez, un certamen de periodicidad anual. Especial relevancia tuvieron los certámenes nacionales de Económicas, Derecho, Medicina y Magisterio, todos los cuales persisten en la actualidad, aunque alguno ya con una periodicidad bianual.



Imagen 150. Tuna Universitaria Independiente (1983)

### ***10.1. Las grabaciones discográficas: temas por su país de origen***

De 1980 al final de la década siguen editándose discos de la Tuna, aunque a un ritmo menor que en las décadas anteriores. Como frivolidad apuntemos la grabación de *Tuna disco* y *Tuna disco 2*, siguiendo la moda de la época de editar largos pupurrís con una base rítmica. La Tuna de Ingenieros de Montes realizó estas grabaciones, utilizando sobre



todo canciones a ritmo de pasodobles y pasacalles. *Estudiantina Madrileña* y *Tuna Compostelana* fueron la base musical del primer disco. El director fue Santiago López, antiguo tuno y componentes del dúo Los Gemelos, acompañantes entre otras figuras de Maria Dolores Pradera. Ambas grabaciones se editaron en formato LP y Cassette.

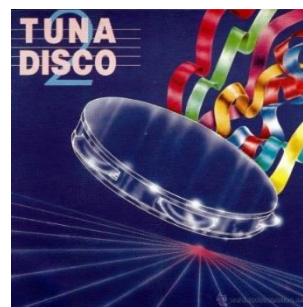


Imagen 151. Portadas de Tuna disco y Tuna disco 2

<https://www.youtube.com/watch?v=m8y-aqlYJXE>

Video 42: *Tuna Disco*, por la Tuna de Ingenieros de Montes

Hay una novedad importante a este respecto, en 1980 la discográfica Phillips presenta el disco compacto (CD). Este soporte tenía grandes ventajas frente al vinilo: era más pequeño, ofrecía un sonido más limpio y una reproducción sin el progresivo deterioro de los LPs, y además tenía mayor capacidad.

La tuna de Caminos de Madrid fue la primera en grabar un CD. Fue en 1987 con la discográfica ALICIA RECORDS.

El abaratamiento en los costes de grabación propiciado por el CD provoca una auténtica avalancha de grabaciones en la década de los 90. Sin ir más lejos, en Santiago de Compostela se graban más de cinco CDs distintos desde 1990 a 1996.



Imagen 152. Carátula de dos Cds. editados en Santiago de Compostela, en los años 1993 y 1995, por PUNTEIRO DISCOS

Con relación a las ediciones discográficas (en cualquiera de los soportes comentados: LPs, Cassettes, o CDs), el inventario de más de mil grabaciones que manejamos, nos proporciona los siguientes datos:

- Década de 1980 a 1989

	<b>Año de grabación</b>	<b>Nº de discos editados</b>
198122	1980	10

19816

2

19810

3

19819

4

19816

5

19814

6

19820

7

19817

8

19817

9

- De 1990 a 2000 (incluimos aquí un año más, por lo que comentamos)

<b>Año de grabación</b>	<b>Nº de discos editados</b>
19916	
0	
19925	
1	
19926	
2	
19928	
3	
19928	
4	
19949	
5	

19935

6

19922

7

19923

8

19931

9

20025

0

Los datos que arrojan las ediciones de 1980 confirman lo que establecíamos en un principio: hay una disminución en las ediciones durante la década de 1980-1989. Ese movimiento, creciente en los 60, que se habían ido manteniendo gracias a la aportación de las pequeñas discográficas en los 70, comienza a decrecer en la década de los 80, llegándose a 161 ediciones, frente a las 257 y 223 de las dos décadas anteriores. El principio del decenio comienza tan solo con 10 ediciones, y aunque parece remontar con las 22 de 1991, continúa con esa caída, aunque manteniéndose en 17 a final de 1989.

Es con la aparición del CD y el abaratamiento en los costes que trae consigo, cuando las grabaciones y reediciones de discos de Tuna experimentan un ascenso meteórico. La mayoría serán auspiciadas, organizadas y costeadas por las propias tunas, que lo harán bien para perpetuar su repertorio y tener una muestra de él para el futuro, o bien para hacer negocio (como hemos referido antes con el caso peculiar de Santiago de Compostela). Las cifras que arrojan las grabaciones y ediciones de discos de Tuna durante la última década del siglo son espectaculares, contabilizándose en total 308. Si bien comienza el decenio continuando la dinámica anterior, con tan solo 16 ediciones en 1990, pronto comienza a remontar, llegando a la cifra record de 49 ediciones en 1995. A

partir de ese año, no bajarán de una media de 27 discos editados, hasta terminar el siglo XX.

No hay que olvidar que los años 90 son importantes para España desde el punto de vista de los eventos que se celebran: la Expo 92 de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona. Las tunas son conscientes de la cantidad de turistas que van a visitar el país durante ese período y en los años siguientes gracias al escaparate que suponen estas celebraciones, y se aprestan a grabar CDs, a coste bastante asequible, con los que poder obtener beneficios.

A estos fastos hemos de añadir la celebración en Santiago de una efemérides de especial relevancia para la Tuna: los 500 años desde la fundación de la Universidad Compostelana, que origina un auténtico aluvión de reediciones y nuevas grabaciones.

Volviendo a los temas latinoamericanos que encontramos en las ediciones de 1980 a 2000 vamos a establecer una tabla comparativa, partiendo de las primeras ediciones de 1959. Consideramos que así, finalizando el siglo, obtendremos una visión panorámica que nos permita apreciar el fenómeno de manera más clara. Para ello hemos incluido en un anexo la totalidad de temas latinoamericanos grabados por la Tuna durante estas últimas décadas del siglo XX que venimos analizando. Además facilitamos los enlaces para poder escuchar todas las canciones que se mencionan. Teniendo en cuenta este anexo podemos concluir que las cifras son claras: mientras que en la década de los 60 se incluyeron 24 temas latinoamericanos en los discos editados que hemos estudiado, esta cifra casi se duplicó en la década siguiente, llegándose a los 44. La tónica continuó, según vemos, durante los 80, arrojando un total de 51 temas latinoamericanos incluidos en esas nuevas grabaciones y reediciones.

Pero el dato demoledor lo encontramos en la última década del siglo XX, en la que, debido también al aumento del número de grabaciones y reediciones (favorecidas, como comentamos, por la aparición y éxito del CD), se llega a la cantidad de 195 temas procedentes del continente americano, más de un 300 % con respecto a las dos décadas anteriores, y mucho más en relación con la inicial de 1960-1969.

Como ya hemos comentado, la aparición del CD influye notablemente en el aumento en la edición de la música de la Tuna. Bien cierto es que el primer CD grabado por la Tuna que aparece es en 1987, pero esta influencia americana ya se estaba dejando notar. La proliferación de grabaciones de distintos artistas y grupos, que en décadas anteriores también habían influido (“Los Panchos”, por ejemplo), se incrementó en esta época.

Éxitos de artistas como María Dolores Pradera o grupos como Los Sabandeños (de quienes hablaremos posteriormente), son versionados o directamente copiados por las tunas, y muchos de sus éxitos, grabados en sus distintos discos.

Haciendo una tabla con el total de temas en estas cuatro décadas, reuniéndolos por su país de procedencia, tenemos los siguientes datos:

País de procedencia	Número de temas editados (1959 a 2000)
Mé 62 xico	
Arg 40 enti na	

Cuba	24
Venezuela	23
Perú	15
Paraguay	10
Puerto Rico	10
Brasil	5
Chile	4
Colombia	4
Bolivia	3
Nicaragua	2
Rep. Dominicana	2
Uruguay	2

En total tenemos 204 títulos que han ido enriqueciendo el repertorio de la Tuna desde hace casi 50 años. De ellos México y Argentina son los dos lugares de procedencia mayoritaria, con el 50 % de títulos.

### Temas por países de origen

Plasmando los datos de manera gráfica, tenemos:



Vamos a hacer un análisis en detalle de los ritmos más versionados por la Tuna en su repertorio, así como los títulos más interpretados por la Estudiantina durante ese periodo. Vamos a hacerlo por países:

- **México**

Los ritmos mexicanos más extendidos son el corrido y la ranchera. Algunos suelen incluir dentro de los géneros musicales mexicanos el bolero, pero aunque este son sea originario de Cuba, bien cierto es que gran parte de su difusión se debe al trío mexicano Los panchos.

El corrido es un son mexicano de ritmo ternario, con un compás habitualmente de  $\frac{3}{4}$ , y que ha tenido gran aceptación por la Tuna desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XX.

En el caso de la ranchera, tenemos que decir que se trata de un ritmo binario, normalmente en compás de  $\frac{2}{4}$ , de aire animado, y que tradicionalmente ha hecho referencia a algún personaje en concreto.

Según nuestro análisis, hemos hecho una clasificación de los cinco temas mexicanos más editados y reeditados por la Tuna en los distintos soportes desde 1959 hasta el 2000:

1. *La rondalla*: Corrido mexicano más reiteradamente editado por la Tuna. Haciendo una comparativa en las últimas cuatro décadas del siglo XX tenemos los siguientes datos:
  - 1959-1969: 48 ediciones y reediciones.
  - 1970-1979: 61 ediciones y reediciones.
  - 1980-1989: 80 ediciones y reediciones.
  - 1990-2000: 90 ediciones y reediciones.

A pesar de los años, sigue siendo uno de los temas de mayor preferencia por los miembros de las distintas tunas.

## LA RONDALLA

(Alfonso Esparza)

En esta noche clara de inquietos luceros



lo que yo más quiero te vengo a decir.  
En tanto que la luna extiende en el cielo  
su pálido velo de plata y jazmín.  
Y en mi corazón, siempre estás  
y no puedo olvidarte jamás.  
Porque yo nací, para ti  
y en mi alma la reina serás.  
En esta noche clara de inquietos luceros  
lo que yo más quiero te vengo a decir:

Abre el balcón y el corazón,  
siempre que pase la ronda.  
Mira mi bien que yo también  
tengo una pena muy honda.  
Para que estés cerca de ti  
te bajaré las estrellas,  
y en esta noche callada  
de toda mi vida será la mejor.

<https://www.youtube.com/watch?v=VKKhXJvII0>

Video 46: *La rondalla*

2. *Cielito lindo*: Situado en segundo lugar, estamos ante otro corrido mexicano de gran aceptación en el repertorio de la Tuna durante la segunda mitad del Siglo XX. En las últimas décadas tenemos las siguientes referencias fonográficas:

- 1959-1969: 8 ediciones y reediciones.
- 1970-1979: 24 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 16 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 33 ediciones y reediciones.

Las tunas han ido tomando predilección por este tema a partir de 1990, y no hay actuación en bodas que se precie en la que no resuene esta canción. En su estructura recuerda a una seguidilla, con distintas coplas y un estribillo recurrente.

## CIELITO LINDO

(Quirino Mendoza y Cortés)

De la sierra morena, cielito lindo

Vienen bajando.

Un par de ojitos negros, cielito lindo

De contrabando.

Ese lunar que tienes, cielito lindo

Junto a la boca

No se lo des a nadie, cielito lindo

Que a mi me toca.

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores

Porque cantando se alegran

Cielito lindo

Los corazones (bis),

Yo a las morenas quiero, cielito lindo

Desde que supe

Que morena es la virgen, cielito lindo

De Guadalupe.

<https://www.youtube.com/watch?v=U5RC3BJ2PMo>

Video 47 : *Cielito lindo*

3. *La sirena*: Es una canción del compositor dominicano, pero afincado en México, Mario de Jesús Báez. Con un ritmo ternario y un compás de  $\frac{3}{4}$  es uno de los temas que aparecen editados en cada una de las cuatro décadas en las que hemos dividido nuestro análisis, perdiendo presencia paulatinamente a medida que entrábamos en los 80. No obstante, su presencia ininterrumpida en las grabaciones de la Tuna hace que figure en este tercer lugar de nuestra escala.
  - 1959-1969: 19 ediciones y reediciones.
  - 1970-1979: 13 ediciones y reediciones.
  - 1980-1989: 10 ediciones y reediciones.

- 1990-2000: 4 ediciones y reediciones.

### LA SIRENA

( Mario de Jesús Báez)

Cuando mi barco navega

Por la llanura del mar

Pongo atención por si escucho

A una sirena cantar

Dicen que murió de amores

Quién su canción escuchó

Yo doy gustoso la vida

Siempre que sea por amor

Corre, vuela

Corta las olas del mar

Quien pudiera

A una sirena encontrar (bis)

<https://www.youtube.com/watch?v=xedRryHFrZY>

Video 48 : *La sirena*

4. *Malagueña Salerosa*: Se trata de un huapango. Este término da nombre tanto al baile como a la música que le acompaña. Es típico de algunas regiones mexicanas, como Veracruz, Guanajuato o Querétaro, entre otras. Presenta un ritmo ternario sobre un compás de  $\frac{3}{4}$ . Es otra de las canciones que han estado presentes en las ediciones fonográficas de la Tuna desde 1959, concretamente:

- 1959-1969: 1 edición.
- 1970-1979: 5 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 8 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 23 ediciones y reediciones.

Observamos como es durante la última década del siglo cuando se produce la mayor presencia de *La malagueña* en el repertorio grabado por las tunas. La oportunidad para el lucimiento vocal de los solistas propicia este

grado de aceptación (aunque también puede presentarse en una versión coral).

MALAGUEÑA SALEROSA  
(Pedro Galindo/Elpidio Ramírez)

Que bonitos ojos tienes  
debajo de esas dos cejas,  
debajo de esas dos cejas  
que bonitos ojos tienes.  
Ellos me quieren mirar  
pero si tu no los dejas,  
pero si tu no los dejas  
ni siquiera parpadear.

Malagueña salerosa.  
Besar tus labios quisiera,  
besar tus labios quisiera,  
malagueña salerosa,  
y decirte niña hermosa.

Que eres linda y hechicera  
Que eres linda y hechicera  
como el candor de una rosa  
como el candor de una rosa

<https://www.youtube.com/watch?v=outT4b4g8q4>

Video 49 : *Malagueña salerosa*

5. *Noche de ronda*: Composición de ritmo binario, que ha tenido diferentes interpretaciones a lo largo de la historia (comienzos con y sin solistas, cambio de aire en el estribillo, etc.). Su autor fue Agustín Lara (aunque hay otras hipótesis que dan la autoría real a su hermana). Hemos comentado al principio de la obra que ha sido una de las primeras canciones de procedencia latinoamericana que la Estudiantina adopta y adapta a su repertorio. Como las cuatro canciones anteriores, también esta ha tenido presencia sin interrupción en las cuatro primeras décadas de historia fonográfica de la Tuna:

- 1959-1969: 8 ediciones y reediciones.
- 1970-1979: 13 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 12 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 10 ediciones y reediciones.

#### NOCHE DE RONDA

(Agustín Lara)

Noche de ronda ¡Qué triste pasa!

¡Qué triste cruzas por mi balcón;

Noche de ronda, ¡Cómo me hieres!

¡Cómo lastimas mi corazón!

Luna que se quiebra

entre la tiniebla

de mi soledad,

¿A dónde vas?

Dime si esta noche

tú te vas de ronda

como ella se fue.

¿Con quién está?

Dile que la quiero,

dile que me muero

de tanto esperar,  
¡Que vuelva ya!  
Que las rondas no son buenas,  
que hacen daño, que dan penas,  
y se acaba por llorar.  
Dile que la quiero...

[https://www.youtube.com/watch?v=ZLsc\\_UfKNj8](https://www.youtube.com/watch?v=ZLsc_UfKNj8)

Video 50 : *Noche de ronda*

Estos temas, junto con los otros que hemos mencionado en nuestra investigación, son conocidos por las tunas gracias a las interpretaciones de cantantes y grupos que los graban. En lo que a las canciones mexicanas se refiere podríamos citar cantantes como Pedro Infante, Jorge Negrete u otros, y agrupaciones como distintos mariachis (en Tenochtitlán, etc..).

No obstante debemos mencionar uno que resulta fundamental en el conocimiento de la música latinoamericana y su inclusión en el repertorio de la Tuna: Los Panchos.

Este trío, formado en la década de los 40, popularizó el género del bolero (aunque interpretó una gran cantidad de ritmos distintos, como la guaracha cubana, el pasaje venezolano, etc.)interpretando y grabando muchos títulos de los que han quedado en los anales de la historia de la música popular moderna mundial, unas veces junto a la cantante Eddy Gorme, y otras el trío en solitario.

Canciones de Los Panchos que han sido incluidos en el repertorio de la Tuna son, por ejemplo:

- La hiedra
- Si tú me dices ven
- Lo dudo
- Piel canela
- Sabor a mí
- Quizás, quizás, quizás

- Me voy p'al pueblo  
Etc...

- **Argentina**

Junto a México, es el país que más temas aporta al repertorio de la Tuna durante el siglo XX. Entre los temas mexicanos encontramos muchos de ellos, sobre todo en las dos primeras décadas, con temática “de cortejo” (tal y como la hemos nombrado aquí), siendo las canciones procedentes del folklore las de menos presencia. En el caso argentino no ocurre igual, y las zambas, tangos y chacareras tienen amplia presencia desde el principio.

Con todo hay que tener en cuenta que el número de temas argentinos presentes en el repertorio de la Tuna durante la segunda mitad del siglo XX es de 40, bastante lejos de los dígitos que las canciones mexicanas presentan.

Al hablar de los ritmos argentinos de mayor presencia en el repertorio de la Tuna nos topamos con la riqueza que da la propia geografía de Argentina. Así podemos hablar de folklore andino, junto con música del interior o de la costa, incluyendo los sones urbanos del tango.., y mucho más.

Pero como queremos mencionar algunos de los de mayor presencia en la música de la Tuna vamos a hablar de de los que, a nuestro juicio, pueden resultar más representativos.

Comencemos diciendo que la zamba es una danza procedente de la zamacueca peruana, que, según algunos historiadores afirman, procede directamente del fandango español. También tiene rasgos procedentes de la cueca chilena, así como de la marinera peruana. Presenta un patrón ternario, alternando compases de 6/8 con  $\frac{3}{4}$ , y un aire diverso, según el tipo de zamba (hay distinciones según la ubicación geográfica), presentando variantes más rápidas junto a otras más lentas y cadenciosas.

Pero junto a la zamba podemos encontrar también aires andinos, compartidos con otros países, como Perú, Bolivia o Ecuador: carnavalitos, takiraris, huaynos. Y también otros sones llamados cuecas, chamamés y chacareras.

Al igual que hemos hecho anteriormente con las canciones mexicanas, vamos a hacer un pequeño estudio sobre los temas de la música Argentina con mayor número de ediciones y reediciones relacionadas con la Tuna en las últimas cuatro décadas del siglo XX:

1. *El payador*: Vals criollo de los compositores Blanco y Domenech. Versa sobre la figura de un payador, personaje con tintes trovadorescos, que va llevando por los caminos sus historias o “payadas”, conquistando los corazones de las muchachas a las que conoce. Tiene un ritmo binario plasmado en un compás de 2/4. En las grabaciones fonográficas de la segunda mitad del siglo XX referentes a la Tuna destacamos los siguientes datos:

- 1959-1969: 24 ediciones y reediciones.
- 1970-1979: 28 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 22 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 30 ediciones y reediciones.

Podría decirse que es uno de los temas más interpretados por las tunas, no solo del folclore latinoamericano, sino en general. Su temática gentil y galante, así como el enigmático y romántico personaje del payador lo ha hecho especialmente atractivo para los miembros de la Tuna.

### EL PAYADOR

(Blanco y Domenech)

Luciendo un chambergo el cantor

Cruza la llanura la gentil figura de la tradición, el payador.

Prendido en su chiripá

Lleva rosetones de los corazones de las que rindió con su cantar.

Si alguna lo mira al pasar

la guitarra llora y a la que enamora pronto ve rendida a su señor.

Y hasta hacerla suspirar con acento arrullador

dulce la canción entona el payador

Clavel de amor,

Florecita de mayo, soy tu payador.



Jamás podré  
Vivir sin tus halagos, de amor moriré.  
Te haré feliz,  
El alma ya me llora al decirte que sí.  
Sumido en el dolor,  
Quisiera ser tu dueño, soy tu payador

Después que ha logrado el amor  
De su prenda amada, la flor deshojada, con un triste adiós,  
se va el cantor.  
Errante en su pingo trotón  
Cruza la llanura la gentil figura de la tradición el payador.  
Si alguna le niega el amor  
Otra chica linda de boquita guinda,  
con su cubresol le ha de mirar.  
Y hasta hacerla suspirar con acento arrullador,  
Dulce la canción entona el payador

Estríbillo

<https://www.youtube.com/watch?v=arSrAm56iKY>

Video 51 : El payador

Junto a *El Payador*, aunque con un número mucho menor de ediciones y reediciones se encuentran diversas canciones como los tangos *El día que me quieras* o *La suerte loca* (este tema, que apareció en uno de los primeras grabaciones de la Tuna Universitaria de Barcelona, tuvo una gran cantidad de reediciones posteriores), los temas andinos *Luz de amanecer*, o *Dos palomitas*, o canciones de interior como *Del sur al litoral* o *Entre Mendoza y San Juan*. También encontramos auténticos poemas musicados como *Canción con todos*, *Como pájaros en el aire* o *Alfonsina y el mar*.

Grupos como Chalchaleros o Calchakis han influido grandemente en la aceptación de la música popular argentina en la Tuna. A esto también hay que añadir las adaptaciones que agrupaciones como Los Sabandeños (de los que

hablaremos en otro apartado) han hecho de los sones argentinos y de los latinoamericanos en general. Temas argentinos adaptados por ellos como *Duerme negrito* o *Los sesenta granaderos*, son buena prueba de ello.

<https://www.youtube.com/watch?v=P2L6PYpZKWo>

Video 52 : Chalchaleros

[https://www.youtube.com/watch?v=kwxrpU\\_1Yh8](https://www.youtube.com/watch?v=kwxrpU_1Yh8)

Video 53 : Calchakis

- **Venezuela**

También la música venezolana ha calado hondo en el repertorio de la Tuna prácticamente desde el principio de los 60. Canciones como *Española* ya se graban en los discos de la Estudiantina desde esa misma década, junto a los temas mexicanos y argentinos que hemos visto.

Bien es cierto que con la aparición del disco referido anteriormente: Recuerdos de Hispanoamérica, grabado por la Tuna de Ciencias de Madrid en 1979, parece haber un punto de inflexión.

Resulta curioso observar cómo aunque la Tuna del Colegio Mayor Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe ya interpretaba *Vivian*, un joropo venezolano, y la referida canción *Española*, resultaba muy del gusto de los tunos, no es sino hasta finales de la década de los 70 cuando aparecen en soporte fonográfico canciones que se perpetuarán en el repertorio de la Tuna como *Alma Llanera* o *Amalia Rosa*.

<https://www.youtube.com/watch?v=hadxpwYSDxM>

Video 54: *Vivian*, joropo de Néstor Zavarce

Con todo, la verdadera eclosión de la música venezolana llegará a partir de mediados de los 80. Como hemos comentado, el programa Gente Joven extenderá el repertorio de las tunas por toda la geografía española, gracias a su difusión nacional, pero también Los Sabandeños publicarán una trilogía de LP con el título “Los Sabandeños cantan a Hispanoamérica”, donde incluirán temas como *Muchachita Sabanera* y otros, que los tunos incluirán en su repertorio rápidamente. Por otro lado, comienza a extenderse en la Tuna el uso del instrumento nacional venezolano: el cuatro.

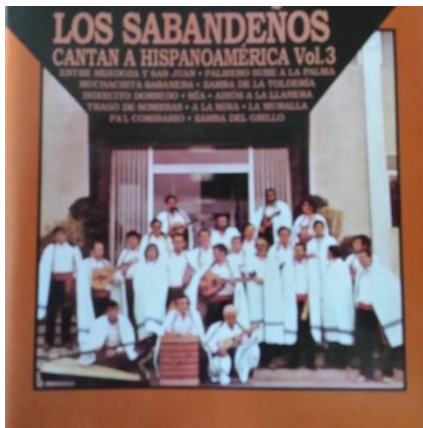


Imagen 153. Portada de Los Sabandenos cantan a Hispanoamérica III

Como uno de los principales sonos venezolanos, el joropo ha sido el ritmo más versionado por la Tuna a lo largo de su historia. También encontramos otras muestras de su folklore como el polo margariteño, la gaita o el “valse”, pero el joropo ha sido el de mayor

profusión. Se trata de un ritmo binario de subdivisión ternaria, que suele presentarse en compás de 6/8.

Veamos cuáles han sido los temas más versionados por la Tuna en su discografía:

1. *Española*: Joropo compuesto por el cantautor popular venezolano Eladio Tarife. Su referencia a España como “hermana” de Venezuela hizo que fuera una de las canciones del Nuevo Mundo de mayor predilección por la Tuna desde el principio de su historia discográfica.

- 1959-1969: 3 ediciones y reediciones.
- 1970-1979: 3 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 5 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 10 ediciones y reediciones.

## ESPAÑOLA

(Eladio Tarife)

Española

Dame un abrazo de hermano

Con sabor venezolano

Para yo decirte un ¡OLE!

Española

Maracas y castañuelas

Que repican Venezuela

Para así decir tu nombre

Oye mi canto (Oye mi canto)

Tan tropical (Tan tropical)

Yo te lo traigo (Yo te lo traigo)

De mi lugar (De mi lugar)

Oye mi canto (Oye mi canto)

Que es para tí (Que es para tí)

Que allá en España se canta así

Con el tra la la ...

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iy7jOuUp6c](https://www.youtube.com/watch?v=_iy7jOuUp6c)

Video 55: *Española*

2. *Alma llanera*: Auténtico himno oficioso de Venezuela, aparece por vez primera grabado por la Tuna en el ya mencionado *Recuerdos de Hispanoamérica*, de la Tuna de Ciencias de Madrid. Aunque en esa grabación no se utiliza, a partir de la década de los 80 resulta una canción muy efectista si se acompaña con un cuatro, además de la plantilla instrumental de la Tuna. No aparece en las grabaciones hasta fines de los 70 (como hemos indicado), pero eso no quiere decir, como en ningún caso, que no se interpretase con cierta regularidad en las salidas de la Tuna a la calle. Con todo, observamos, al igual que ocurre con otros temas, una enorme popularidad de *Alma llanera* a partir de los 90:

- 1959-1969: No hemos encontrado ninguna edición
- 1970-1979: 1 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 2 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 15 ediciones y reediciones.

### ALMA LLANERA

(Elías Gutiérrez/Rafael Bolívar)

Yo nací en esta ribera del Arauca vibrador

Soy hermano de la espuma

De las garzas de las rosas

Soy hermano de la espuma

De las garzas de las rosas  
Y del sol (del sol) y del sol.

Me arrulló la viva diana de la brisa en el palmar  
Y por eso tengo el alma  
Como el alma primorosa  
Y por eso tengo el alma  
Como el alma primorosa  
De cristal de cristal.

Amo, río, canto, sueño  
Con claveles de pasión  
Con claveles de pasión.  
Para aunar las rubias crines  
Para aunar las rubias crines  
Del potro que monto yo.  
Yo nací en esta ribera  
Del Arauca vibrador  
Soy hermano de la espuma  
De las garzas de las rosas y del sol.

<https://www.youtube.com/watch?v=1gb5L5cgsiI>

Video 56 : *Alma llanera*

3. Amalia Rosa: Con este tema ocurre algo similar a *Alma llanera*. Su primera aparición en la discografía de la Tuna es a partir de 1979 en el mencionado Recuerdos de Hispanoamérica. A partir de entonces no deja de editarse hasta llegar a su culmen en la década de los 90. También el cuatro comienza a emplearse en la Tuna con temas como *Alma llanera* y este *Amalia Rosa*. Tenemos que comentar que, dentro de las libertades con que la Tuna en general se toma a la hora de versionar las canciones latinoamericanas, Amalia Rosa ha sido interpretada mayoritariamente como joropo (lo que es), y en muchas ocasiones también con aire de vals. Originalmente estamos ante un joropo, con el ritmo subdividido

ternariamente, resultando un compás de 6/8, tal y como mencionamos en el caso de Alma llanera. Su profusión en la discografía de la Tuna desde la segunda mitad del siglo XX es:

- 1959-1969: No hemos encontrado ninguna edición
- 1970-1979: 1 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 3 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 12 ediciones y reediciones.

### AMALIA ROSA

(Tino Carrasco)

De Maracaibo salieron  
dos palomitas volando  
que a la Guaira volverán,  
que a la Guaira volverán,  
pero a Maracaibo cuándo.

María me dió una cinta.  
Rosa me la quitó.  
Amalia peleó con ella  
Porque Juana, porque Juana se enojó.  
Ya se enojaron las cuatro,  
y eso es lo que quiero yo.

Amalia, Amalia, Amalia,  
Amalia, Amalia Rosa,  
esa es la que yo me llevo,  
esa es la que yo me llevo  
por ser la más buena moza (bis)

Toma niña ese puñal  
y ábreme por un costao  
p´a que veas mi corazón,  
p'a que veas mi corazón  
con el tuyo retratao.

María me dio una cinta.....

Tenemos que apuntar el hecho de que la Tuna de Veterinaria de Madrid interpreta este tema con otra letra, de la que la última estrofa sí aparece como una variante del propio joropo original:

Cuatro rumbos lleva el viento,  
cuatro son las estaciones,  
y en el árbol del amor,  
y en el árbol del amor  
hay grabados cuatro nombres.

Por último mencionar la variante que en la letra realiza la Tuniña Femenina de Eindhoven, “masculinizando” la letra, incluso en los nombres, por ejemplo, “Amalia Rosa” `por “Emilio Pepe”. De ello hablaremos en el apartado dedicado a los “contrafacta” de la Tuna en el siglo XX.

<https://www.youtube.com/watch?v=tXJuTlvids0>

Video 57 : *Amalia Rosa*

Hay otras canciones venezolanas muy del gusto de la Tuna, que han sido también adoptadas en el repertorio desde hace tiempo. Mencionemos *Adiós a la llanera*, *Como llora una estrella* o *Muchachita sabanera*, entre otros.

Si bien en el caso de Argentina o México los tunos han tomado las canciones en su gran mayoría de grupos y artistas de esos países, en el caso de Venezuela han sido las versiones de otros artistas y las de grupos como Los Sabandeños quienes más han contribuido a dar a conocer el patrimonio musical popular venezolano a la Tuna. Artistas venezolanos de la talla de Simón Díaz, fue conocido por la Tuna gracias a la grabación de su tema *Caballo Viejo*, por Julio Iglesias, y de las grabaciones del mencionado grupo canario es de donde las tunas han sacado la mayoría de los temas que versionan en su repertorio. No obstante, queremos citar un grupo que se da a conocer en España fundamentalmente con motivo de la Exposición Universal de 1992 en Sevilla, y que resulta emblemático en la música popular y folklórica de Venezuela: Serenata Guayanesa. Gracias a la ventana al

mundo que constituye internet, las tunas han podido acceder en los últimos tiempos al acervo musical venezolano de boca de sus mismos cantores.

Con todo, resulta interesante comprobar que los temas venezolanos en general son más versionados por los grupos musicales dedicados a la música latinoamericana que han surgido con tunos como componentes (de los que hablaremos en otro momento).

<https://www.youtube.com/watch?v=Smf78qqUkVc>

Video 55 : *Caballo viejo*, con Simón Díaz y Plácido Domingo

<https://www.youtube.com/watch?v=7f9qMVoTtLo>

Video 56: *Corre caballito*, por Serenata Guayanesa

- **Cuba**

El caso de la influencia de la música cubana en el repertorio de la Tuna resulta curioso. Si bien es cierto que las primeras canciones de allende el Atlántico que interpreta la Estudiantina son las habaneras, esta “conexión cubana” se limita a una multitud de versiones de Noche perfumada (la segunda canción latinoamericana más versionada en la historia de la música de la Tuna, tras La Rondalla, de México) y algún que otro bolero (Siboney), es durante la década de los 90, con la aparición de internet, y sobre todo con la trascendencia que tuvo para la música cubana la grabación de Buena Vista Social Club (el disco y la película), cuando la Tuna comienza a versionar un tema cubano tras otro.

En cuanto a la vertiente organológica, maracas y claves se convierten en elementos cuasi imprescindibles en toda actuación, y en ocasiones se introduce un instrumento típico de la música popular cubana: el tres cubano. Con todo no tendrá demasiada aceptación, posiblemente debido a que resulta más fácil sustituirlo cuando la ocasión lo requiera por un instrumento de similar timbre y de mayor parecido al laúd: el cuatro puertorriqueño.

Estableciendo una clasificación de las canciones más editadas dejando claro que estas dos que vamos a comentar están en cabeza por presentar ediciones y reediciones a lo largo de toda la mitad del siglo XX:

1. *La paloma*: Como hemos apuntado antes, puede decirse que la habanera fue el primer ritmo latinoamericano incluido en el repertorio de las



estudiantinas de mediados del siglo XIX. Podemos observarlo en los programas de sus actuaciones y en su repertorio. De ambos tenemos referencias documentales, y algunas las hemos aportado en su momento. Hemos definido la habanera como una forma de danza cubana del siglo XIX cuyo nombre procede de La Habana. Su tempo es de lento a moderado y su compás es binario.

Cuando los españoles llevan la contradanza a la isla, comienza a originarse el llamado patrón o ritmo de habanera

El origen del llamado patrón de habanera o ritmo de habanera encuentra su origen en la llegada a América de la contradanza española.

Se ha conservado una grabación en disco de pizarra de una habanera, en este caso, obra de Eduardo Lucena, interpretada por la Estudiantina del Real Centro Filarmónico de Córdoba, en 1928. Esta se puede escuchar en el enlace que colocamos en un apartado anterior.

Bien podría decirse que La Paloma no es un tema americano puesto que su compositor fue el vitoriano Sebastián de Iradier, pero lo hemos considerado así debido a al patrón o ritmo de habanera que hemos mencionado. Creemos que, pese a que su compositor fuera español, las influencias latinoamericanas están claras, y por eso la hemos incluido como un tema (más un ritmo, ciertamente) cubano.

Sus ediciones y reediciones durante la segunda mitad del siglo XX han sido:

- 1959-1969: 2 ediciones y reediciones
- 1970-1979: 9 ediciones y reediciones.
- 1980-1989: 4 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 23 ediciones y reediciones.

### LA PALOMA

(Sebastián Iradier)

Cuando salí de la Habana,

¡Válgame Dios!

Nadie me ha visto salir  
si no fui yo.  
Y una linda Guachinanga  
Sí, allá voy yo,  
que se vino tras de mí,  
¡Que sí, señor!  
Si a tu ventana llega  
una Paloma,  
trátala con cariño  
que es mi persona.  
Cuéntale tus amores,  
bien de mi vida,  
corónala de flores  
que es cosa mía.  
¡Ay! ¡Chinita que sí!  
¡Ay! ¡Que dame tu amor!  
¡Ay! Que vente conmigo,  
chinita, a donde vivo yo!

Junto a esta habanera, famosa en la historia de la música española en general, podemos mencionar la de la película *Los últimos de Filipinas*, *Yo te diré*, muy versionada también por la Tuna, desde mediados de los 80.

<https://www.youtube.com/watch?v=UdHgQMvAPyw>

Video 60 : *Yo te diré*, por la Tuna Universitaria de Oviedo

2. *Quiéreme mucho*: Es un bolero que ha estado presente, en mayor o menor medida en el repertorio de la Tuna. Su tinte romántico lo hizo idóneo para las tunas de los primeros tiempos, y así tuvo una mayor profusión en las grabaciones de los 60. Y aunque en los 70 decayó, fue a partir de los 80 cuando vuelve a resurgir con fuerza.
  - 1959-1969: 5 ediciones y reediciones.
  - 1970-1979: 1 edición.
  - 1980-1989: 10 ediciones y reediciones.

- 1990-2000: 8 ediciones y reediciones.

## QUIÉREME MUCHO

(Gonzalo Roig)

Quiéreme mucho, dulce amor mío  
que amante siempre te adoraré.  
Yo con tus besos y tus caricias  
mis sufrimientos acallaré.

Cuando se quiere de veras  
como te quiero yo a ti,  
es imposible, mi cielo,  
tan separados vivir.

Cuando se quiere de veras  
como te quiero yo a ti  
es imposible, mi cielo,  
tan separados vivir,  
tan separados vivir.

<https://www.youtube.com/watch?v=4i4hI83nd58>

Video 61 : *Quiéreme mucho*

Similar a estos dos temas podemos encontrar el archiconocido *Siboney*, presente durante las cuatro décadas finales del siglo. No obstante este dato, y teniendo en cuenta el reducido número de ediciones y reediciones hemos preferido resaltar solo las dos anteriores.

Ya en la década de los 90 se produce la explosión de la música cubana, y aunque temas como *Guantanamera* ya eran interpretados por la Tuna con anterioridad, es en la última década del siglo XX cuando más éxito tiene en este sentido, hasta llegar a las 19 ediciones y reediciones.

Por otro lado, el bolero *Silencio* (incluido en el citado disco *Buena Vista Social Club*) es una de los grandes éxitos cubanos muy versionados por la Tuna durante esta década, concretamente 18 ediciones y reediciones.

[https://www.youtube.com/watch?v=blUSVALW\\_Z4](https://www.youtube.com/watch?v=blUSVALW_Z4)

Video 62 : *Guantanamera*

<https://www.youtube.com/watch?v=0mStndtGGOE>

Video 63 : *Silencio*, por Omara Portuondo e Ibrahim Ferrer, en *Buenavista Social Club*

- **Perú:** El caso de Perú es similar al de Argentina. Encontramos una amplia variedad de sones de diversos estilos y procedencias folklóricas, e incluso hallamos una “zona musical coincidente” en la música andina (cosa que también ocurrirá con países como Bolivia y Chile.

De todos modos, el son popular peruano más extendido es el vals criollo, de ritmo ternario, mayormente en compás de  $\frac{3}{4}$ , y que procede de los antiguos vales europeos que la alta sociedad limeña (sobre todo) bailaba en los grandes salones al uso. Desde principio de los 60 la Tuna graba discos con vales criollos como *La flor de la canela* o *Nube gris*, y dos décadas después, en los 80 nos llega otro vals, *Quiéreme*, que adaptando su título al de *El parque*, o *Paseando por el parque*, es una de las canciones latinoamericanas más editadas y reeditadas, además de entonadas en sus actuaciones y rondas, por la Tuna. Se da el caso, en Sevilla, de que en sus primeros progresos musicales, los novatos o pardillos de las tunas deben aprender una serie de “piezas de obligada ejecución” (*Clavelitos*, *Compostelana*, etc), entre las que figura *El parque* como una más de las que cualquier tuno debía conocer. Finalmente, se da la circunstancia de que de 15 temas peruanos que la Tuna edita y reedita en la segunda mitad del siglo XX, 11 son vales criollos (*Estrellita del sur*, *Lima criolla*, etc..).

Y como grandes figuras que han dado a conocer estos valsecitos hemos de mencionar a dos mujeres: Chabuca Granda y Maria Dolores Pradera. La primera ha sido la gran dama de la canción criolla peruana, componiendo éxitos como la mencionada *Flor de la canela*, *Amarraditos*, *Limeña* o *Fina Estampa*. La segunda, española de nacimiento, fue quien más se preocupó de interpretar este tipo de ritmo popular, siempre acompañada por Santiago y Julián López Hernández, Los Gemelos. El primero a la guitarra y el segundo al requinto acompañaron

magistralmente a esta gran figura de la canción, y precisamente fueron miembros de la Tuna de Distrito de Madrid. Fallecido Santiago, Julián se hace cargo de la dirección de la Agrupación de Pulso y Púa Arcipreste de Hita, de Madrid, formada por antiguos tunos.

Teniendo en cuenta dos de los temas peruanos por los que la Tuna ha tenido más predilección, los datos que arroja el estudio que hemos realizado sobre más de 1100 grabaciones de Tuna, son los siguientes:

1. La flor de la canela: El vals criollo por excelencia, podríamos decir. De este tema se han hecho cientos de versiones, por intérpretes de los más variados estilos (Plácido Domingo, Caetano Veloso, etc.). Ya hemos comentado que, junto a Nube Gris, está presente en las grabaciones de la Tuna desde los años 60.
  - 1959-1969: 1 edición
  - 1970-1979: 10 ediciones y reediciones
  - 1980-1989: 4 ediciones y reediciones.
  - 1990-2000: 7 ediciones y reediciones.

#### LA FLOR DE LA CANELA

(Chabuca Granda)

Déjame que te cuente limeño.

Déjame que te diga la gloria

del ensueño que evoca la memoria

del viejo puente,

el río y la alameda.

Déjame que te cuente limeño.

Ahora que aún perfuma el recuerdo,

ahora que aún se mecen en un sueño

el viejo puente, el río y la alameda

Jazmines en el pelo y rosas en la cara,

Airosa caminaba la flor de la canela.

Derramaba lisura y a su paso dejaba

Aromas de mistura

en el pecho llevaba

Del puente a la alameda  
menudo pie la lleva  
por la vereda que se estremece  
al ritmo de sus caderas.  
Recogía la risa de la brisa del río,  
Y al viento la lanzaba  
Del puente a la alameda.

Déjame que te cuente limeño,  
Ay, deja que te diga,  
Moreno, mi pensamiento.  
A ver si así despiertas del sueño.  
Del sueño que entretiene,  
moreno, tu sentimiento

Aspiras de la lisura que da  
la flor de la canela,  
adornada con jazmines,  
Matizando su hermosura.  
Alfombra de nuevo el puente  
y engalana la alameda.  
Que el río acompasará  
su paso por la vereda

Y recuerda que

Jazmines en el pelo....

<https://www.youtube.com/watch?v=U22NbxoX7zI>

Video 64: La flor de la canela

2. *El parque*: Como anteriormente comentamos, se trata del vals criollo *Quiéreme*, de Luis Abanto Morales. En España hemos encontrado una versión de Los Machucambos , de 1969. Aparece en el repertorio de la Tuna durante los años 80 y se ha convertido en uno de esos temas que muchas personas consideran propios de la Tuna desde siempre. Es por ello que consignamos las ediciones y reediciones que hemos encontrado, aunque haya otros temas (*Nube gris*, por ejemplo), que hayan sido versionados y grabados con antelación.

- 1959-1969: No hemos encontrado ediciones.
- 1970-1979: No hemos encontrado ediciones.
- 1980-1989: 8 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 11 ediciones y reediciones.

## EL PARQUE

(Luis Abanto Morales)

Paseando por el parque me fui  
con una muchachita muy gentil  
de bracito los dos a caminar,  
y luego yo mi amor le declaré.  
Entonces ella dijo que no, que no  
que no no sabía querer.  
Quiéreme un poquito prenda de mi vida,  
bríndame dueña de mi amor.

Pero qué bonito que es  
bailar el vals así  
juntitos los dos,  
moviendo los pies,  
juntando los tacos,  
que ya están cansados,  
que ya viene el Chaco,  
gritando ¡Salud!  
Brindemos con chicha

por esa cholita  
que vale un Perú.<sup>293</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=OcTStgHf6ys>

Video 61 : *Quiéreme*, por los Machucambos

Hasta llegar a los 15 temas peruanos editados por la Tuna en este período que estamos estudiando, aparecen canciones como Estrellita del Sur, Amarraditos, Lima Criolla. Pero también hemos de referirnos a otros que no son valeses, sino que pertenecen a la música andina, bien presente en el folklore peruano. Mencionemos el huayno *Poco a poco*, o *El cóndor pasa*, como ejemplos.

- **Paraguay:** El caso paraguayo también resulta peculiar. Si en un primer momento son dos los temas folklóricos que calan en la tuna: *Pájaro campana* y *Pájaro choguii*, paulatinamente triunfará un ritmo propio de esas tierras: la guaranía. Canciones como Recuerdos de Ipacaray, Mis noches sin ti, Mía y Tus ojos (todas guaranías) terminarán por recalar en el repertorio de la Tuna, con su aire pausado y su ritmo ternario.

Como vimos anteriormente, la Tuna Hispanoamericana recogía en su repertorio la canción Galopera, dando nombre al ritmo de galopa, propio de aquellas tierras. Esta canción terminará por ser una de las de mayor aceptación por la tuna, en la década de los 90.

El tema más recogido fonográficamente es Pájaro chogui. Hablemos brevemente de él:

*Pájaro choguii*: Polka paraguaya compuesta por Guillermo Breer, a quien parece ser se le llamaba también Indio Pitagua. Sobre la composición de este tema hay una leyenda (relatada por la hermana del propio Breer, que cuenta que el indio era otra persona que regaló la letra de este tema al propio Guillermo, siendo este muy joven). El origen argentino del autor podría hacernos pensar en música de allá, pero el tema, la letra y el ritmo (de polka), son propios del Paraguay, y así lo clasificamos. Este ritmo, como su nombre indica, tiene raíces alemanas, y se presenta en un compás binario de 2/4, o 4/4 en ocasiones.

- 1959-1969: 2 ediciones y reediciones.

---

<sup>293</sup> Hemos transcrito la letra que cantan las tunas, que difiere en alguna palabra del original. N del A.



- 1970-1979: 1 edición.
- 1980-1989: 5 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 10 ediciones y reediciones.

### PÁJARO CHOGÜÍ

(Guillermo Breer/Indio Pitagua)

Cuenta la leyenda que en un árbol  
se encontraba encaramado un indiecito guaraní,  
que sobresaltado por un grito de su madre  
perdió apoyo, y cayendo se murió.

Y que entre los brazos maternales  
por extraño sortilegio en chogüí se convirtió.

Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí,  
cantando está, mirando allá,  
llorando y volando se alejó.  
Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí,  
que lindo va, que lindo es  
perdiéndose en cielo guaraní.

Y desde aquel día se recuerda al indiecito  
cuando se oye como un eco a lo chogüí,  
ese canto alegre y bullanguero  
del gracioso naranjero que repica en su cantar.  
Salta y picotea las naranjas  
que es su fruta preferida, repitiendo sin cesar.

Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí,  
cantando está, mirando allá,  
llorando y volando se alejó.

Chogüí, chogüí, chogüí, chogüí,  
que lindo va, que lindo es  
perdiéndose en cielo guaraní

[https://www.youtube.com/watch?v=A3X\\_8DKHjMQ](https://www.youtube.com/watch?v=A3X_8DKHjMQ)

Video 66 : Pájaro chogüí, por Los Tres Soles del Paraguay

- **Puerto rico:** Uno de los lugares que visitó, en el último cuarto del siglo XIX, la Estudiantina Fíguro, y cuya música popular ha recalado con fuerza en el repertorio de la Tuna a partir de la última década de los 90. No obstante tenemos presencia de música puertorriqueña desde casi el principio de la segunda mitad del XX. La canción En mi viejo San Juan ha sido entonada por la Tuna desde la década de los 60, y así se ha visto reflejada en las grabaciones discográficas:

*En mi viejo San Juan:* Bolero versionado por la Tuna “desde siempre”, se podría decir. Pese a todo, y al igual que ha ocurrido con muchas otras canciones latinoamericanas, en la década de los 90 ha sido cuando más se ha versionado y grabado este tema.

- 1959-1969: 1 edición
- 1970-1979: 1 edición.
- 1980-1989: 6 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 17 ediciones y reediciones.

## EN MI VIEJO SAN JUÁN

(Noel Estrada)

En mi viejo san juan  
cuantos sueños forjé  
en mis noches de infancia.

Mi primera ilusión

y mis cuitas de amor  
son recuerdos del alma.

Una tarde me fui  
hacia a extraña nación  
pues lo quiso el destino,  
pero mi corazón  
se quedó junto al mar  
en mi viejo San Juan.

Adiós , Borinquen querida.  
Adios, mi diosa del mar.  
Me voy, pero un día volveré  
a buscar mi querer,  
a soñar otra vez  
en mi viejo San Juan.

Pero el tiempo pasó  
y el destino burló  
mi terrible nostalgia.  
Y no pude volver  
al San Juan que yo amé,  
pedacito de patria.  
Mi cabello blanqueó,  
ya mi vida se va,  
ya la muerte me llama.  
y no quiero morir  
alejado de ti,  
Puerto Rico del alma

Adiós, Borinquen querido....

<https://www.youtube.com/watch?v=pOi9LLVcFBo>

Video 67: *En mi viejo San Juan*, por Javier Solís

Aunque otro bolero puertorriqueño también aparece en las grabaciones de los 60, Preciosa, no será hasta la última década del siglo cuando comiencen a grabarse más temas de la Perla del Caribe. Unos por versiones de artistas como Los Panchos (*Perdón* o *Madrigal*), otros por las que hacen el grupo canario Los Sabandeños (*Lamento borincano* o *Somos*, por ejemplo).

- **Chile**

Aún cuando la presencia de canciones procedentes del folklore chileno en las grabaciones de la Tuna no son muy abundantes, hay dos temas que destacan en especial, uno por ser de las primeras canciones latinoamericanas grabadas por la Tuna: *Co-co-ro-có* (para muchas tunas *Gallito de la pasión*). Otro, en cambio, se ha puesto de moda durante los 90, sobre todo debido a la grabación que de él hicieron Los Sabandeños: *Dos puntas*. Analicemos brevemente la primera canción:

*Co-co-ro-có*: Contra lo que muchos pudieran pensar en un primer momento, es un tema de Nicanor Molinare, compositor y gran artista chileno. Resulta curioso ver cómo esta canción de ritmo binario, y de compás de 2/2, no es una cueca, como podríamos pensar al hablar de folklore chileno.

Ha estado presente en todo momento a lo largo de la historia de las grabaciones discográficas de la Tuna:

- 1959-1969: 2 ediciones y reediciones.
- 1970-1979: 9 edición.
- 1980-1989: 4 ediciones y reediciones.
- 1990-2000: 2 ediciones y reediciones.

Puede observarse cómo su aceptación por la Tuna ha ido decayendo a medida que avanzaba el siglo XX.

CO-CO-RO-CÓ  
(Nicanor Molinare)  
Revolvía el gallinero  
un gallo de la pasión,  
que aunque muy chiquitito  
era de gran corazón. bis  
Cocorocó, cocorocó, cocorocó, cocorocó.

Y este es el cuento,  
del gallo pela'o,  
que salta la tapia  
y se queda enreda'o.) bis

Lo persigue un gallo grande  
Y en su desesperación  
se dio vueltas en el aire,  
no supo donde cayó.) bis  
Cocorocó, cocorocó, cocorocó, cocorocó.

Y este es el cuento,  
del gallo pela'o,  
que salta la tapia,  
y se queda enreda'o. (bis).

Gallito de la pasión  
no salgas a enamorar,  
que el día menos pensado  
algo te puede pasar. (bis)  
Cocorocó, cocorocó, cocorocó, cocorocó.

(y este es el cuento,  
Del gallo pela'o,  
Que salta la tapia,  
Se queda enreda'o.) bis

<https://www.youtube.com/watch?v=WK288mRZkuA>

Video 65 : *Co-co-ro-có*, por los Los Huasos Quincheros.

- **Colombia**

No hay muchos ejemplos del folklore colombiano grabados en el fondo discográfico al que hemos tenido acceso y, salvo el cuatro (compartido en lo

relativo a la música llanera con Venezuela), instrumentos colombianos como el tiple no han sido parte de las preferencias (en lo que a grabaciones se refiere) de los temas editados por la Tuna en el periodo temporal que nos ocupa.

Apenas cuatro temas aparecen en la relación que hemos entresacado, y sobre todo uno que, por lo que hemos oído en directo, ha sido muy del gusto de los tunos:

*El sombrero:* Bambuco del colombiano Jorge Añez. Este ritmo es típico del folklore colombiano, junto con el pasillo o la cumbia. Presenta un ritmo binario con subdivisión ternaria de 6/8, aunque, como resulta bastante frecuente en las versiones hechas por la Tuna, a veces se presenta con otro esquema rítmico, aunque no muy alejado del original.

En la Tuna se suele cantar solo las dos primeras estrofas junto con el estribillo, y así lo consignamos.

- 1959-1969: No hemos encontrado ninguna edición
- 1970-1979: 3 ediciones.
- 1980-1989: 1 edición
- 1990-2000: 3 ediciones y reediciones

#### EL SOMBRERITO (Jorge Añez)

Ágachate el sombrero y por debajo mírame,  
Ágachate el sombrero y por debajo mírame,  
y con una miradita de lo que quieras hablarme,  
y con una miradita de lo que quieras hablarme.

Que me voy a morir, que me muero de amor,  
que me muero de amor , ¡hurria!, por las colombianas.

Que me voy a morir, que me muero de amor,  
que me muero de amor, ¡hurria!, por las colombianas.

Tengo que subir, subir, las aguas del Magdalena,  
Tengo que subir, subir, las aguas del Magdalena,  
pa llegar a Bogotá y besar a mi morena,  
pa llegar a Bogotá y besar a mi morena.

<https://www.youtube.com/watch?v=iENWKXdGzmc>

Video 69 : El sombrero, por Los Tolimenses

- **Bolivia**

Los temas del folklore boliviano grabados por la Tuna son andinos en su mayoría. Posiblemente por la presencia importante de instrumentos de viento en esta música popular (queñas, sikus) no hayan sido tan versionados y grabados por la Tuna (por el momento). Es curioso que los dos primeros temas grabados por una Tuna procedentes del folklore boliviano se hayan ido perpetuando en el tiempo, sin perder esa predilección por interpretarse: *Recuerdos bolivianos* y *Naranjitay*. Ambos fueron editados por vez primera en el trabajo de la Tuna de Ciencias de Madrid tantas veces mencionado: *Recuerdos de Hispanoamérica*. Su inclusión en el repertorio habitual de la Tuna se produce a partir de mediados de los 80, cuando el instrumento de cuerda emblemático de la música andina, el charango, comienza a ser habitual en la plantilla instrumental de las estudiantinas.

*Naranjitay*: Es un kaluyo boliviano, una danza evolucionada a partir del huayno, de la zona meridional de Bolivia. Presenta un ritmo binario en un compás de 2/4. Hay diferentes versiones realizadas por grupos folklóricos bolivianos, en unas ocasiones se utilizan los instrumentos de viento ya citados (quena y sikus), mientras que en otras (como la que vamos a indicar) la melodía de introducción se realiza punteando con guitarras.

- 1959-1969: No hemos encontrado ninguna edición.
- 1970-1979: 1 edición.
- 1980-1989: 1 edición.
- 1990-2000: 6 ediciones y reediciones.

#### NARANJITAY

(Gilberto Rojas)

Naranjitay, pinta pintitay.

Naranjitay, pinta pintitay.

He de robarte esa cinta,

si no es esta nohecita,  
mañana por la mañanita (bis)  
A lo lejos, se te divisa.  
A lo lejos, se te divisa.  
La punta de tu enagüita,  
la boca se me hace agüita  
y el corazón me palpita. (bis).  
Tus hermanos, mis cuñaditos.  
Tus hermanas, mis cuñaditas  
Tu papa será mi suegro,  
tu mama será mi suegra,  
y tú la prenda más querida.<sup>294</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=urRByPsG2ns>

Video 70 : *Naranjitay*, por el grupo argentino Cantores de Quilla Huasi

Finalmente hemos de mencionar dos temas con los que siempre ha habido dudas sobre su origen. Uno de ellos es *Luz de amanecer* (*Minero boliviano*, en algunos discos). Ya comentamos en su momento que la localización geográfica de la música andina abarca varios países del continente americano, Argentina y Bolivia entre ellos, y que a veces, unas canciones pueden plantear dudas a la hora de situarlas en una zona u otra. Es lo que ocurre con *Luz de amanecer*, con una temática propia de la zona boliviana, pero con un autor argentino, Carlos Ayala.

La siguiente canción sobre la que siempre se han planteado dudas es *Las Palmeras* (o *Palmeras*, para algunos). Este tema fue popularizado, sobre todo en España, por el cantante de origen argentino Alberto Cortez, con una versión cadenciosa del mismo. Ello ha sembrado la duda durante mucho tiempo en los tunos sobre su origen y autoría. En realidad fue el mismo compositor de *Naranjitay*, Gilberto Rojas, quien compuso este tema.

- **Nicaragua:** Muy escasa es la presencia de temas folklóricos nicaragüenses en el repertorio grabado de la Tuna. En las grabaciones investigadas sólo hemos encontrado dos, correspondientes a la década de los 90. Ambas pertenecen al

---

<sup>294</sup> Como hemos hecho con algún otro tema, hemos consignado la versión con las palabras que utiliza la Tuna en las grabaciones y en directo. Así pudieran diferir (no mucho) con las palabras originales. N del A.



repertorio del grupo de música popular nicaragüense más importante a nivel internacional: Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina . Recalaron en España a mediados de los 70 y nos dejaron varios éxitos importantes, algunos de ellos con presencia en los ranking de música pop del momento. Uno de sus mayores éxitos, *Son tus perjúmenes, mujer*, fue uno de los versionados y grabados por la Tuna, junto a *Alforja campesina*. Hay que resaltar que en este último tema encontramos uno de los sones típicos del folklore de Nicaragua, el son nicaragüense.

<https://www.youtube.com/watch?v=MmHooNcC7rg>

Video 71 : *Son tus perjúmenes, mujer*, por Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina.

<https://www.youtube.com/watch?v=IIQ3WeBL598>

Video 72: *Alforja campesina*, por Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina

- **República Dominicana:** Ocurre algo similar con los temas dominicanos grabados por la Tuna. Son apenas dos y en dos décadas consecutivas, la de los 80 y 90. En la primera es el tema *Viejo amigo* el grabado, y a fines del siglo XX la Tuna de Derecho de la Universidad de Sevilla graba, en su trabajo *Rojo bolero*, el tema *Conuco*. Y si en las canciones nicaragüenses, Carlos Mejía Godoy y su grupo habían sido fundamentales, en este último caso es otro cantante el que motiva esta grabación: Juan Luis Guerra. Efectivamente, el merengue, de ritmo binario , *Conuco (Amor de conuco*<sup>295</sup>) resulta uno de los temas incluidos en uno de sus primeros discos. Hay que destacar que el hecho de que haya pocas grabaciones no tiene porqué ser reflejo de su mayor o menor éxito a la hora de cantar estos temas en directo, en la calle o en un certamen o festival. Esto ocurre con los temas anteriores y con los de Uruguay, o Bolivia, que no presentan demasiado número de ediciones, a diferencia de los anteriores como Perú, México o Argentina.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sfc1H6pD-c0>

Video 73 : *Amor de conuco*, por Juan Luis Guerra y 440

- **Uruguay:** Muy escasa presencia de temas populares uruguayos presentan las grabaciones de la Tuna correspondientes a la segunda mitad del siglo XX. Lo que nos parece importante es que en *Recuerdos de Hispanoamérica*, primer trabajo de

---

<sup>295</sup> Este es el título original de la canción. La Tuna de Derecho lo titula *Conuco*. N del A.

la Tuna en la que aparecen una gran cantidad de temas procedentes del folclore latinoamericano (como ya hemos indicado en varias ocasiones), se graba un tema uruguayo: *Pal que se va*, una chamarrita de Alfredo Zitarrosa. La chamarrita es una danza, de ritmo binario, semejante a la polka, muy popular en zonas de Argentina y Uruguay (e incluso en algunas zonas brasileras).

<https://www.youtube.com/watch?v=TSXIYEDRdFM>

Video 74 : *Pal que se va*, por Alfredo Zitarrosa.

Hagamos referencia, por último, a un tema que pudiera tomarse en principio como uruguayo, al ser el candombe una danza muy típica de ese país, pero que en realidad (como ocurre con muchos otros) pertenece a Argentina: el *Candombe para Jose*.

- **Brasil:** Hemos querido hacer referencia al final de este amplio catálogo musical, a un país que no es hispanohablante, pero alguno de cuyos temas han influido grandemente en el repertorio de la Tuna, fundamentalmente a fines de siglo. De hecho, la única grabación que hemos encontrado con anterioridad a la década de los 90 pertenece al decenio anterior y es una pieza instrumental: *Tico tico*. Dos títulos sobresalen de los restantes (cinco en total): *Ave María no Morro*, de Herivelto Martins, y *Magdalena*, de Ari Macedo Mientras el primero es un tema de corte pausado y de tema cuasi religioso, en el segundo si encontramos una de las formas folklóricas típicas de Brasil: la samba.

<https://www.youtube.com/watch?v=5JL6chY4yTg>

Video 75: *Ave María no Morro*, por la Tuna de Medicina de la U.A. de Madrid

<https://www.youtube.com/watch?v=bRgpYUQwgic>

Video 76: *Magdalena*, por Linda Batista

## **10.2. “Contrafacta” en la Tuna**

“Una obra vocal en la que un nuevo texto reemplaza al original”<sup>296</sup>. Esta es la definición que el Diccionario Harvard de Música nos da sobre los contrafacta. Posteriormente comenta:

“...La sustitución de nuevos textos en obras preexistentes fue habitual durante el siglo XVI, quedó restringida a unos pocos géneros en los siglos XVII y XVIII y, en la música culta, desapareció en buena medida en el siglo XIX”<sup>297</sup>.

Si en un principio, estos contrafacta eran adaptaciones profanas de textos religiosos, o incluso entre textos de la misma naturaleza sacra, es a partir del siglo XVII cuando se utilizan con una finalidad paródica y humorística. Es lo que ocurre en la ópera comique y la ballad opera.”Incluso el mismo Bach, en ocasiones, reutilizó su propia música con distintos textos”<sup>298</sup>.

En este apartado haremos referencia a aquellos temas que, siendo procedentes de la música popular y folklórica de Latinoamérica han sido adaptados por distintas tunas, cambiándoles la letra, en todo o en parte. Muchos tunos que han cantado (y cantarán) estos temas, no son conocedores de su origen, y piensan que esta composición es original del miembro de la Tuna que “la trae” por vez primera (quien, normalmente, escribe la nueva letra).

---

<sup>296</sup> . **RANDEL, Don:** Diccionario Harvard de Música. Op. Cit.

<sup>297</sup> . **RANDEL, Don:** Diccionario Harvard de Música. Opus cit. Pág 290

<sup>298</sup> . **RANDEL, Don:** Diccionario Harvard de Música. Opus cit

Nos hemos permitido establecer cierto paralelismo entre estos casos y los que desde mediados del siglo XX se han producido en el repertorio de la Tuna, con una diferencia sustancial. En la mayoría de los casos no se interpretan ambos temas (esto es, el original y el de la letra cambiada), sino que en el repertorio de la Tuna queda el contrafactum. El tema de la nueva letra suele ser afín a la temática estudiantil: el cortejo, la vida del estudiante/tuno, etc.

Vamos a mencionar algunos que nos resultan característicos por la representatividad que ha tenido y tiene para la tuna que lo interpretó por vez primera, y por su aceptación por parte del resto de tunas.

➤ *Viene clareando/Al clarear:*

Uno de los primeros temas latinoamericanos que se grabaron del repertorio de la Tuna tras la Guerra Civil. El tema original es una de las zambas emblemáticas de los Chalchaleros, compuesta por Atahualpa Yupanqui, y adoptada y adaptada, en ritmo y letra al repertorio de la Tuna. El contrafactum, *Al clarear*, se interpreta con un aire más pausado y menos marcado, casi a ritmo de vals criollo.

AL CLAREAR

Al clarear yo me iré  
muy lejos de ti mi amor.  
Y por el camino te iré diciendo  
Cariño, mi vida, adiós, adiós.

Cuando al fin me marchó,  
ello oprime mi corazón,  
pero hasta las rondas se vuelven tristes,  
¡Ay, cariño! cuando te digo adiós.

Al partir, me llevaré

un recuerdo de ti, mi amor,  
y desde el recuerdo te iré diciendo  
cariño, mi vida, adiós, adiós.

<https://www.youtube.com/watch?v=6difhoInVDI>

Video 77 : *Al clarear*, por la Tuna Universitaria de Madrid

### VIENE CLAREANDO

(Atahualpa Yupanqui)

Vidita, ya me voy  
de los pagos del Tucumán.  
En el Aconquija viene clareando, vidita,  
nunca te he de olvidar.  
Vidita, triste está  
suspirando mi corazón.  
Y con el pañuelo, te voy diciendo, vidita,  
paloma, adiós... adiós...  
Vidita, ya me voy  
y se me hace que no hei volver.  
Malaya mi suerte tanto quererte, vidita  
y tenerte que perder.  
Malaya mi suerte tanto quererte.  
Viene clareando mi padecer.  
Al clarear yo me iré  
a mis pagos de Chasquivil.  
Y hasta las espuelas  
te irán diciendo, vidita,  
no te olvides de mí.

Zamba sí, penas no,  
eso quiere mi corazón.  
Pero hasta la zamba  
se vuelve triste, vidita  
cuando se dice adiós...

[https://www.youtube.com/watch?v=CqVfmrGK\\_Es](https://www.youtube.com/watch?v=CqVfmrGK_Es)

Video 75: Viene clareando, por Los Chalchaleros

➤ *¡Ya llega la Tuna! ¡Qué viva Managua!:*

La Tuna de Medicina de Sevilla interpretó este contrafactum, compuesto por uno de sus componentes usando la melodía de *¡Qué viva Managua!*, de Carlos Mejía Godoy, compuesta como homenaje a la ciudad tras el terremoto que la devastó en 1972 por segunda vez (la capital de Nicaragua había sufrido los efectos de otro en 1931).. Le dieron un aire más vivo y alteraron en algunos pasajes la melodía, empleándolo como pasacalles de presentación.

YA LLEGA LA TUNA

(Tuna de Medicina de Sevilla)

Por las calles de Sevilla  
ya se escuchan las canciones  
que cantamos con amor.

La Tuna de Medicina  
que te trae de madrugada  
su cantar a tu balcón.

Las bandurrias y guitarras,  
panderetas y laúdes  
dejarán esta canción.

Para que la guardes, niña,  
con todo nuestro cariño  
esta noche de ilusión(bis).

¡Ya llega la tuna! (Llega Medicina)  
¡La tuna ya llega! (Aquí está la tuna),  
Que con sus canciones derrama alegría  
y brinda el amor.

La tuna se aleja  
con paso galante.  
Y en tus rejas quedan  
quimeras de amores  
de los estudiantes.

<https://www.youtube.com/watch?v=asyV7aiKX4I>

Video 79: *Ya llega la tuna*, de la Tuna de Medicina de Sevilla.

QUE VIVA MANAGUA

(Carlos Mejía Godoy)

Se los juro por dos cruces  
que en el propio Campo Bruce  
vine al mundo por albur.  
Y me crie donde una tía  
de El Infierno media arriba,  
donde había un poste-luz.

Me sacaron de la escuela,  
me metieron al Goyena,  
qué tremenda decisión.  
Y en las bancas solitarias  
de aquel Parque Candelaria  
hilvané el primer amor.

¡Que viva Managua;  
¡Que viva Managua;  
Que surja de nuevo  
bajo el ancho cielo  
su inmenso vigor.  
¡Que viva Managua;  
Mi grito es sincero  
para el pueblo heroico  
que ha caído estoico  
mirando hacia el sol.

Soy Managua hasta las cachas.  
Qué bonitas las muchachas  
que en la Roosevelt piropié.  
Minifaldas y escotes  
que en la esquina-los-Coyotes  
tantas veces contemplé.

Cierto que la vida es breve,  
mas la sopa de los Jueves  
fue delicia semanal.  
Y la media fabulosa  
con boquitas bien sabrosas,  
allá onde Chico Toval  
Que viva Managua...

No hay Managua que no añore  
y sin pena alguna llore  
su querida capital.  
Francamente da cabanga  
el olor de la fritanga,  
y el mondongo colosal.



El bochinche en los mesones,  
las canciones, los pregones  
del Mercado San Miguel.  
La tortilla con cuajada  
y la rica Carne asada  
frente al propio Gran Hotel.

<https://www.youtube.com/watch?v=vOMtgEuV-hs>

Video 80: *Que viva Managua*, de Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina

➤ *Rumor en los balcones/Viva el Perú y sereno:*

Posiblemente uno de los contrafacta más conocidos e interpretados de toda la historia musical de la Tuna. La letra fue compuesta por el miembro de la Tuna de Derecho de Sevilla, Carlos Baras, autor de muchos otros temas de tuna: La asquerosa, Maicena, ¡Ay bandera de Derecho!, y otros de gran éxito en el mundo estudiantil. Las tunas de las distintas facultades de Derecho de toda España han hecho de este tema como una especie de himno oficioso.

Incluso tunas distintas a las de las de Derecho también cantan este tema, cambiando el principio de la estrofa:

*Derecho ya esta aquí*

por

*La tuna ya esta aquí.*

Asimismo la referencia a la mujer sevillana:

*Sevillana, bonita*

Se cambia por

*...no hay niña más bonita...*

El hecho es que *Rumor en los balcones* fue durante un tiempo considerada por muchos como original en letra y música de Carlos Baras, no es sino un contrafactum del vals criollo *Viva el Perú y sereno*, de la compositora y cantante de música popular peruana Alicia Maguiña

## RUMOR EN LOS BALCONES

(Carlos Baras-Tuna de Derecho)

Rumor en los balcones,  
eterna madrugada.

Un eco inconfundible  
anuncia serenata

Dormida la Sevilla del ayer  
parece con la Tuna despertar;  
unos ojos bonitos de mujer,  
una ilusión que no puedo olvidar

Un revuelo de cintas y una voz,  
bandurrias y guitarras al compás.  
Suenan la pandereta con el son alegre  
de nuestro cantar.

Derecho ya está aquí (bis),  
Repite la canción.  
Y canta para ti,  
la más pequeña flor.

Sal corriendo a la ventana que ya

se acerca la mañana y quizá  
tus ojos son estrellas de ayer,  
tu cara la más bella mujer  
En tu sonrisa hay algo sí  
Momentos de felicidad.

Sevillana bonita  
como vi a ninguna  
Al llegar la mañana  
Ya se marcha la Tuna.

<https://www.youtube.com/watch?v=CV7tZ4InVgo>

Video 81: *Rumor en los balcones*, de la Tuna de Derecho de Sevilla  
VIVA EL PERÚ Y SERENO

(Alicia Maguiña)

Callejas polvorientas,  
de acequias rumorosas,  
bullicio, cierrapuertas,  
menudo pie de mozas.

Caricias del recuerdo del ayer,  
que el viento me regala al rezongar,  
veo la saya y manto por doquier,  
de un abanico escucho el murmurar.

La flor de esta Lima Virreinal,  
fue la limeña de ingenio al hablar,  
de traviesa mirada, de fino corpiño  
y garbo al caminar.

Pregoneros que con

potentes voces van,  
marcando con afán,  
del reloj el tic, tac.

A las seis es la lechera,  
y a las siete la tisanera, catay,  
a las ocho el bizcocho, chumay,  
a las nueve el sanguito, compay.

A las diez los jazmines, si,  
¿muchachita no hueles ya?  
a las once la chicha , catay,  
a las doce el sereno, chumay.

¡Ave María Purísima!  
¡Viva el Perú y sereno!

Balcones y azulejos,  
celosias, zaguanes,  
en Amancay festejos,  
San Nicolás sus panes.

Caricias del recuerdo del ayer,  
que el viento me regala al rezongar,  
veo la saya y manto por doquier,  
de un abanico escucho el murmurar.

Beatas chismosas suelen figonear,  
a través de un curioso mirador,  
a la linda limeña de fino corpiño,  
y garbo al caminar.

Pregonero...

<https://www.youtube.com/watch?v=ZJy7PKZnbBU>

Video 82 : *Viva el Perú y sereno*, de Alicia Maguiña, interpretado por Los Panchos.

➤ *Emilio Pepe/Amalia Rosa*

Si antes hacíamos referencia a los contrafacta humorísticos y satíricos de los siglos XVII y XVIII, estamos ante un caso similar, en nuestra opinión. Emilio Pepe es una adaptación humorística del joropo venezolano Amalia Rosa, interpretado por las tunas en numerosas ocasiones, y cuya primera grabación se sitúa probablemente en la década de los 80. Ha sido hecha por las integrantes de la Tuna femenina “Tuniña” de Eindhoven (Holanda). Siendo el tema de la mujer en la Tuna una cuestión que ha traído amplia polémica en España y Latinoamérica (donde mayor número de tunas hay), en un país como Holanda, surge una de las primeras tunas femenina en la historia de la Tuna desde el fin de la Guerra Civil española (la Tuna y Holanda es algo peculiar, que habrá que estudiar en su momento). Así pues, y como reivindicación feminista ante la exclusividad masculina a la que se circunscribía la tuna, cambian la letra al tema original para así, según ellas, poder cantárselo a los hombres.

EMILIO PEPE

(Tuniña de Eindhoven)

De Maracaibo salieron  
dos palomitas volando  
que a la Guaira volverán,  
que a la Guaira volverán,  
pero a Maracaibo cuándo.

Mario me dió una cinta,  
Pepe me la quitó,  
Emilio peleó con ella  
Porque Paco, porque Paco se la dio.  
Ya se enfadaron los cuatro,  
y eso es lo que quiero yo.

Emilio, Emilio, Emilio,  
Emilio, Emilio Pepe,  
esa es el que yo me llevo,  
esa es el que yo me llevo  
pues me gusta más que Pepe (bis)

Toma Emilio este puñal,  
clávamelo en un costado  
p'á que veas mi corazón,  
p'a que veas mi corazón  
junto al tuyo retratao.

Emilio me dio una cinta.....

<https://www.youtube.com/watch?v=wIAuay23Z1Y>

Video 83 : *Emilio Pepe*, de la Tuniña de Eindhoven

AMALIA ROSA

(Tino Carrasco)

De Maracaibo salieron  
dos palomitas volando  
que a la Guaira volverán,  
que a la Guaira volverán,  
pero a Maracaibo cuándo.

María me dió una cinta.  
Rosa me la quitó.  
Amalia peleó con ella  
Porque Juana, porque Juana se enojó.  
Ya se enojaron las cuatro,  
y eso es lo que quiero yo.

Amalia, Amalia, Amalia,

Amalia, Amalia Rosa,  
esa es la que yo me llevo,  
esa es la que yo me llevo  
por ser la más buena moza (bis)

Toma niña ese puñal  
y ábreme por un costao  
p´a que veas mi corazón,  
p'a que veas mi corazón  
con el tuyo retratao.

María me dio una cinta.....

<https://www.youtube.com/watch?v=4R5AFU3Mm64>

Video 84 : *Amalia Rosa*, por la Tuna de Peritos Industriales de Sevilla.

### ***10.3. Artistas y grupos influyentes en el cambio de repertorio***

Evidentemente esta “americanización” del repertorio de la Tuna se ha dado en gran medida por la evolución y desarrollo de los medios de comunicación. Desde mediados de los años 80, y sobre todo principios de los 90, internet hace que se tenga acceso a cualquier contenido. Si la aparición de la cinta cassette y el CD ya fueron un hito que facilitó el conocimiento de un vasto repertorio, al que antes teníamos acceso restringido, la irrupción de la “red de redes” ha hecho que no haya prácticamente ningún repertorio cuyo acceso nos esté vedado.

De todos modos hagamos referencia a aquellos iconos musicales cuyo repertorio ha influido tan grandemente en el de la Tuna durante los últimos cuarenta años del siglo XX.

- Los panchos

Realmente, este trío mexicano es el que más canciones ha incluido en el repertorio de la Tuna. Podría decirse sin temor a dudas que, cada fin de semana, no hay un tema de Los Panchos que no sea interpretado por una tuna en algún lugar del mundo. Canciones como *Si tú me dices ven, Lo*

*dudo*, *La hiedra*, etc, son consideradas por muchos, como parte del repertorio “clásico” de la Tuna.

<https://www.youtube.com/watch?v=MTed6Xn5ieo>

Video 85 : *La hiedra*, por la Tuna de Empresariales de Melilla

<https://www.youtube.com/watch?v=XHhX8zz4wqQ>

Video 86 : *La hiedra*, por Los Panchos y Eddie Gorme



Imagen 154. Los Panchos

- Los Sabandeños

Si Los Panchos fueron el grupo que más influyó en la Tuna sobre todo hasta finales de los 70 (favorecidos por su inclusión en las listas de éxitos), es a partir de los 80 cuando, gracias en parte a la mayor difusión de la música, cuando Los Sabandeños comienzan a influir en el repertorio de la Tuna.

Su instrumentación, con bandurrias, laúdes y guitarras fundamentalmente (con timplés también, claro), y su timbre vocal masculino, muy similar a las tunas mayoritariamente existentes entonces, hicieron de este grupo una especie de “icono de los 80-90” para la mayoría de las tunas. Su dedicación al repertorio latinoamericano se ha visto reflejada en la amplia cantidad de discos grabados con temas del otro lado del Atlántico

Temas como *Dos puntas*, *Los 60 granaderos*, o *Guantanamera*, son canciones que son interpretadas por una gran parte de las tunas en España.

<https://www.youtube.com/watch?v=bfRR3Ar71V0>

Video 87: *Guantanamera*, por la Tuna de Empresariales de Melilla



<https://www.youtube.com/watch?v=b-PuiDfLcO8>

Video 88 : *Guantanamera*, por Los Sabandeños



Imagen 155. Los Sabandeños

- María Dolores Pradera

Llamada por muchos “La dama de la canción española”, su contribución al conocimiento de parte del folklore latinoamericano, siempre acompañada magistralmente por Los Gemelos, Julián y Santiago López.

Su contribución ha sido especialmente fecunda en sus interpretaciones de valsecitos criollos peruanos, casi todos de la cantautora Chabuca Granda.

Uno de los primeros temas latinoamericanos que grabó la Tuna fue *La flor de la canela*, a esta le siguieron *Limeña*, *Amarraditos* o *Fina Estampa*, por citar los más conocidos.

[https://www.youtube.com/watch?v=yEb7LVa\\_zGg](https://www.youtube.com/watch?v=yEb7LVa_zGg)

Video 89 : *Limeña*, por la Tuna Antigua de Navarra

<https://www.youtube.com/watch?v=9yFXCBfZDus>

Video 90 : *Limeña*, por Maria Dolores Pradera

- Los Chalchaleros/Los Calchakis

Mayor influencia tuvieron los primeros. El repertorio de Calchakis, andino en su mayor parte, no tuvo tanta aceptación como las zambas de Los Chalchaleros. De hecho, uno de los primeros temas latinoamericanos que se introdujeron en el repertorio de la Tuna y se grabaron posteriormente, fue un contrafactum de *Viene clareando*.

El caso de Calchakis es de menor importancia, ya que gran parte de sus temas son versiones de música andina, que no ha tenido gran influencia en

la Tuna salvo hasta bien entrada la década de los 90, a excepción del tema El cóndor pasa, que ellos tocan en versión instrumental, como otras muchas piezas de su repertorio.

Aligual que Calchakis, otros grupos también ejercieron alguna influencia en el repertorio de la Tuna, con temas que fueron adaptados y adoptados casi inmediatamente. Gauchos 4, Quilapayún o Inti Ilimani son ejemplos de ello.

<https://www.youtube.com/watch?v=u6PHSbzGFw8>

Video 91 : *Boquita de cereza*, por la Tuna de Ciencias de Valladolid

<https://www.youtube.com/watch?v=wwYv0uXj-DU>

Video 92: *Boquita de Cereza*, por Gauchos 4

<https://www.youtube.com/watch?v=B4PZ--M3U4Y>

Video 93 : *Canción con todos*, por la Tuna Unversitaria de Cuenca

<https://www.youtube.com/watch?v=icrCSIBGkl0>

Video 94: *Canción con todos*, por Mercedes Sosa

<https://www.youtube.com/watch?v=Ac6oCa9Ijj0>

Video 95: *La Muralla*, por la Tuna de Ciencias de Barcelona

<https://www.youtube.com/watch?v=fBapx7P5NNQ>

Video 96: *La Muralla*, por Quilapayún e Inti Ilimani

- **Mariachis**

Podríamos citar varios nombres de mariachis importantes cuyas canciones han influido notablemente en el repertorio de la Tuna, pero vamos a referirnos al mariachi en general, como grupo musical. Efectivamente los paralelismos entre los mariachis y la Tuna en cuanto a ciertas actividades musicales son evidentes, sobre todo en cuanto a las rondas nocturnas. Por ello, y por la temática de las canciones, totalmente adecuadas a la idiosincrasia de la Tuna, han gozado de tanta predilección. Hasta el punto de que en muchas Tunas, sobre todo a la hora de caminar tocando en pasacalle, se prefiera usar el guitarrón mexicano antes que un contrabajo.

<https://www.youtube.com/watch?v=BDKX3Tf8a-U>

Video 97: *La golondrina*, por la Tuna de Farmacia de Madrid

<https://www.youtube.com/watch?v=fqUeAwMXAFA>

Video 98 : *La golondrina*, por el Mariachi Los Caballeros

- Grupos cubanos

La auténtica invasión de música popular cubana que ha tenido lugar sobre todo a partir de la mitad de los 90, y más aún, con la película documental (y el consiguiente disco) *Buena Vista Social Club*, hicieron florecer multitud de pequeños grupitos de tunos que gustaban de esta música y que montaban incluso agrupaciones dedicadas a esta música (en Sevilla, por ejemplo, surgió el grupo Clave de son, dedicado a la interpretación de la música cubana). Fruto de esta influencia ha sido la profusión de temas cubanos interpretados por los tunos, incluyendo también para ello el tres cubano. Citemos a Compay Segundo y la Vieja Trova Santiaguera como uno de estos grupos.

No obstante, con anterioridad a esto, Los Sabandeños versionaron un tema del Trio Matamoros, surgido allá por 1930 *Son de la loma*, dando comienzo a la presencia de temas del folklore cubano en el repertorio de la Tuna.

<https://www.youtube.com/watch?v=-oMf60S3Fvo>

Video 99: *Son de la loma*, por La Tuna Universitaria de Jaen

<https://www.youtube.com/watch?v=LfdwBDo2jqA>

Video 100: *Son de la loma*, por el Trio Matamoro

#### **10.4. Los nuevos instrumentos**

Con la llegada de todo este inmenso nuevo repertorio, nuevos instrumentos llegan a la Tuna. Unos llegan para quedarse, incluso, en opinión de algunos tunos, desplazando a otros que estaban hace tiempo (mandolinas, flautas y violines). Otros opinan que estos instrumentos estaban en decadencia y la llegada de los nuevos procedentes del continente americano solo aceleró su desuso.

Aquí hacemos referencia a los instrumentos que han pasado a formar parte de la plantilla de la Tuna, no a los que se usan puntualmente para determinadas piezas en las que esos instrumentos juegan un papel predominante.

En este último caso tenemos instrumentos como la quena o el sikus, empleados en temas propios del folklore andino, o el cuatro puertorriqueño y el tres cubano, muy usados en la interpretación de boleros, sones cubanos, guarachas y otras piezas del folklore del caribe.



Imagen 156. Sikus



Imagen 157. Quena

Imagen 158. Cuatro puertorriqueño



Imagen 159. Tres cubano

Los instrumentos que comienzan introduciéndose en temas concretos para luego tomar carta de naturaleza en la plantilla de la tuna son:

➤ Guitarrón mexicano

En un principio el contrabajo fue el instrumento que las tunas escogieron para reforzar la línea de los bajos en las canciones. Con anterioridad eran las guitarras con sus bordones (cuerdas 6<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>) las que cumplían esa función. Gracias al contrabajo, tocado con la técnica del pizzicato, ese sonido grave, que sirve casi de “continuo” a la pieza suena totalmente unificado sin fluctuaciones, como ocurría antes con varias guitarras intentando tocar al unísono.

Ha habido intentos de sustituirlo por guitarras-bajo, que podían cumplir esa función, siendo fácilmente transportables (sobre todo en pasacalles, donde el contrabajo no puede ser tocado). En algunos casos si cumplieron esta función, pero a lo que se ve, no tuvieron por regla general mucho éxito, debido a su falta de sonoridad.

Con todo esto, y debido en parte a la influencia ya comentada que los grupos de mariachis obraron en el repertorio de la Tuna, los miembros que viajan al país mexicano comienzan a traer guitarrones de allá. Son mucho más baratos y además pueden traer cuerdas originales, pues en esos momentos (mediados de los 80) no habría muchas oportunidades de adquirirlas en España.

Así pues, con una sonoridad mucho mayor que la guitarra-bajo, y pudiendo ser transportado fácilmente en los pasacalles, algunas tunas incluyen un guitarrón mexicano en su plantilla musical.

Pese a ello, en recitales, concursos y certámenes suele usarse el contrabajo por su mayor sonoridad.



Imagen 160. Guitaras-bajo de la Tuna de Distrito de Granada



Imagen 161. Guitarrón de la Tuna de Medicina de la Univ. Complutense, de Madrid

➤ Charango

Este cordófono de seis pares de cuerdas, octavadas las terceras, es el instrumento de cuerda por excelencia de la música andina. También aparece en las tunas a mediados de los años 80, en un primer momento como complemento a la interpretación de algún tema, si no andino, sí latinoamericano (*Adios a la llanera*, por ejemplo). Posteriormente ocurrió como con el timple, que se usó para todo tipo de canciones, por su amplia sonoridad y por su facilidad en el transporte. Curiosamente en un principio se afinaba con el timple, con quien tiene similitudes en cuanto a la afinación (y en su fisonomía).

Solo apuntar que el charango que se comenzó a traer a España era el construido con un caparazón de armadillo (como el de la imagen). Con la

prohibición de usarlos para preservarlos de la extinción, se dejó de usar el caparazón del animal y comenzaron a llegar los charangos construidos íntegramente de madera.



Imagen 162. Charango



Imagen 163. Tuno charanguista de la Tuna de Medicina de la Univ. Autónoma de Madrid

➤ Cuatro venezolano

La evolución del cuatro en la Tuna es muy similar a la del charango. En un principio utilizado para músicas de procedencia venezolana, posteriormente se pasa a utilizar incluso en los pasacalles. Sin tener la potencia sonora del charango (más estridente), su sonido compacto le ha hecho uno de los instrumentos de procedencia latinoamericana predilectos por los tunos.



Imagen 164. Cuatro venezolano



Imagen 165. Dos cuatros venezolanos en la Tuna Univ. de Pamplona

Finalmente hemos de citar algunos instrumentos de percusión. Unos, como las maracas o las claves, llevan algún tiempo ya tomando parte en las actuaciones y conciertos que las tunas dan, otros como es el caso del güiro han llegado un tiempo después, y otros, como los bongós o incluso las tumbadoras, se han ido incluyendo paulatinamente a medida que llegábamos al fin del siglo XX, y se ampliaba aún más el repertorio de la Tuna.



Imagen 166. Güiro





Imagen 167. Maracas



Imagen 168. Claves



Imagen 169. Tumbadoras

### ***10.5. Grupos de música latinoamericana surgidos a partir de la Tuna***

Como punto y final de esta exposición de datos en los que nos apoyamos para intentar dar a conocer la enorme influencia que la música del continente americano ha tenido en la música de la Tuna, vamos a dar un breve repaso a algunas agrupaciones que han aparecido en las dos últimas décadas del siglo XX, formadas por miembros de la tuna (en activo y “en la reserva”), dedicadas a la interpretación del folklore latinoamericano.

A raíz de esta fiebre de lo latinoamericano surgieron por toda la geografía española, incluyendo las Islas Canarias grupos formados por tunos, cuyo repertorio estaba integrado en todo o en parte, por piezas del folklore latinoamericano. Unas eran las que habían tocado (o tocaban) con la Tuna, pero readaptándolas a la estructura del grupo;

otras eran temas que no habían tocado con la Tuna, pero que conocían, en una gran medida gracias a los grupos y artistas que hemos mencionado anteriormente.

Vamos a hacer una breve referencia de los más representativos, en nuestra opinión, surgidos en la década de los 90.

#### ✓ TIAHUANACO

Grupo originado a principios de los 90 en el seno de la Tuna del Colegio (Distrito)<sup>299</sup> Universitario de Jaen, dedicado a la interpretación de la música latinoamericana. Durante un tiempo tuvo cierta predilección por la música andina, para ampliar su repertorio al poco tiempo. Participó en el programa de TVE, Gente Joven, obteniendo un segundo lugar en la especialidad de “grupos folk”.

Si en un principio estaba formado únicamente por miembros de la tuna jiennense, en la actualidad han incorporado a componentes ajenos a ella.



Imagen 170. Grupo Tiahuanaco

<https://www.youtube.com/watch?v=8l34Vvx2glk>

Video 101 : Grupo Tiahuanaco

#### ✓ BOLERÍA FINA

Grupo madrileño dedicado a la interpretación de música latinoamericana, con especial atención a los boleros. Se forma en 1993, con miembros de la Tuna de Farmacia y de Derecho de la Universidad Complutense.

---

<sup>299</sup> En un principio usó la denominación “Colegio Universitario”, que a la postre se refería a un compendio de estudiantes pertenecientes al Distrito Universitario de Jaén. Esta fue la nomenclatura que finalmente se adoptó.

Ya hemos comentado que, si en un principio (prueba de ello es su primer disco) su repertorio estaba constituido casi en su totalidad de boleros (incluso alguno compuesto por ellos mismos), con el paso del tiempo su repertorio se va ampliando a otras vertientes de la música latinoamericana.

En la actualidad han incorporado a un miembro más, no perteneciente a ninguna tuna.



Imagen 171. Grupo Bolería Fina

<https://www.youtube.com/watch?v=CwI0UV6f76E>  
Video 102: Bolería fina

#### ✓ PARRANDBOLEROS

En mayo de 1999, formado por componentes de tunas murcianas (Medicina y Magisterio principalmente) aparece este grupo conformado por una treintena de miembros, que combina los instrumentos de cuerda pulsada y plectro, con otros latinoamericanos y también con instrumentos de viento madera y metal, además de percusión latina.

El repertorio, propiciado por el número de sus componentes, engloba un amplio número de temas latinoamericanos, de todas las zonas del continente.



Imagen 172. Parrandboleros

<https://www.youtube.com/watch?v=pbYJKmohFTY>

Video 103: *No hago más ná*, son cubano por Los Parrandboleros

✓ ALCARAVÁN

Conjunto conformado por miembros de las Tunas de Económicas, Periodismo, Físicas y Filosofía de la Universidad de Sevilla. Su característica principal es su vocación pedagógica. Ellos mismos denominaban su actividad como “interpretación, difusión y comprensión del patrimonio musical latinoamericano”. Aparecen en 1996, y su mayor éxito fue el disco “Navidad en América”, compuesto por temas navideños “del otro lado del charco”.



Imagen 173. Alcaraván

<https://www.youtube.com/watch?v=KGAAZ0w2p48>

Video 104: *Corre caballito*, por Alcaraván

✓ CLAVE DE SON

La Tuna de Económicas de Sevilla fue, además de la Tuna de Biología de la Universidad Hispalense, donde apareció este grupo formado por componentes en activo de la Tuna, allá por 1998. Su repertorio estaba formado por temas procedentes (en exclusiva) de la música popular cubana



Imagen 174. Clave de son

<https://www.youtube.com/watch?v=1FDuKA4mRMw>

Video 105: *De alto cedro voy para Macané*, por Clave de son

✓ A CONTRALUZ

Una amplia representación de antiguos (algunos aún en activo) miembros de las tunas de Madrid son los componentes de esta agrupación, en la que tienen cabida cualquier tema del repertorio folklórico latinoamericano. Nacido a comienzos del siglo XXI, su idiosincrasia es la de disfrutar con la música (sobre todo latinoamericana), sin mayores pretensiones de profesionalismo.



Imagen 175. A contraluz

<https://www.youtube.com/watch?v=TAc77Almytc>

Video 106 : *Alma guaraní*, por A contraluz.

✓ LA TROVA

Un grupo de componentes de la Tuna de Distrito de la Universidad de Las Palmas, junto con otros miembros no adscritos a la Tuna, son los miembros de este conjunto, nacido en el año 2003.

Su repertorio es muy amplio, abarcando prácticamente toda la tipología de música popular latinoamericana. Su extenso número de componentes hace que puedan interpretar prácticamente cualquier tema.



Imagen 176. La trova

[https://www.youtube.com/watch?v=FTC\\_8yhw\\_TM](https://www.youtube.com/watch?v=FTC_8yhw_TM)

Video 107 : *Agua del pozo*, por La Trova

#### ✓ VUELTA ABAJO

Esta agrupación musical asturiana está formada por antiguos miembros de la Tuna Universitaria de Oviedo. Al igual que ocurre en algunos de los grupos que hemos mencionado anteriormente, al estar conformado por un elevado número de miembros, la gama de temas que pueden ser interpretados por estos antiguos tunos asturianos es muy amplia.



Imagen 177. Vuelta abajo

<https://www.youtube.com/watch?v=xF7XCR3MH3Q>

Video 108 : *Mensaje a Juan Vicente*, por Vuelta abajo



## 11. CAMBIOS Y EVOLUCIÓN EN EL REPERTORIO DE LA TUNA: EL PREDOMINIO LATINOAMERICANO

Desglosemos el número de temas editados y reeditados que hemos estudiado en la base de datos fonográficos a la que nos hemos referido anteriormente. Lo haremos en principio por décadas y países, para terminar ofreciendo una panorámica general:

	1959-70	1971-80	1981-90	1991-2000
México	11	19	19	57
Argentina	3	5	4	36
Cuba	4	6	6	24
Venezuela	1	6	7	23
Perú	2	4	4	15
Paraguay	2	2	1	11
Puerto Rico	2	1	1	10
Chile	1	1	1	4
Colombia	–	1	3	3
Bolivia	–	2	2	4
Nicaragua	–	–	–	2
Rep. Dom	–	–	1	1
Uruguay	–	1	1	–
Brasil	–	–	1	5

Estas cifras arrojan las siguientes cifras totales:

-1959-70: 26

-1971-80: 48

-1981-90: 51

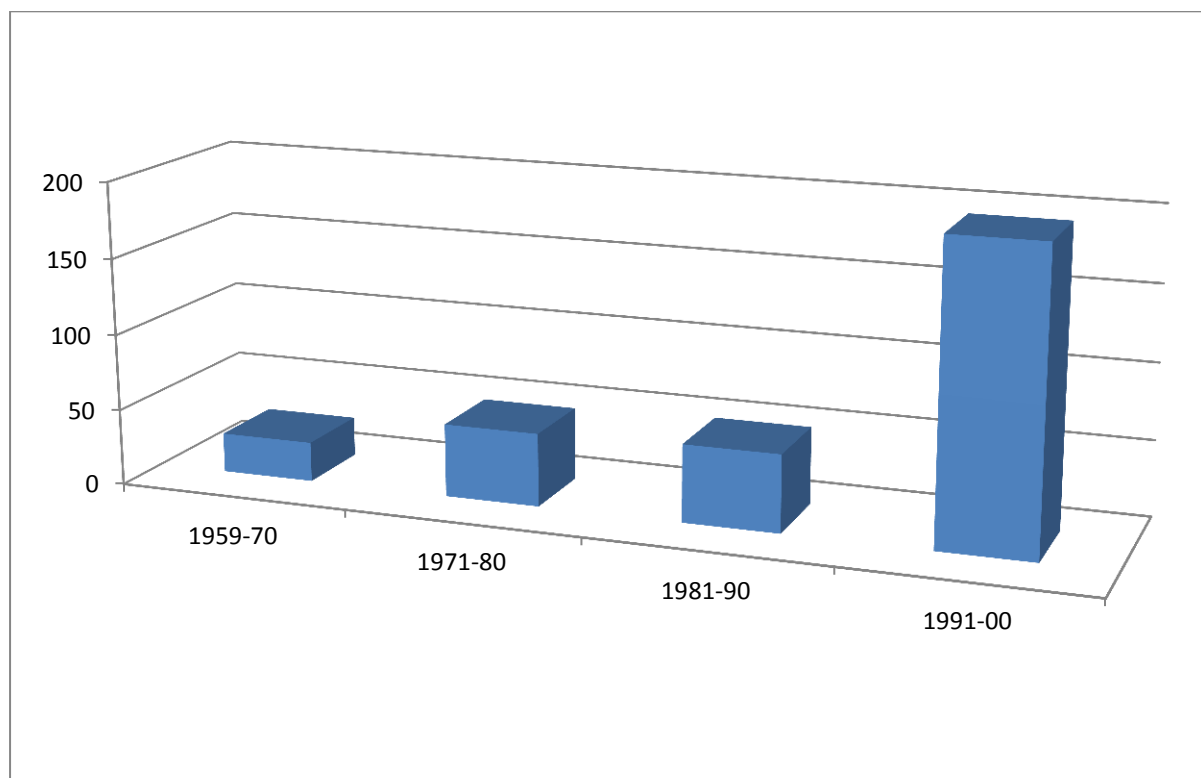
-1991-2000: 195



Resulta clara la progresión. Un gran aumento en la década de los 70, continuidad en la progresión en el decenio siguiente, y una explosión durante la última década del siglo.

Veamos un gráfico:

## EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA GRABADA POR LA TUNA



Se ve claramente la enorme progresión de lo latinoamericano. En cada década, normalmente, salvo excepciones, aparecen todos los temas editados o reeditados anteriormente, y se añaden temas nuevos. Canciones como *Luna de Xelajú*, *Ojos tapatíos*, *Te traigo serenatas* o *Yo vendo unos ojos negros*, aparecen en una década concreta y desaparecen posteriormente en la discografía investigada.

Evidentemente esto supone un añadido importante a la variedad y a la calidad (¿porqué no)? del repertorio de la Tuna, y esa es una de las facetas positivas de esta influencia creciente.

Lo que ocurre es que este gusto por los temas latinoamericanos hace que la inclusión de estos en el repertorio lleve consigo el desuso de otros temas que ya se interpretaban con anterioridad. Esta comparativa vamos a establecerla con una referencia temporal concreta, y con un muestreo suficientemente representativo.

Concretamente vamos a analizar los certámenes provinciales de tunas del Distrito Universitario de Sevilla, durante los años 1983 a 1999. Escogemos este segmento temporal al ser el de mayor afluencia de temas de allende el Atlántico que son interpretados por las Tunas; y precisamente en Sevilla, al ser esta una de las ciudades donde más actividad con respecto a la Tuna se da desde 1983 a fines del siglo XX, según hemos comentado con anterioridad. De este modo veremos no solo la progresión de canciones latinoamericanas que se van dando años tras año, sino la práctica desaparición de temas de tunas aparecidos en décadas anteriores y que han sido considerados desde esas épocas como pertenecientes al repertorio clásico de la estudiantina.

### ***11.1. Análisis de los certámenes provinciales de tunas en Sevilla: 1992 a 1999***

## **Certamen de 1992**

### **Organizador: Magisterio**

#### **-Físicas**

- 1) *Va cayendo* (propio, de l Tuna de Ing. De Barcelona)
- 2) *Farola de Santa Cruz* (canaria-versión de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental
- 4) *Nosotros* (México-bolero)
- 5) *Alma llanera* (Venezuela-joropo)
- 6) *El tunante lagunero* (pasacalles canario-versión de Los Sabandeños)

#### **-Aparejadores**

- 1) *Limeña* (Perú-vals criollo)
- 2) *Manolete, si no sabes torear pa qué te metes*
- 3) Instrumental

#### **-Tuna del C.M. San Juan Bosco**

- 1) Numero cómico musical
- 2) Instrumental

#### **-Farmacia**

- 1) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Farmacia de Sevilla)
- 2) *Barrio* (Argentina, a ritmo de pasacalles)
- 3) Instrumental

### **-Medicina**

- 1) *Álvaro* (de Álvaro Ruiz, Tuna de Medicina de Sevilla)
- 2) *El payador* (Argentina-vals criollo)
- 3) *Bésame Morenita* (Colombia-bambuco)
- 4) Instrumental

### **-Filosofía**

- 1) *Solo la luna* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) *Corazón* (México) (solista)
- 3) *De Sevilla a la Habana* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 4) Instrumental

### **-Derecho**

- 1) *Esta cantando la Tuna de Derecho* (de Rafal Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) *No sé qué tiene Sevilla* (con la música de “Al pie de Sierra Nevada”)
- 3) *El trovador* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho)
- 4) Instrumental

### **-Económicas**

- 1) *Vagabundo por Santa Cruz* (de José Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 2) *La noche* (de Benito Rodríguez, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 3) Instrumental
- 4) *Galopera* (Paraguay-galopa)
- 5) *Violetas imperiales*
- 6) *Tunos de guardia* (José Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

### **-Magisterio**

- 1) Popurri zarzuelero de solistas

- 2) *Esta noche voy de ronda* (de Rafael Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 3) Instrumental
- 4) *Pájaro choguí* (Paraguay-polka)
- 5) *Las hojas muertas* ( Hungría)
- 6) *Canción con todos* (Argentina)
- 7) *La Mari Pepa* ( de *Clavelitos madrileños*-zarzuela)

Canciones en total: 38

De procedencia latinoamericana: 10

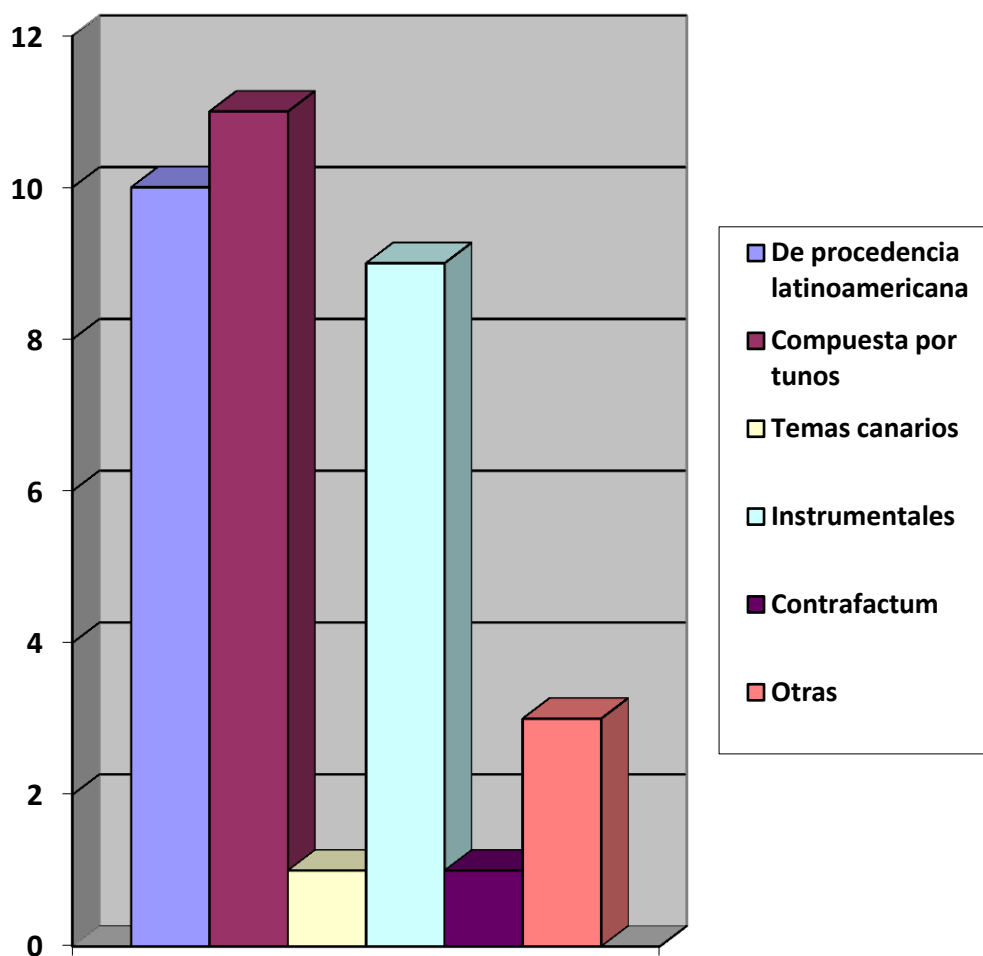
Compuesta por tunos: 11

Temas canarios: 1

Instrumentales : 9

**Contrafactum: 1**

Otras: 3



De este primer certamen estudiado no disponemos de todas las canciones que se interpretaron, aunque sí de una gran mayoría de ellas. Por ello hemos creído que también era suficientemente representativo.

Las canciones latinoamericanas y las compuestas por miembros de la Tuna se reparten la mayoría, con, aproximadamente, un 30% cada una. Aparece un tema del folklore canario, en versión de Los Sabandeños. Estas adaptaciones hechas por este grupo de las Islas han sido, son y serán una constante desde su aparición, prácticamente a mediados de los 70, tanto en temas canarios como en adaptaciones latinoamericanas. También encontramos un contrafactum compuesto por la Tuna de Derecho: *No sé qué tiene Sevilla*, con la música de *Así es mi Granada*, una canción granadina, muy popular durante las décadas de los 70 y 80. La Tuna de Derecho tendrá cierta predilección por los contrafacta, como

hemos visto antes con *Rumor en los balcones*, y también con otro tema de Los Sabandeños, *Te cuento como Vivo en Tenerife*.

Lo relevante es que encontramos más de una tercera parte de las canciones procedentes de Latinoamérica. Las instrumentales son piezas obligadas, por lo que no las tenemos en cuenta. Por el contrario no hallamos ningún tema de Tuna de los años 60 o 70. Canciones como *Tuna compostelana*, *Fonseca*, *Las cintas de mi capa*, etc, etc, han sido relegadas por composiciones propias de Tuna. Al menos hay un pasacalle de 1974, *Va cayendo*, que gozó de cierta predilección por algunas tunas durante los años 70 y 80. Iremos comprobando en los certámenes de Tuna correspondientes a años sucesivos cómo estos temas latinoamericanos no solo se mantienen en estas cifras de 1992, sino que aumentan considerablemente.

Este pasacalle que mencionamos es de un miembro de la Tuna, al igual que ocurre con ese 30 % que hemos comentado. Entre las composiciones citar una que se ha hecho muy popular entre las tunas de todo el mundo, *Vagabundo por Santa Cruz*, cuyo estreno mundial tiene lugar en este certamen.

[https://www.youtube.com/watch?v=K2zFWoao\\_Z0](https://www.youtube.com/watch?v=K2zFWoao_Z0)

Video 109 : *Vagabundo por Santa Cruz*, por la Tuna de EUNSA, de Arequipa (Perú)

## **Certamen de 1993**

### **Organizador: Farmacia**

#### **-Aparejadores**

- 1) *Amalia* (Tuna de Derecho de Valencia)
- 2) *Muchachita sabanera* (Venezuela-joropo)
- 3) Instrumental
- 4) *Somos* ( Argentina-bolero)
- 5) Popurrí vasco
- 6) *Camino verde*

### **-Empresariales**

- 1) *La hiedra* (Italia)
- 2) *Granada* (México-de Agustín Lara)
- 3) Instrumental (popurrí)
- 4) *Trasnochados espineles* (Argentina-canción litoraleña)
- 5) *Sevilla* (contrafactum de “Soy cordobés”, por la Tuna Independiente)

### **-Agrícolas**

- 1) *Pasacalle* (propio de la Tuna de Agrícolas de Sevilla)
- 2) *Española* (Venezuela-joropo)
- 3) Instrumental
- 4) *Quiéreme mucho* (Cuba-bolero)
- 5) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas de Sevilla)

### **-Físicas**

- 1) *Las plazas de mi Sevilla* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) *Farola de Santa Cruz* (canaria-versión de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental (“Pavana”, de E. Lucena)
- 4) *El día que me quieras* (Argentina-tango, interpretado como bolero)
- 5) *Simón Bolívar* (Venezuela-joropo)
- 6) *Ay, Santa Cruz* (a ritmo de pasacalles, de Los Sabandeños)

### **-Tuna del C.M. San Juan Bosco**

- 1) *Morenita* (Colombia-bambuco)
- 2) Instrumental
- 3) *María Dolores*
- 4) *Carnavalito* (música andina) (versión de Los Sabandeños)
- 5) Numerito cómico musical
- 6) *La Mari Pepa* (de *Clavelitos madrileños*-zarzuela)

### **-Biología**

- 1) *Recuerdo* (Argentina-vals)
- 2) *Mujer mediterránea* (propia, de la Tuna de Derecho de Alicante)
- 3) Instrumental

- 4) *Así es mi Granada*
- 5) *Solo por ti, Lucía* (Solista, canción napolitana)
- 6) *Esa vieja farola del mar* (vals canario)
- 7) *Chiclanera* (de Carlos Cano)

### **-Peritos**

- 1) *Naranjitay-Magdalena-Recuerdos* ( popurrí a ritmo de carnavalito del folklore argentino-boliviano)
- 2) *La playa* (a ritmo de bolero, del belga Jo van Wetter)
- 3) *Es el equipo del Osasuna* (de Ricardo Franco “Win”, Tuna de Peritos de Sevilla)
- 4) Instrumental
- 5) *Lamento borincano* ( de Puerto Rico-versión de Los Sabandeños)
- 6) *Horas de ronda* (propia, de la Tuna Universitaria de Madrid)

### **-Medicina**

- 1) *Mujer sevillana* (propia de la Tuna de Medicina de Sevilla)
- 2) *Dame tu boca* (latinoamericana, a ritmo de taquirari andino)
- 3) *La bikina* (México)
- 4) Instrumental
- 5) *Polo margariteño* (Venezuela)
- 6) *Cuerdas de mi guitarra* (México, de Agustín Lara, ligeramente modificada)

### **-Filosofía**

- 1) *Párate* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) *Andariego* (México)
- 3) Instrumental (“Carmen”)
- 4) *Raquel* (de *El último romántico*-zarzuela)
- 5) *Caja de música* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 6) *Tuna compostelana*



### **-Económicas**

- 1) *Yo te diré* (habanera de “Los últimos de Filipinas”)
- 2) *Er testamento de Curro* ( de Francisco Glez. Sarmiento, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 3) Instrumental
- 4) *La alegría del batallón* (de *La alegría del batallón* -zarzuela)
- 5) *Elsa* (de Manuel Pérez Ruiz, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 6) *El carite* (Venezuela, danza oriental)
- 7) *Tunos de guardia* (de Jose Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

### **-Derecho**

- 1) *Ay bandera de Derecho* (de Rafael Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) *Esta noche voy de ronda* ((de Rafael Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 3) *Española* (Venezuela-joropo)
- 4) Instrumental
- 5) *Acurrúcame*
- 6) *Vivo enamorado de ti* (México-bolero)
- 7) *América* (Colombia)

### **-Magisterio**

- 1) *Mari Pepa* (“Clavelitos madrileños”-zarzuela)
- 2) *Luna de miel*
- 3) Instrumental (“Carnaval del 86”)
- 4) *Contigo aprendí* (México-bolero)
- 5) *Canción con todos* (Argentina)
- 6) *Pasodoble español*

### **-Farmacia**

- 1) Entrada polifónica “a capella”
- 2) *Serenata andaluza* (de Rafael Lara, Tuna Univ. de Córdoba)
- 3) Instrumental (“Suspiros de España”)
- 4) *Melodía de arrabal* (Argentina-tango, pero a ritmo de pasacalles)
- 5) *Como pájaros en el aire* (Argentina)
- 6) *Júrame* (México)
- 7) *Quiero llegar virgen al matrimonio* (propia de la Tuna de Farmacia de Sevilla)

Canciones en total: 80

De procedencia latinoamericana: 27

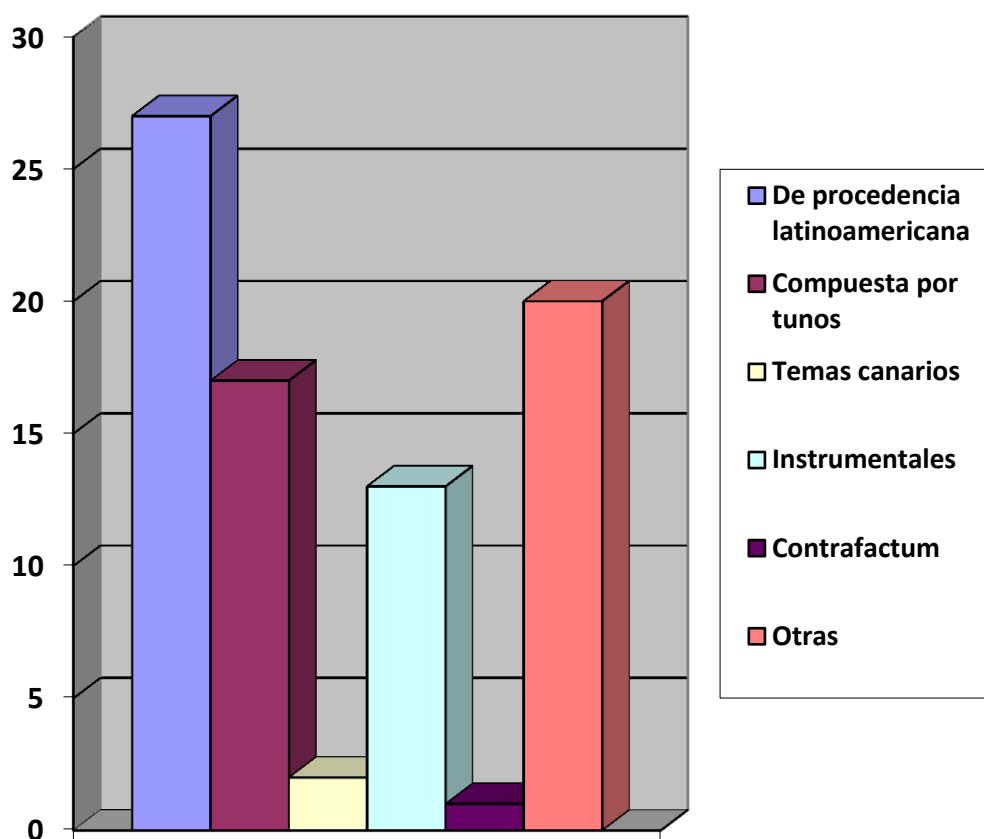
Compuesta por tunos: 17

Temas canarios: 2

Instrumentales : 13

**Contrafactum: 1**

Otras: 20



La presencia latinoamericana resulta más evidente a medida que pasa el tiempo, como podemos observar. Bien es cierto que los datos del año anterior (1992) son incompletos, tenemos suficientes para ver que el porcentaje de canciones latinoamericanas es muy alto. Ya hemos comentado que las piezas instrumentales son obligadas, así pues las contabilizamos, aunque no resultan determinantes para evaluar esta creciente influencia.. El porcentaje de temas procedentes de América es poco más del 30%, con lo que vemos que aumenta ligeramente su presencia con relación al anterior certamen. Aparecen tanto temas “de cortejo”, como hemos denominado a los que no proceden directamente del folklore: *Júrame*, *Contigo aprendí*, *Vivo enamorado de tí*; como temas folklóricos, que se prestan a usar instrumentos autóctonos: *Española*, *El Carite*, *Polo margariteño*, o *Simón Bolívar*.

Seguimos encontrando temas canarios, incluso un tema a ritmo de pasacalle que Los Sabandeños dedican a Santa Cruz (*Ay Santa Cruz*). Es por esto que no lo incluimos en el apartado de “canciones canarias”.

En el apartado “otras” incluimos temas “clásicos” del repertorio de la Tuna como otras canciones que están de moda. En este caso se interpretan algunos “clásicos”, como Tuna Compostelana, Así es mi Granada, o María Dolores; junto a algún número de zarzuelas, como La Alegría del batallón. Aparece un tema de un autor cuyas canciones serán muy versionadas por las tunas, Carlos Cano. En este certamen se interpreta su tema *Chiclanera*.

Suben las composiciones propias de la Tuna, con presencia de temas humorísticos (*Quiero llegar virgen al matrimonio*) así como amorosos. Aparece un tema que se convertirá en emblema de la Tuna en todo el mundo: *Elsa*.

[https://www.youtube.com/watch?v=fRWM\\_9K9OJ8](https://www.youtube.com/watch?v=fRWM_9K9OJ8)

Video 110 : Elsa, por Tunamérica, de Puerto Rico

## **Certamen de 1994**

### **Organizador: Económicas**

#### **-Aparejadores**

- 1) *Serenata andaluza* (de Rafael Lara, Tuna Universitaria de Córdoba)
- 2) *Te cuento cómo vivo en Tenerife* (de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental (popurrí comenzando por las “Czardas”)
- 4) *María Elena* (México)
- 5) *Flor de ausencia* (Cuba)

#### **-Empresariales**

- 1) *Vals* (propia de la Tuna de Empresariales de Sevilla)
- 2) Instrumental
- 3) *Nessum dorma* ( de la ópera *Turandot*)
- 4) *Boquita de Cereza* (Argentina-taquirari andino)
- 5) *Horas de ronda* (propia de la Tuna Universitaria de Madrid)

### **-Tuna del C.M. San Juan Bosco**

- 1) *Pasacalle* (de Fco. Javier García Barba, Tuna del Bosco)
- 2) *El niño de Tenerife* (de Canarias)
- 3) Instrumental
- 4) *Popurrí andino* (Bolivia)
- 5) *Vagabundo por Santa Cruz* (de José C. Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

### **-Agrícolas**

- 1) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas)
- 2) *Llegaste tarde* (México-bolero)
- 3) Instrumental (popurrí con “El Vito”, etc)
- 4) *Siboney* (Cuba-bolero)
- 5) *Llamarme guanche* (de Canarias)
- 6) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas)

### **-Físicas**

- 1) *Mía* (Paraguay-guaranía)
- 2) *Ay Santa Cruz* (según la versión de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental “Pavana de Lucena”
- 4) *Bella enamorada* (de *El último romántico*, zarzuela)
- 5) *El sombrero* (Colombia-bambuco)
- 6) *Campanera*

### **-Biología**

- 1) *El Manolo* (propia, de la Tuna Hispanoamericana de Madrid)
- 2) *Mujer mediterránea* (propia, de la Tuna de Derecho de Alicante)
- 3) Instrumental taurina
- 4) *Horas de ronda* (propia de la Tuna Universitaria de Madrid)
- 5) *Damisela encantadora* (Cuba)
- 6) *Serenata andaluza* (de Rafael Lara, Tuna Universitaria de Córdoba)

### **-Peritos**

- 1) *Barlovento* (Venezuela-danza de tambores)
- 2) *Soledad* (de Ricardo Franco “Win”, Tuna de Peritos de Sevilla)
- 3) Instrumental zarzuelera
- 4) *Flor de ausencia* (Cuba)
- 5) *Horas de ronda* (propia, de la Tuna Universitaria de Madrid)

### **-Medicina**

- 1) *Solera y tradición* (propia de la Tuna de Medicina)
- 2) *Polo margariteño* (Venezuela)
- 3) Instrumental
- 4) *Amapola*
- 5) *Rosario* (Venezuela)
- 6) *Tuna compostelana*

### **-Farmacia**

- 1) *Tomo y obligo* (Argentina-tango)
- 2) Instrumental
- 3) *Simón Bolívar* (Venezuela-joropo)
- 4) *Granada* (México)
- 5) *Dama de España* (a ritmo de pasacalles)

### **-Filosofía**

- 1) *Párate* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) *Son mexicano* (México-son jarocho)
- 3) Instrumental (“Las bodas de Luis Alonso”)
- 4) *Júrame* (México)
- 5) Suspiros de España
- 6) *Ronda en Santa Cruz* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)

### **-Ingenieros**

- 1) “Clavelitos Madrileños” (zarzuela)
- 2) “Luna de miel” (de Mikis Theodorakis)

- 3) Instrumental (“Carnaval del 86”)
- 4) “Contigo aprendí” (México-bolero)
- 5) “Canción con todos” (Argentina)
- 6) “Pasodoble español”

### **-Derecho**

- 1) *Ronda del Firurí* (**contrafactum** de la romanza de La canción del olvido-zarzuela)
- 2) Te cuento como vivo... (**contrafactum** con letra sevillana del tema “Te cuento como vivo en Tenerife, de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental (“Pequeña serenata nocturna”)
- 4) *El trovador* (propia; de Carlos Baras, de la Tuna de Derecho)
- 5) *Te llevaré una rosa*
- 6) *Yo vivo enamorado de ti* ( Puerto Rico-bolero)

### **-Magisterio**

- 1) *Cantame un pasodoble español*
- 2) *La flor de la canela* (Perú-vals criollo)
- 3) Instrumental (“La Revoltosa” o “Agua, azucarillos y aguardiente”)
- 4) *La hiedra* (de Italia)
- 5) *Trasnochados espineles* (Argentina)
- 6) *Cielo andaluz*

### **-Económicas**

- 1) *Por el puente de la peña* (de *La canción del olvido-zarzuela*)
- 2) **Popurri canario**: folías, *Isa de los cantos canarios*, *Parranda canaria*)
- 3) Instrumental (Pasodobles toreros)
- 4) *El viejo tuno* (de Jose Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 5) *Venecia sin ti* (de Francia)
- 6) *Tunos de guardia* (de José Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

Canciones en total: 79

De procedencia latinoamericana: 23

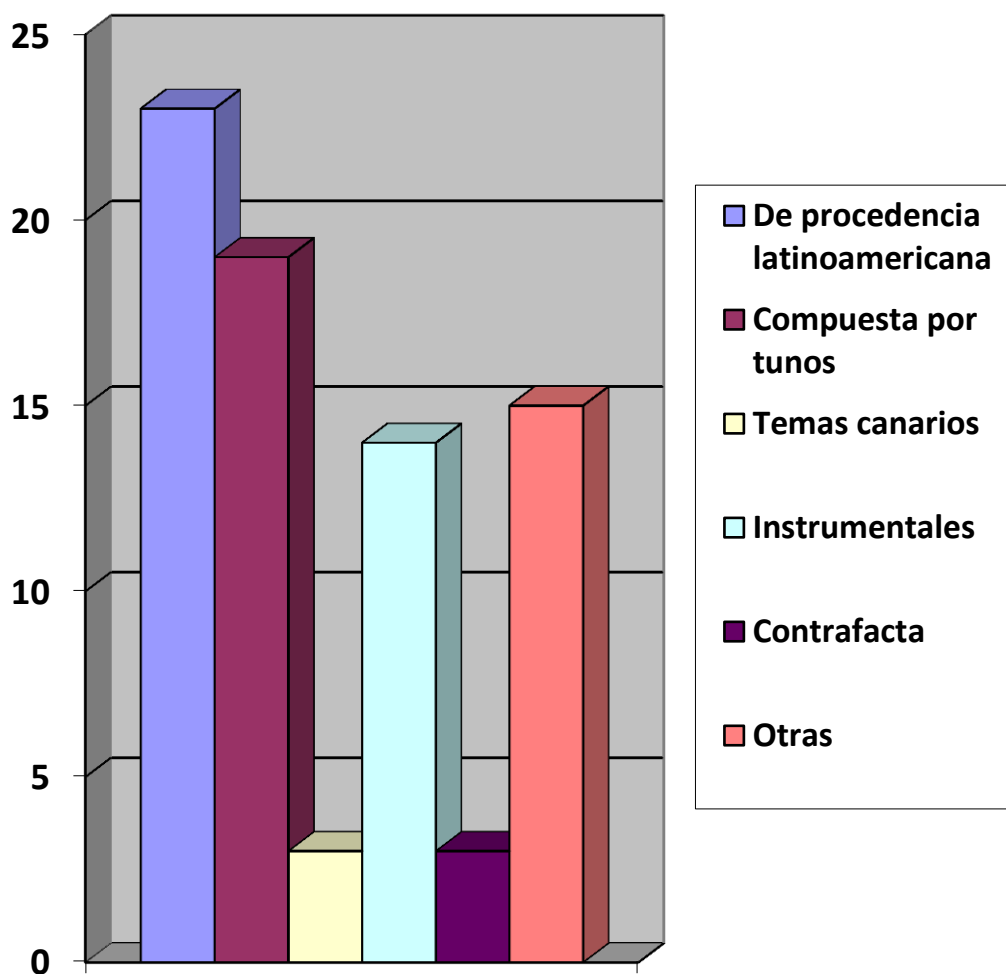
Compuesta por tunos: 19

Temas canarios: 3

Instrumentales : 14

**Contrafacta: 3**

Otras: 15





Se mantiene la tendencia del año anterior, con prácticamente las mismas canciones latinoamericanas y propias de la Tuna. Estas experimentan un leve aumento, con temas ya interpretados en años anteriores, como *El trovador*, *Horas de ronda*, o *El Manolo*, y otros que se estrenan aquí, como *El viejo tuno*, *Soledad* o *Ronda en Santa Cruz*. Eduardo Maestre, Ricardo Franco y Jose C. Belmonte, de las tunas de Peritos, Filosofía y Económicas, respectivamente, estarán presentes en casi todos los certámenes de Tunas por toda la geografía mundial, de ahora en adelante.

Se interpreta un tango (*Tomo y obligo*. Este tipo de son procedente de Argentina se hará más popular a medida que pasen los certámenes.

Sigue siendo Tuna compostelana la pieza de “repertorio clásico” preferida, aunque ya se van sumando otros temas citados anteriormente, que comienzan a ser tomados como “clásicos de Tuna” (*El Manolo* u *Horas de ronda*, por ejemplo).

En el mismo apartado incluimos otros temas que, como ya ocurrió en el certamen anterior, reflejan el gusto de la Tuna por las adaptaciones hechas por Carlos Cano, En este certamen se interpreta su versión de *Campanera*

La Tuna de Derecho continúa con su costumbre de hacer contrafactas de otros temas, cambiándoles la letra, como ocurre en este certamen con el número de la zarzuela *La canción del olvido*, *La ronda del firurí*, a la que le cambian la letra para adaptarla a Sevilla. Asimismo interpretan otro cambiándole le letra a *Te cuento como vivo en Tenerife*, de Los Sabandeños

Las zarzuelas siguen teniendo aceptación por parte de los solistas (que incluso se atreven con algún aria de ópera). Y hay instrumentales tomadas también del repertorio de zarzuela español.

Tenemos que apuntar que consideramos Granada, del mexicano Agustín Lara (así como algún otro), una pieza venida del continente americano, así como otras (sean o no del folklore).

Por otra parte, hay versiones de temas de Los Sabandeños que no las tomamos como propias del folklore canario, porque no proceden del mismo (*Te cuento cómo vivo en Tenerife*, por ejemplo).

# Certamen de 1995

## Organizador: Biología

### -Ingenieros

- 1) *Va cayendo* (propia, de la Tuna de Ingenieros de Madrid)
- 2) *Noche de embrujo* (propia, de la Tuna de Ingenieros de Sevilla)
- 3) Instrumental
- 4) *Rosa de Cuba* (Cuba-habanera)
- 5) *Tema andino* (Bolivia)
- 6) *Ay Jalisco, no te rajés* (México-corrido)
- 7) Tuna compostelana

### -Aparejadores

- 1) *Maria Elena* (México)
- 2) *El pastorcillo* (Puerto Rico)
- 3) Instrumental (“Marcha turca”)
- 4) *Querube* (Puerto Rico-bolero)
- 5) *Te cuento cómo vivo en Tenerife*

### -Agrícolas

- 1) *Española* (Venezuela-joropo)
- 2) *Amor, vida de mi vida* (de *Maravilla*-zarzuela)
- 3) Instrumental
- 4) *La hiedra* (de Italia)
- 5) *Las palmeras* (Bolivia)
- 6) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas de Sevilla)

### -Empresariales

- 1) *Las plazas de mi Sevilla* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) Instrumental
- 3) *Vals* (propia de la Tuna de Empresariales de Sevilla)
- 4) *Mia* (México-bolero)
- 5) *Barlovento* (Venezuela-ritmo de tambores)

- 6) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Empresariales)

#### **-Tuna del C.M. San Juan Bosco**

- 1) *Canta la Tuna del Bosco* (propio de la Tuna del Bosco)
- 2) *El niño de Tenerife* (de Canarias)
- 3) *Lisboa antigua*
- 4) Instrumental
- 5) *Al son de la marimba* (Cuba)
- 6) Numerito comico musical
- 7) *El rondador* (propio, de la Tuna Universitaria de Barcelona)

#### **-Físicas**

- 1) *Campanera*
- 2) *Amarraditos* (Perú-vals criollo)
- 3) Instrumental “Capricho andaluz”
- 4) *Mis noches sin tí* (Paraguay-guaraní)
- 5) *Dos palomitas* (Argentina-taquirari)
- 6) *Patio banderas* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)

#### **-Medicina**

- 1) *Ya llega la tuna* ( **contrafactum** de la canción nicaragüense de C.M. Godoy)
- 2) *Chiquita linda* ( **contrafactum** de vals criollo, de Perú)
- 3) *Serenata andaluza*
- 4) Instrumental
- 5) *Preciosa* (Puerto Rico)
- 6) *Don gato* (en la versión de Los Sabandeños)

#### **-Peritos**

- 1) Entrada con el tema de *The Muppets show/Aquí está la tuna*
- 2) *Yo te diré*
- 3) Instrumental
- 4) *Flor de ausencia* ( Cuba)
- 5) *Se oye un canto en Santa Cruz* (de Ricardo Franco “Win”, Tuna de Peritos de Sevilla)
- 6) *Barrio brujo* (propia de la Tuna de Peritos de Sevilla)

### **-Farmacia**

- 1) *Camino verde*
- 2) *Uno* (Argentina-tango , en 3/4)
- 3) Instrumental
- 4) *Sombras nada más* (Argentina-tango)
- 5) *Simón Bolívar* (Venezuela-joropo)
- 6) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Farmacia)

### **-Económicas**

- 1) *Tus ojos* (Paraguay-guaranía)
- 2) *Isa del Candidito* (de Canarias, en versión de Los Sabandeños)
- 3) Instrumental
- 4) *México lindo y querido* (México-ranchera)
- 5) *María Dolores*
- 6) *Vagabundo por Santa Cruz* (Jose C. Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

### **-Filosofía**

- 1) *Ronda en Santa Cruz* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) Suspiros de España
- 3) Instrumental
- 4) *Bella niña de ojos negros* (de *Coplas de ronda-zarzuela*)
- 5) *Contigo en la distancia* (Cuba-bolero)
- 6) *De Sevilla a la Habana* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)

### **-Derecho**

- 1) *Gaudeamus igitur*
- 2) *Tus ojos* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 3) Instrumental
- 4) *Ojos de España* (solista).
- 5) *Mi amor, mi delirio* (Colombia)
- 6) *Pasacalle de Los chisperos.* (**Contrafactum** de La calesera-zarzuela)

### -Magisterio

- 1) *Cielo andaluz*
- 2) *Alfonsina y el mar* (Argentina)
- 3) Instrumental
- 4) *Contigo aprendí* (México-bolero)
- 5) *Qué mala suerte tengo* (Argentina-cueca andina)
- 6) *Patio banderas* (Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)

### -Biología

- 1) *Yo quiero que tú me quieras* (Cuba-bolero)
- 2) Instrumental zarzuelera
- 3) *Te lo voy a decir cantando* (Venezuela)
- 4) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Biología de Sevilla)
- 5) *Sevilla* (propio, de la Tuna de Biología de Sevilla)
- 6) *Me gusta mi novia*

**Canciones en total: 86**

**De procedencia latinoamericana: 30**

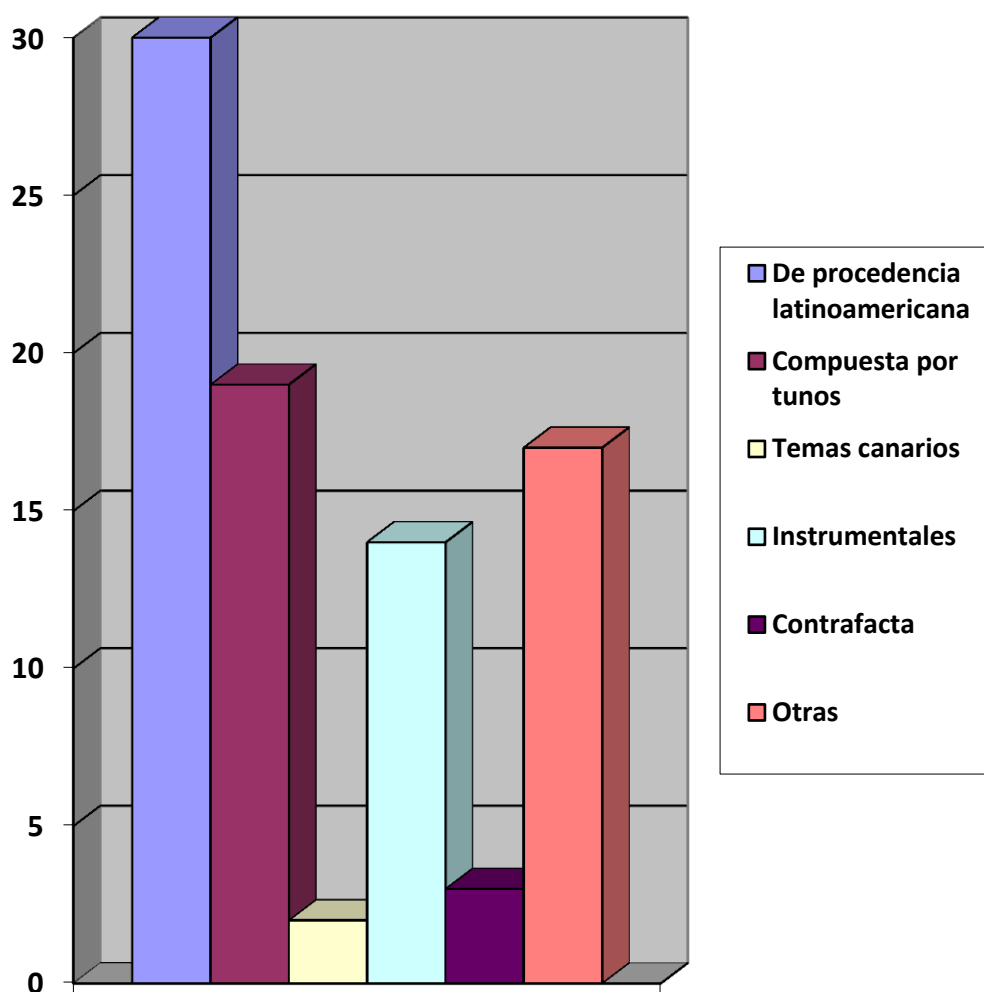
**Compuesta por tunos: 19**

**Temas canarios: 2**

**Instrumentales : 14**

**Contrafacta: 3**

**Otras: 17**



Las canciones procedentes del “otro lado del charco” dan un pequeño salto de cantidad, superando ya con creces el 30% del total en el que se habían mantenido en certámenes anteriores. Resulta curioso comprobar como la influencia latinoamericana llega también a influir en el modo de interpretar temas, incluso no procedentes de allá. Así ocurre con *La hiedra*, tema italiano, cuya versión se interpreta a ritmo de bolero.

Los temas propios de la Tuna también aumentan también, consolidándose Carlos Baras, de la Tuna de Derecho, como otro de los autores, miembros de tunas, que la aceptación de sus composiciones por el resto de las tunas en el mundo, les darán la categoría de “clásicos” del repertorio

Aparecen dos contrafacta de otros tantos temas latinoamericanos: Esta será una práctica bastante usual en el repertorio de Tuna en general, tomando ritmo y música de canciones americanas y adaptándolas a la temática general o a la idiosincrasia particular de la tuna

que la entona. Por otro lado, la Tuna de Derecho también interpreta otro contrafactum sobre el *Pasacalle de los chisperos*, de la zarzuela *La calesera*, adaptándolo a Sevilla. Con relación a los temas tomados de las zarzuelas, tenemos que decir que siguen apareciendo con profusión, tanto para canciones de solista como para piezas instrumentales

La presencia de Los Sabandeños ya se ha hecho casi obligada, no solo para temas canarios, sino para otros latinoamericanos, hasta el punto de que encontramos una versión del tema infantil *Don gato*, tomada de ellos. Pese a esto, aparecerá un tema del folklore canario, no procedente de ninguna versión “sabandeña”, *El niño de Tenerife*.

Con relación a Los Sabandeños, las tunas comienzan a tomar versiones de temas latinoamericanos hechas por este grupo. Esta práctica tendrá mucha popularidad en los años venideros, y proliferarán estas “versiones de versiones”.

# Certamen de 1996

**Organizador: Físicas** (ya no hay pieza instrumental obligada)

## -Periodismo fuera de concurso

- 1) *María la O* (Cuba-bolero)
- 2) *Mari Pepa* ( de *Clavelitos madrileños*-zarzuela)
- 3) *Madrigal* (Puerto Rico-bolero)

## -Tuna del C.M. San Juan Bosco (10 miembros)

- 1) *Aquí esta la Tuna* (de la Tuna de Ingeniería de Minas, de Oviedo)
- 2) *Solito con las estrellas* (Venezuela-valse)
- 3) *Noche de ronda* (México-bolero)
- 4) Numerito cómico musical(“Hermana Elena”)
- 5) *Sal a tu balcón* (propia de la Tuna del Colegio San Juan Bosco)
- 6) *María de la O*

## -Aparejadores

- 1) Camino verde
- 2) El alcalde Arrigorriaga
- 3) *Limeña* (Perú-vals criollo)
- 4) *Por favor* (propia de la Tuna de Architect. de Sevilla)
- 5) *El pastorcillo* (Puerto Rico)

## -Agrícolas

- 1) *Tuna compostelana*”
- 2) *Quiéreme mucho* (Cuba-bolero)
- 3) *Tu enamorado* (propia, a ritmo de zamba argentina)
- 4) *La Hiedra* (de Italia)
- 5) *Llamarme guanche* (canaria, en la versión de Los Sabandeños)
- 6) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas)



### **-Peritos**

- 1) *Amelia* (propia, de la Tuna Universitaria de Barcelona)
- 2) *Se oye un canto en Santa Cruz* (de Ricardo Franco “Win”, Tuna de Peritos Ind. de Sevilla)
- 3) *Barlovento* (Venezuela-danza de tambores)
- 4) *María la portuguesa* (Carlos Cano)
- 5) *Flor de ausencia* (Cuba)
- 6) *Entre sonrisas y flores* (propia de la Tuna del Distrito Universitaria de Granada)

### **-Ingenieros**

- 1) *Verde campiña*
- 2) *Ay Jalisco, no te rajés* (México-corrido)
- 3) *Rosa de Cuba* (Cuba-habanera)
- 4) *Humahuaqueño* (Argentina-taquirari)
- 5) *Abanico español*

### **-Económicas**

- 1) *Tus ojos* (Paraguay-guaranía)
- 2) *El viejo tuno* (de Jose Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 3) *Mi aldea* (de *Los gavilanes*-zarzuela)
- 4) *El menú*
- 5) *Galopera* (Paraguay-galopa)
- 6) “*Vagabundo por Santa Cruz* (de Jose Carlos Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla)

### **-Farmacia**

- 1) *Pasacalles de entrada* (propio de la Tuna de Farmacia de Sevilla)
- 2) *Recuerdos de Ipacaray* (Paraguay-guaranía)
- 3) *Uno* (Argentina-tango)
- 4) *Contigo en la distancia* (Cuba-bolero)
- 5) *Mar y cielo* (Puerto Rico-bolero)
- 6) *Camino verde*

### **-Derecho**

- 1) *Amapola*
- 2) Instrumental
- 3) *Vivo enamorado de ti* (México-bolero)
- 4) *Algo contigo* (México-bolero)
- 5) *Abanico español*

### **-Filosofía**

- 1) *Párate* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) *Sultana cordobesa*
- 3) *Perfume de carnaval* (argentina-zamba)
- 4) *Aragón, la más famosa* (de la *Jota de la Dolores*-zarzuela)
- 5) *Dos puntas* (Chile-cueca)
- 6) Abanico español

### **-Magisterio**

- 1) *Patio banderas* ( de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) *Recuerdos de Ipacaray* (Paraguay-guaraní)
- 3) *Nostalgia* (Argentina-tango)
- 4) Popurrí zarzuelero
- 5) *Alforja campesina* (Nicaragua-son nicaragüense)
- 6) Cielo andaluz

### **-Físicas**

- 1) *Ay Santa Cruz* (versión de Los Sabandeños)
- 2) Instrumental
- 3) *Tomo y obligo* (Argentina-tango)
- 4) *Las palmeras* (Bolivia)
- 5) *Pasacalles* (propio de Ángel Pérez. Tuna de Físicas de Sevilla)

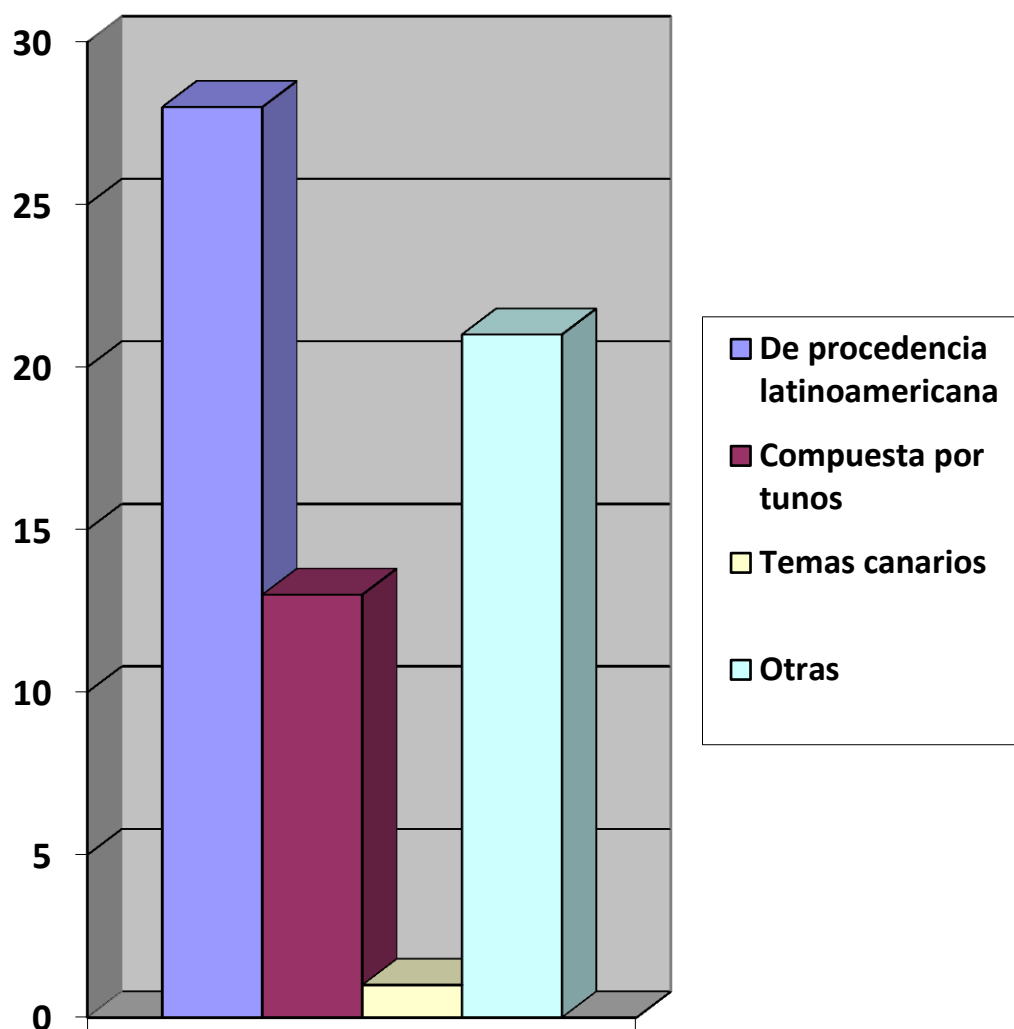
Canciones en total: 67

De procedencia latinoamericana: 28

Compuesta por tunos: 13

Temas canarios: 1

Otras: 21



El número de temas disminuye al desaparecer la obligatoriedad de interpretar una pieza instrumental. Pese a eso, tunas como las de Derecho y la de CC Físicas interpretan la *Pequeña serenata nocturna*, de Mozart, y un aria de Bach, respectivamente. Es la de Derecho la que obtiene el premio, no establecido a priori, pero concedido a discreción del jurado.

Como apuntamos al revisar los datos del certamen anterior, de 1996, el número de temas latinoamericanos es creciente. Ya llega casi a un 40 % del total de canciones interpretadas, y en comparación con las del repertorio “clásico”, la diferencia es cada vez mayor. Destacamos el vals criollo *Limeña*, que evidencia la presencia creciente de temas versionados por la cantante María Dolores Pradera, que interpreta mucho del repertorio popular latinoamericano, siempre acompañada por Los Gemelos. También es de destacar la presencia de un tema propio del folklore andino, en el que se emplea el charango y una quena. Aparece por vez primera, un tema nicaragüense, *Alforja campesina*, tomado directamente de Carlos Mejía Godoy y los de Palacaguina.

En este repertorio clásico sigue figurando la Tuna Compostelana, así como el Camino Verde. Clavelitos Madrileños sigue polarizando los gustos de varias tunas. Destaca *Se oye un canto en Santa Cruz*, de Ricardo Franco, que también terminará formando parte del repertorio de numerosas tunas en todo el mundo.

Volviendo al repertorio americano, hay que destacar que aparecen por vez primera, un tema nicaragüense, *Alforja campesina*. Por otro lado, la zamba *Perfume de carnaval* nos recuerda al lejano ya *Al clarear*, de los años 60.

# Certamen de 1997

## Organizador: Tuna de Empresariales

### -Físicas

- 1) Pasodoble torero
- 2) Instrumental
- 3) *El rey* (México)
- 4) *Adiós Granada* (de la zarzuela *Emigrantes*-solista)
- 5) *Las palmeras* (Bolivia)
- 6) Pasodoble para los panderetas

### -Farmacia

- 1) *Dos palomitas* (Argentina-taquirari)
- 2) *Manhana de carnaval* (Brasil)
- 3) *Ansiedad* (Venezuela)
- 4) *Margarita* (Argentina)
- 5) *Las palmeras* (Bolivia)
- 6) *Bella enamorada* (como pasacalles-de *El último romántico*-zarzuela)

### -Ingenieros

- 1) *Dos gardenias* (Cuba-bolero)
- 2) Pasodoble
- 3) *Más allá estás tú* (de Italia)
- 4) *No puede ser* ( de *La Tabernera del puerto*-zarzuela)
- 5) *Canción con todos* (Argentina)
- 6) *Abanico español*

### -Económicas

- 1) *Habaneras de Cádiz*
- 2) *La alegría del batallón* (de *La alegría del batallón*-zarzuela)
- 3) *Tunos de guardia* (de Jose Carlos Belmonte-Tuna de Económicas de Sevilla)
- 4) *Manhana de carnaval* (Brasil)
- 5) *Entre sonrisas y flores* (propia de la Tuna de Distrito de Granada)

### **-Magisterio**

- 1) *Mari Pepa* (de *Clavelitos madrileños*-zarzuela)
- 2) *La mentira-Se te olvida* (México-bolero)
- 3) *Imágenes de ayer* (de Evaristo Ramos, Tuna de Magisterio de Sevilla)
- 4) *Voy a apagar la luz* (México-bolero)
- 5) *Barlovento* (Venezuela-danza de tambores)
- 6) *Las plazas de mi Sevilla* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)

### **-Filosofía**

- 1) *Dos puntas* (Chile-cueca)
- 2) Pasacalles (“Adios, mi España querida”)
- 3) *Manhana do carnaval* (Brasil)
- 4) *Suspiros de España*

### **-Derecho**

- 1) *Abanico español*
- 2) *Para Elena* (de Rafael Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 3) *Cielo andaluz*

### **-Empresariale**

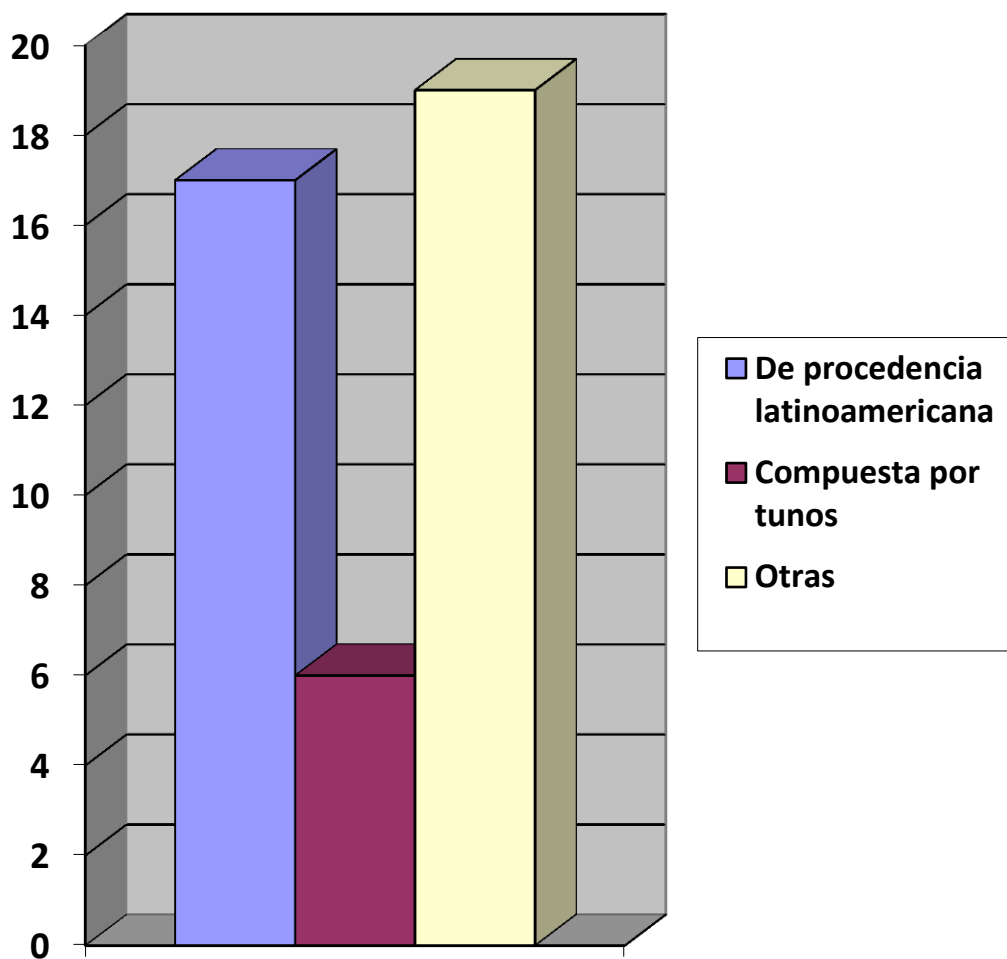
- 1) *Las plazas de mi Sevilla* (Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) *Tema andino* (Bolivia)
- 3) *Amor, vida de mi vida* (de *Maravillas*-zarzuela)
- 4) Instrumental
- 5) *Mar y cielo* (Puerto Rico-bolero)
- 6) *María la portuguesa* (Carlos Cano)

Canciones en total: 42

De procedencia latinoamericana: 17

Compuesta por tunos: 6

Otras: 19



No tenemos toda la información de este certamen, por ello el número de las canciones es menor. No obstante podemos tener una idea aproximada de cómo sigue la evolución de los temas interpretados con los datos que tenemos.

Y observamos que la proporción de temas latinoamericanos, que es lo que más nos interesa sigue creciendo, llegando ya al 40 % del total de canciones interpretadas. Novedosa es la interpretación (¡por tres tunas distintas!) de un tema brasileño *Manhana de carnaval*, de la película Orfeo Negro.

Por el contrario, en este certamen, las composiciones propias de la Tuna disminuyen sensiblemente (podemos decirlo, con las muestras que tenemos, de las principales tunas por aquel entonces en el panorama universitario hispalense).

Continúa presente en el repertorio tunantesco las versiones de temas compuestos por Carlos Cano (*María la portuguesa, Habaneras de Cádiz*). Los números de zarzuela, pasacalles y versiones tomadas de Los Sabandeños (como en el tema *Mas allá estas tú*) siguen teniendo plena vigencia.



# **Certamen de 1998**

## **Organizador: Agrícolas**

### **-Periodismo**

- 1) *Pasodoble español*
- 2) *Lágrimas negras* (Cuba-bolero/son)
- 3) *Contigo aprendí* (México-bolero)
- 4) *Dos puntas* (Chile-cueca)
- 5) *Barrio brujo* (propio de la Tuna de Peritos de Sevilla)

### **-Tuna del C.M. San Juan Bosco (10 miembros)**

- 1) *Solito con las estrellas* (Venezuela-valse)
- 2) *Vagabundo* (Argentina)
- 3) Instrumental
- 4) *Guantanamera* (Cuba)
- 5) Numerito cómico musical
- 6) *Lisboa antigua*

### **-Empresariales**

- 1) *Viajerita-La novia del pescador*
- 2) *Polo margariteño-Yo no soy de Venezuela* (Venezuela)
- 3) *Como fue* (Cuba-bolero)
- 4) *Cielo andaluz*

### **-Biología**

- 1) *Naranjitay* (Argentina-taquirari)
- 2) *Chiclanera*
- 3) *Yo quiero que tú me quieras* (Cuba-bolero)
- 4) *Parrandero*
- 5) *María Dolores*
- 6) *El Manolo* (propia de la Tuna Hispanoamericana)

### -Aparejadores

- 1) *Tuna de cal y cemento* (propia de la Tuna de Aparejadores de La Laguna)
- 2) *Niña sevillana* (**contrafactum** de Vallisoletana, adaptada a Sevilla)
- 3) *Querube* (Puerto Rico)
- 4) *Amor de loca juventud* (Cuba-bolero)
- 5) *Mi barba tiene tres pelos*
- 6) *Camino verde*

### -Medicina

- 1) *Duerme, duerme, duerme*
- 2) *En las orillas del Magdalena* (Paraguay)
- 3) *El reloj* (México-bolero)
- 4) Instrumental
- 5) Pasacalle-pasodoble

### -Físicas

- 1) *Patio banderas* (Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 2) Instrumental
- 3) *Torna Sorrento* (de Italia)
- 4) *Amorosa guajira* (Cuba-guaracha)
- 5) *Del sur al litoral* (Argentina-Argentina)
- 6) *Dama de España* (como pasacalle)

### -Filosofía

- 1) *Párate* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 2) *Sultana de Andalucía*
- 3) *Caja de música* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)
- 4) *María la portuguesa*
- 5) *María* (Brasil)
- 6) *Aragón, la más famosa* ( de *La jota de la Dolores*-zarzuela)

### **-Farmacia**

- 1) *Dos palomitas* (Argentina-taquirari)
- 2) *Recuerdos de Ipacaray* (Paraguay-guaranía)
- 3) *Ave María no morro* (Brasil)
- 4) *Las palmeras* (Bolivia)
- 5) *Mujeres y vino*

### **-Ingenieros**

- 1) *Flor de Yumury* (Cuba-habanera)
- 2) *La barca* (México-bolero)
- 3) *No puede ser* (de *La Taberna del puerto-zarzuela*)
- 4) *Mar y cielo* (Puerto Rico-bolero)
- 5) *Jalisco no te rajés* (México-corrido)

### **-Magisterio**

- 1) *Cielo andaluz*
- 2) *Volver* (Argentina-tango)
- 3) *Pájaro chogüi* (Paraguay-polka)
- 4) *Fina estampa* (Perú-Vals criollo)
- 5) *Ay Giralda-Pasacalles*

### **-Económicas**

- 1) *Noche de ronda* (México-bolero)
- 2) *La bikina* (México)
- 3) *Canta mendigo errante* (de *Alma de Diós-zarzuela*)
- 4) *Rondador*
- 5) *Amorosa guajira* (Cuba-guaracha)

### **-Derecho**

- 1) *Violetas imperiales*
- 2) Instrumental
- 3) *Vivo enamorado de ti* (México-bolero)
- 4) *Para Elena* (de Rafael Martínez, Tuna de Derecho de Sevilla)
- 5) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Derecho de Sevilla)

### Agrícolas

- 1) *La flor de la canela* (Perú-vals criollo)
- 2) *Quiéreme mucho* (Cuba-bolero)
- 3) *Las palmeras* (Bolivia)
- 4) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas de Sevilla)
- 5) *Lágrimas negras* (Cuba-bolero/son)
- 6) *Mujer mediterránea* (propia de la Tuna de Derecho de Alicante)

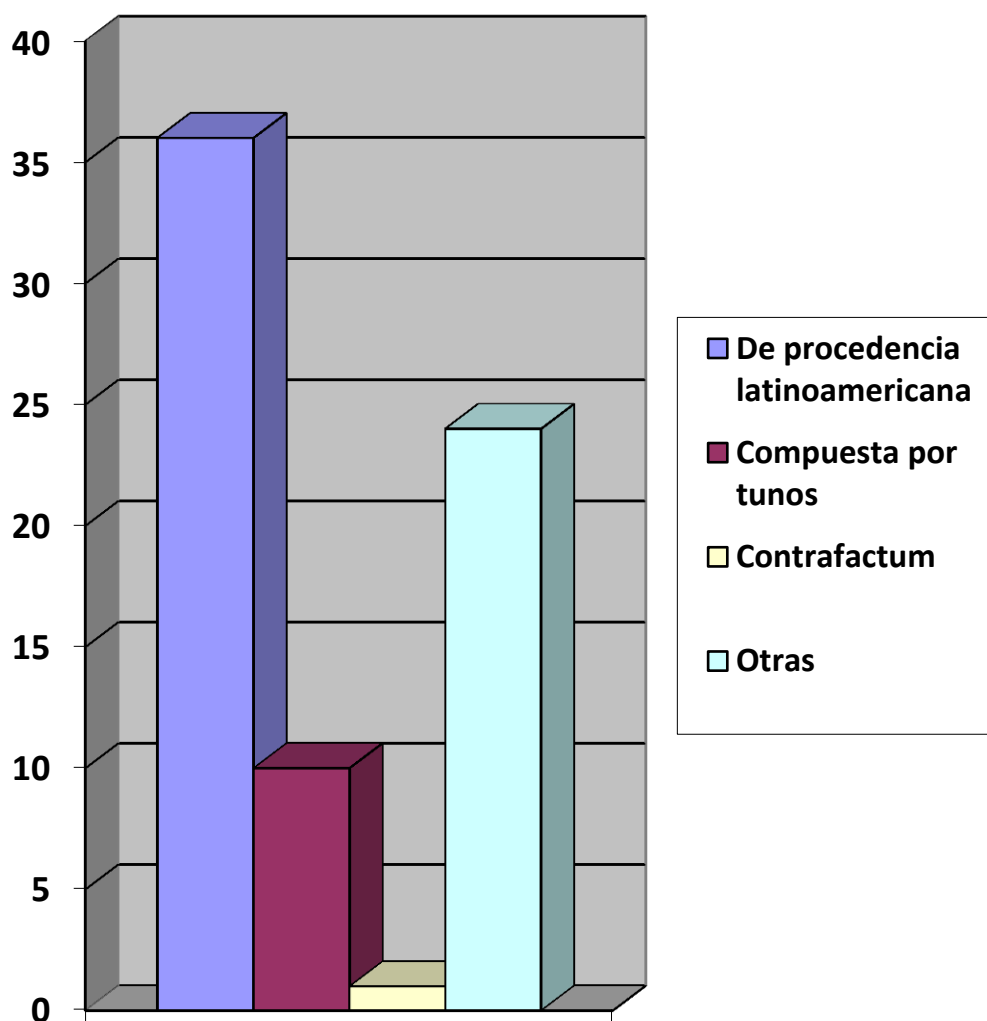
**Canciones en total: 70**

**De procedencia latinoamericana: 36**

**Compuesta por tunos: 10**

**Contrafactum: 1**

**Otras: 24**



Asistimos en este certamen del año 1998 al momento en que las canciones latinoamericanas superan el 50 % del total de temas interpretados. Hay ya temas de casi todos los países del continente americano: Brasil, Cuba, México, etc.. Unos más relacionados con el cortejo y con la idiosincrasia de la Tuna, y que vienen apareciendo en su discografía prácticamente desde las primeras grabaciones fonográficas de la Estudiantina (*Quiéreme mucho, Noche de ronda*); y otras procedentes directamente del folklore latinoamericano, cuyo mayor atractivo es su sonoridad y su ritmo vibrante (*Dos palomitas* o *En las orillas del Magdalena*). Todo ello salpicado con rancheras mexicanas (*Ay Jalisco, no te rajes*) valsecitos criollos (*La flor de la canela* o *Fina estampa*), e incluso con temas brasileros, tan alejados de la temática de la Tuna como el tema brasilerero *Ave María no Morro*.

Es curioso como Guantanamera, presente en la discografía de la Tuna desde principios de los 70, es ahora cuando hace una tardía aparición en esta década de los 90 .

En relación con los valeses criollos mencionados, mencionemos de nuevo a María Dolores Pradera como una de las musas de este remozado repertorio.

Barrio brujo, composición de la Tuna de Peritos allá por los años 70, sigue confirmando su conversión en un clásico del repertorio tunantesco.

Por otro lado aparece un contrafactum que será muy común en las actuaciones callejeras de las tunas de Sevilla, *Niña sevillana*, cambiándole la letra al pasacalles *Vallisoletana*.

# Certamen de 1999

## Organizador: Ingenieros

### -Peritos

- 1) *Amelia* (propia de la Tuna Universitaria de Barcelona)
- 2) Popurri sevillano
- 3) *Barrio brujo* (propia, de la Tuna de Peritos Ind. de Sevilla)

### -Periodismo

- 1) *Viajerita-La novia del pescador*
- 2) *Elsa* (de Manuel Pérez Ruiz, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 3) *Dos puntas* (Chile-cueca)
- 4) *Contigo aprendí* (México-bolero)
- 5) *Pasodoble español*

### -Aparejadores

- 1) *Niña sevillana* (Contrafactum de Vallisoletana)
- 2) *Por favor* (propia de la Tuna de Arquitectura de Sevilla)
- 3) *Amor de loca juventud* (Cuba)
- 4) *Julio Romero de Torres*
- 5) *El alcalde Arrigorriaga*

### -Tuna del C.M. San Juan Bosco

- 1) La peorra
- 2) *Guantanamera* (Cuba)
- 3) *Vagabundo* (Argentina)
- 4) *Yo te diré*
- 5) Numerito cómico-musical

### **-Empresariales**

- 1) *Pasodoble español*
- 2) *Envidia* (México)
- 3) *Habaneras de Sevilla*
- 4) *Imágenes de ayer* (de Evaristo Ramos, Tuna de Magisterio de Sevilla)
- 5) *María la portuguesa*

### **-Agrícolas**

- 1) *La flor de la canela* (Perú-vals criollo)
- 2) *Lágrimas negras* (Cuba-bolero/son)
- 3) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Agrícolas)
- 4) *Las palmeras* (Bolivia)
- 5) *Mujer mediterránea* (propio de la Tuna de Derecho de Alicante)

### **-Biología**

- 1) *Como llora una estrella* (Venezuela)
- 2) *Ventanas de mi Sevilla* (propia de la Tuna de Biología de Sevilla)
- 3) *Mujer mediterránea* (propia de la Tuna de Derecho de Alicante)
- 4) *Recuerdo* (Argentina)
- 5) *Chiclanera*

### **-Medicina**

- 1) *Llegaron ya los tunos del ayer* (**Contraactum** de “Los reyes magos”, de Ariel Ramírez)
- 2) Instrumental
- 3) Tema para solista
- 4) *Reloj* (México-bolero)
- 5) Pasacalles

### **-Físicas**

- 1) *Amarraditos* (Perú-vals criollo)
- 2) *Allí* (Puerto Rico-bolero)
- 3) *Tomo y obligo* (Argentina-tango)
- 4) *Amorosa guajira* (Cuba-guaracha)
- 5) *Las plazas de mi Sevilla* (de Carlos Baras, Tuna de Derecho de Sevilla)



### **-Farmacia**

- 1) *Perfidia* (México-bolero)
- 2) *Yo quiero mantenerme virgen* (propia de la Tuna de Farmacia de Sevilla)
- 3) *Paloma mensajera*
- 4) *Lágrimas negras* (Cuba-bolero/son)
- 5) *Mujeres y vino*

### **-Filosofía**

Entrada con *Ronda en Santa Cruz* (de Eduardo Maestre, Tuna de Filosofía de Sevilla)

- 1) *Perfume de carnaval* (Argentina-zamba)
- 2) *Zamba* (Argentina)
- 3) *Júrame* (México)
- 4) *Dos cruces*
- 5) *María la portuguesa*

### **-Económicas**

- 1) *Pasacalles de Los estudiantes* (de *La linda tapada*-zarzuela)
- 2) *Elsa* (de Manuel Pérez Ruiz, Tuna de Económicas de Sevilla)
- 3) *El viejo tuno* (de José Carlos Belmonte, Tuna de Econ. De Sevilla)
- 4) *Manhana de carnaval* (Brasil)
- 5) *Méjico lindo y querido* (México-corrido)

Salida con *Vagabundo por Santa Cruz* (de Jose C.Belmonte, Tuna de Económicas de Sevilla).

### **-Derecho**

- 1) *Júrame* (México)
- 2) Instrumental
- 3) *Vivo enamorado de ti* (México-bolero)
- 4) *Mía* (México-bolero)
- 5) *Pasacalles* (propio de la Tuna de Derecho de Sevilla)

### **-Magisterio**

- 1) *Ay Giralda*
- 2) *Pasillaneando* (Venezuela-pasillo)
- 3) *La hiedra* (de Italia)
- 4) *La muralla* (Cuba/Chile)
- 5) *Adios, mi España preciosa*

### **-Ingenieros**

- 1) *Verde campiña*
- 2) *Flor de Yumuri* (Cuba-habanera)
- 3) *Rosa de Cuba* (Cuba-habanera)
- 4) *Canción con todos* (Argentina)
- 6) *Ay Jalisco, no te rajes* ( México-corrido)

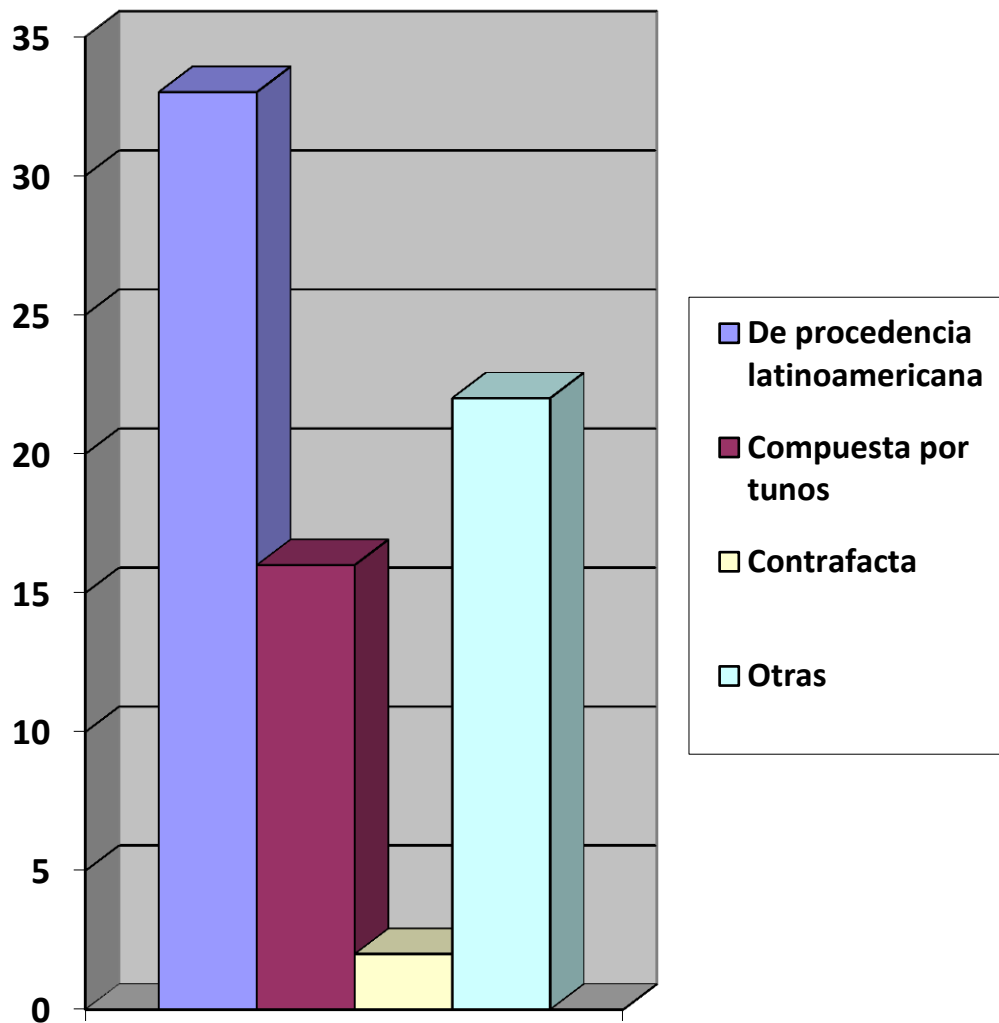
**Canciones en total: 78**

**De procedencia latinoamericana: 33**

**Compuesta por tunos: 16**

**Contrafacta: 2**

**Otras: 22**



Aunque no hay un porcentaje tan alto de canciones latinoamericanas como en el certamen del año anterior, si se mantiene la cantidad de canciones de años anteriores, permaneciendo el amplio muestrario de música de casi todos los países latinoamericanos que habíamos encontrado.

Vuelve a aparecer un contrafactum de un tema americano, precisamente. En esta ocasión es la Tuna de Medicina la que cambia la letra a uno de las canciones de la obra *Navidad nuestra*, de Ariel Ramírez, *Los reyes magos*; que se suele interpretar en todos los conciertos en los que aparece la *Misa Criolla*, del autor mencionado. En esta ocasión, la

letra que entona la Tuna de Medicina dice “Llegaron ya los tunos del ayer”. Como otra de las contrafacta que aparecen, vuelve a interpretarse *Niña sevillana*.

Dentro de las composiciones propias de la Tuna destaquemos una que apareció en anteriores certámenes, marcando la estela que siguen bastantes de las otras composiciones que hemos mencionado. Se trata de la composición de Evaristo Ramos, miembro de la Tuna de Magisterio, *Imágenes de ayer*.

Estos últimos datos de la década de los 90 tomando como referencia los temas interpretados por las tunas en los certámenes provinciales durante casi todo el decenio, nos proporciona unos datos con los que llegamos a las mismas conclusiones que habíamos deducido al analizar la discografía de la tuna. La música latinoamericana está cada vez más presente en el repertorio de la Tuna, hasta el punto de llegar a casi el 50 % de las canciones que se interpretan en los citados certámenes.

Bien es cierto que estas en estas cifras incluimos tanto los temas que hemos denominado “de cortejo”, para asimilarlos a las canciones de la Tuna que hablan de la mujer, la conquista, etc; así como las procedentes del folklore latinoamericano, sin tener ninguna relación con ese cortejo que mencionábamos.

Del primer grupo podemos mencionar temas como *Contigo en la distancia*, *Vivo enamorado de ti*, *Muchachita sabanera*<sup>300</sup>, *Amor de loca juventud*, etc..

En el grupo de los temas puramente folklóricos encontramos *Alma llanera*, *Simón Bolívar* o *Canción con todos*, por citar algunas.

Si esta es una primera evidencia, la presencia mayoritaria de canciones latinoamericanas frente a otras del repertorio de la Tuna, otra de las evidencias que hemos comentado durante todo el tiempo es la paulatina desaparición de temas presentes en el repertorio de la Tuna prácticamente desde el inicio de su existencia,

Si repasamos el repertorio de las tunas que surgen tras la Guerra Civil, incluyendo aquellos temas provenientes de antes del conflicto, observamos que apenas hay presencia de ellos. Tan solo canciones como Tuna compostelana, Horas de ronda (de presencia más tardía), Va cayendo, Así es mi Granada y pocas más, hacen acto de presencia en estos certámenes. Ni qué decir tiene que Fonseca, Ronda del silbidito, Lac cintas de mi capa y muchas otras, no aparecen en absoluto.

---

<sup>300</sup> La incluimos en este grupo al ser una canción de temática amorosa, aún cuando pertenezca al folklore venezolano. N del A.

Por el contrario hay una gran presencia (aunque no en tanta cantidad como los temas latinoamericanos) de canciones compuestas por miembros de la Tuna. Varias de ellas servirán de referente en el repertorio de muchas tunas de todo el mundo. Bastantes tunas latinoamericanas incluirán temas como Imágenes de ayer, Elsa o Vagabundo por Santa Cruz en su repertorio, y las cantarán con mucha frecuencia.

Esto hace que, al menos, las cifras no sean tan abultadas en favor de la música latinoamericana. No obstante pensamos que hay una parte del repertorio de la Tuna que corre peligro de desaparecer, olvidado por los miembros que van agregándose a la Tuna con el paso del tiempo.

**Total de canciones: 540**

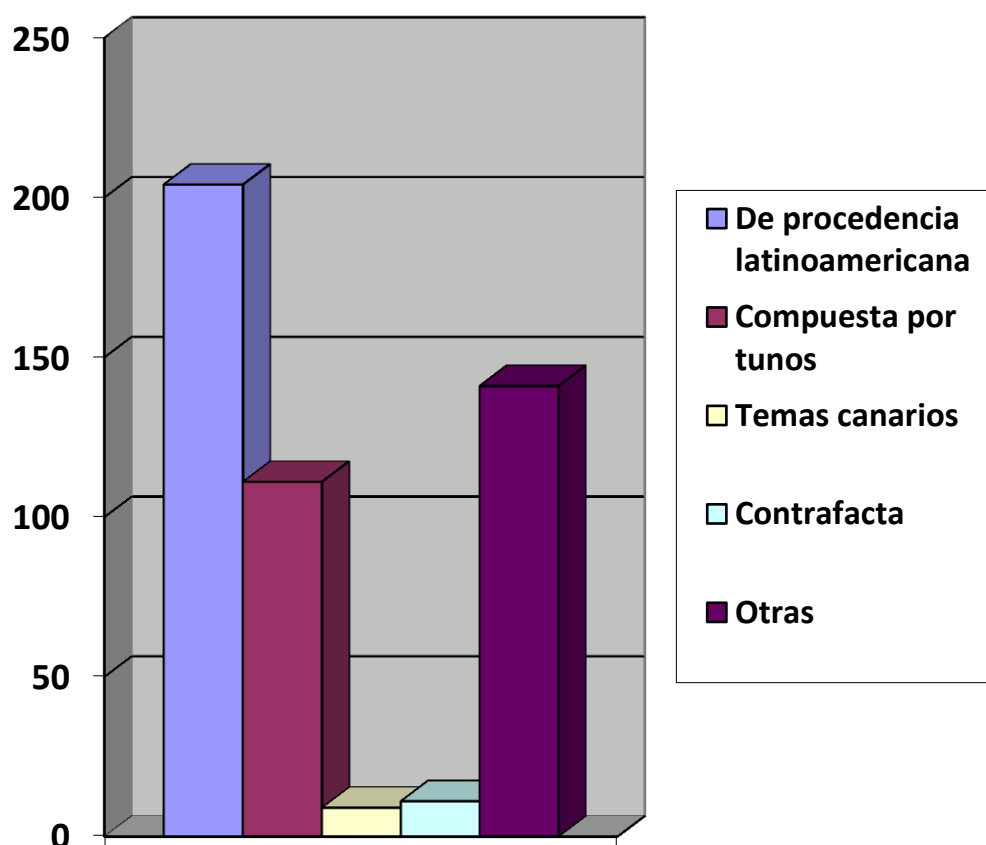
**De procedencia latinoamericana: 204**

**Compuesta por tunos: 111**

**Temas canarios: 9**

**Contrafacta: 11**

**Otras: 141**



### ***11.2. Cancioneros de Tuna***

El cancionero es un documento en el que las tunas suelen catalogar aquellos temas que forman parte de su repertorio habitual, para tenerlo en conocimiento de todos y que los miembros de nuevo cuño tengan dónde aprender ese repertorio. La mayoría de las tunas tienen ese catálogo, más o menos sistematizado y ordenado y, aunque no se puede considerar que ahí se encuentran todas las canciones que la tuna en cuestión entona en unos y otros momentos, sí hay una muestra muy fiable de las canciones que son interpretadas por la tuna mayormente.

Si vemos el cancionero de la Tuna de Medicina de Navarra, actualizado hasta el año 2014, nos encontramos que aparecen 80 canciones en total, de las que 40 son latinoamericanas. Es decir, del total de temas presentes en el cancionero, el 50 % son de

procedencia latinoamericana, lo que viene a coincidir, más o menos, con los datos obtenidos del análisis de los certámenes de tuna en Sevilla.

Analizando un segundo cancionero, el de la Tuna de la Universidad Politécnica de Valencia, observamos que de un total de 363 canciones recogidas en dicho documento, 169 son de procedencia latinoamericana. Esto indica que, en este cancionero, la presencia latinoamericana supera el 50 %. Datos en el sentido que hemos indicado antes, y que hemos confirmado en nuestras investigaciones anteriores.

Esta creciente presencia latinoamericana, con la subsiguiente desaparición de parte del repertorio de la Tuna puede analizarse en sus posibles consecuencias a la luz de la Etnomusicología.





## 12. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA TUNA: LA DERIVA LATINOAMERICANA

Como ya he comentado en anteriores apartados, la Tuna ejerce una importante labor pedagógico-musical. Debemos tener en cuenta que la mayoría de los miembros de la Tuna no músicos expertos, y muchos de ellos no tienen ningún conocimiento musical más que el de su propia intuición, gusto y bagaje de música que haya escuchado en su vida.

Con relación al repertorio, la Tuna engloba una amplia diversidad de músicas: populares, clásicas, de moda (pop) y temas propios. Resulta evidente que los miembros que van perteneciendo a esta Institución enriquecen enormemente su conocimiento del patrimonio musical universal, de modo genérico, y de la Tuna, de modo específico.

Pero, además, muchos no saben tocar ningún instrumento antes de entrar en la Tuna, con lo que la labor de los directores musicales es mayor aún. No sólo tiene que aleccionar a los aspirantes a ser nuevos miembros en lo referente al repertorio de canciones que han de ir aprendiendo, sino que en la mayoría de las veces, tiene que ir enseñándoles a aprender a tocar un instrumento y asistiendo a ese proceso de aprendizaje para ir corrigiendo errores.

Es decir, tomando como referencia lo expuesto en el artículo de Pilar Barrios *Música popular de tradición oral y su aplicación en contextos escolares*<sup>301</sup>, la labor pedagógica de la Tuna tiene una doble vertiente:

- De un lado el aprendizaje de los que quieren ser nuevos miembros. A estos debe asignársele un instrumento en concreto. Hay varios factores que influyen en esta adscripción a uno u otro instrumento: en un caso, el aspirante ya tiene nociones de alguno. Con frecuencia suele ser la guitarra, por ser el instrumento más extendido. Lo más normal es que se le indique siga con la guitarra dándole indicaciones sobre el perfeccionamiento de las técnicas de acompañamiento y sobre el repertorio.

Pero puede ocurrir que en el grupo haya algún desequilibrio instrumental, y que a este nuevo miembro con conocimientos previos, se le asigne otro cuya aportación

---

<sup>301</sup>**BARRIOS MANZANO, Pilar:** *Música popular de tradición oral y su aplicación en contextos escolares*, págs. 339 a 380. En **BARCIA MENDO, Enrique** (Coord.) *La tradición oral en Extremadura. Utilización didáctica de los materiales*. Junta de Extremadura. Mérida, 2004

sea más necesaria para la tuna en ese momento (es corriente la escasez de instrumentistas de pulso y púa en relación con las guitarras), así pues se le asigna el instrumento de que se trate (bandurria o laúd, con frecuencia). Hay que decir que las tunas, por lo general, suelen tener cierto fondo instrumental, facilitado por la facultad a la que pertenezca la tuna en cuestión, o por miembros que lo donan para este periodo de aprendizaje de nuevos miembros, con lo que no resulta gravosa económicamente para este miembro en un principio, esta designación de un instrumento que él no conocía.

Resulta evidente que uno de los efectos del tema central que nos ocupa, la influencia de la música latinoamericana, es la ampliación del abanico instrumental para el nuevo aprendizaje. Cuatros venezolanos y charangos, sobre todo, se han unido a la gama organológica entre la que pueden optar estos aspirantes a tunos.

Resulta evidente que en este proceso de aprendizaje hay una figura muy importante: el padrino o responsable que ese nuevo miembro escoge para que le sirva de guía en su itinerario hasta ser miembro de pleno derecho de la tuna. Este mentor, no necesariamente musical, debe estar en contacto constante con los directores musicales de la Tuna, con el objetivo de que su “ahijado” o “protegido” aprenda lo mejor y más rápidamente posible tanto el repertorio como el instrumento cuyo aprendizaje le haya sido asignado.

Lo más corriente es que del repertorio sí pueda encargarse el miembro responsable de ese aspirante, y que de sus progresos instrumentales sea responsable el director musical de la Tuna.

- Otro caso resulta del aprendizaje de nuevos instrumentos por parte de los miembros ya de pleno derecho. Estos casos pueden deberse a las carencias instrumentales expuestas anteriormente o a la propia voluntad del tuno en cuestión, que quiere, o cambiar de instrumento, o ampliar sus posibilidades de ejecución de repertorio.

Este caso es muy corriente en relación con el contrabajo, un instrumento que se ha generalizado en la plantilla de las tunas durante los últimos años, y cuyo conocimiento no suelen tener ningún miembro de la Tuna (a no ser que sea contrabajista). Lo normal es que un guitarrista del grupo, vaya aprendiendo poco a poco la técnica de acompañamiento de este instrumento al repertorio (normalmente el “pizzicato”).

Mi caso particular es buena muestra de ello, ya que al ingresar en la Tuna Universitaria Independiente, donde estuve durante siete años, no tenía ningún conocimiento instrumental, y tuve que comenzar a aprender a tocar la bandurria, precisamente por ese desequilibrio en la plantilla de la Tuna al que hacíamos mención. A partir de ahí comencé a sentir curiosidad otros instrumentos.

Dicho esto, resulta claro el modo en que la llegada masiva del folklore latinoamericano ha influido en estas enseñanzas musicales:

- 1) La generalización de instrumentos latinoamericanos en la plantilla orquestal de la Tuna ha ampliado la gama de instrumentos que los miembros de la Estudiantina pueden aprender a tocar.
- 2) Ya no hay una especialización en el uso de estos instrumentos para la interpretación de piezas concretas (joropos, carnavalitos, etc.), sino que se tocan en todas las piezas que la Tuna interprete.

Esto puede provocar que la interpretación no sea del todo satisfactoria, debido al desconocimiento de medios para aplicar esa nueva sonoridad a sones distintos a los propios de su música folklórica. Era el caso del cuatro venezolano, realizando funciones de acompañamiento a ritmos como el pasodoble o el pasacalles. Su ejecución y su gran sonoridad hacen que se deba tener cierto cuidado en su interpretación, para no desnaturalizar la pieza en cuestión. En mi caso, he desarrollado una técnica de ejecución especial que lo hace más idóneo a la hora de ejecutar estos sones:

- A la subdivisión binaria de cada uno de los tiempos del pasodoble o pasacalles, de ritmo binario, se le aplica, siguiendo una de las técnicas de ejecución del joropo venezolano, una subdivisión ternaria. Con estos tresillos en cada tiempo del compás, y procurando una ejecución suave y medida, se consigue un acompañamiento correcto para este tipo de piezas.
- 3) El conocimiento del repertorio “clásico” es cada vez menor, tanto por los miembros ya de pleno derecho (que lo van olvidando), como los aspirantes, a los que se les enseñan cada vez menos canciones del repertorio histórico de la Tuna (por así llamarlo), y más temas latinoamericanos. Si a esto sumamos que durante las salidas, las tunas interpretan un mayor número de temas procedentes de América (consultar los datos estadísticos de los capítulos anteriores), podemos concluir con que las enseñanzas musicales que reciben los nuevos miembros de la

Estudiantina están tremendamente sesgadas e influidas por esa “llegada en tromba” de la música latinoamericana.

Por todo ello creemos que la implementación de este conocimiento de la realidad en que consiste la Estudiantina o Tuna en España, así como su labor pedagógica y de extender el conocimiento de un repertorio tan variado, podría ser un modo, no solo de dignificar y reconocer su importancia histórica y musical, sino de construir uno de los corpus musicales más extensos e importantes de música popular. De ahí que la importancia de considerar el repertorio de la Tuna como Patrimonio Musical Hispanoamericano resulte vital, en nuestra opinión.

Libros, artículos, conferencias, coloquios, son fundamentales para todo ello, propiciando incluso la incorporación de todo este acervo cultural, como ya apuntamos anteriormente, a los estudios universitarios actuales.



### 13. ANÁLISIS: POSIBLES CONSECUENCIAS DE ESTA INFLUENCIA

Hemos visto ya el paulatino proceso de introducción del folklore latinoamericano en el repertorio de la Tuna, centrándonos sobre todo en la última mitad del siglo XX. Evidente resulta, la gran influencia que estos temas han ido teniendo conforme transcurría el siglo y los medios y las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) permitían a los estudiantes acceder a una cantidad ingente de música. Pero un tema que nos preocupa es el de las posibles consecuencias de esta progresiva “deriva latinoamericana” del repertorio de la Tuna.

Centrémonos solamente en la última parte del siglo XX, desde el final de la Guerra Civil, no teniendo en cuenta los viajes que anteriormente hicieron estudiantinas como la *Fígara* al continente americano, y el contacto que lógicamente hubo de darse con la cultura (y por consiguiente la música) de esos países latinoamericanos. Debemos observar cuáles son los acontecimientos que se suceden con motivo de esta adopción masiva de música latinoamericana y el consiguiente desplazamiento de cierta parte importante del repertorio de la Tuna.

Estos procesos no son nuevos, sino que a lo largo de la historia, a partir del contacto entre culturas diferentes se han producido distintos fenómenos. Veamos dónde podríamos encuadrar esta influencia latinoamericana en la instrumentación y repertorio de la Tuna.

Haciendo uso de la Etnomusicología podríamos hablar de varios fenómenos en los que cabe encuadrar esta influencia creciente: aculturación, síntesis musical, sincretismo musical, y finalmente transculturación. Veámoslas una a una y estimemos cuál o cuáles de ellas pudieran aplicarse al fenómeno que nos ocupa.

Si nos centramos en el término “aculturación”, Margareth J. Kartomi comenta:

“(…) el contacto cultural puede producir procesos musicales indeseados, con resultados tales como, por ejemplo, la pérdida de secciones de un repertorio...o incluso la extinción total o parcial de la música (de unas de las culturas)”<sup>302</sup>.

Bien es cierto que esta aseveración se daba dentro de un debate producido hace tiempo en torno a la consideración peyorativa de una de las culturas que entraban en contacto, en el caso de que así fuera. No es el caso que nos ocupa, aunque es bueno tener referencias de problemas similares que han surgido en el caso del encuentro entre culturas diversas. En el caso, por ejemplo, de referencias a una manifestación musical tan importante como es

---

<sup>302</sup> **KARTOMI, MARGARETH J.:** *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos.* En **CRUCES FCO. Y OTROS.** *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Madrid. Ed Trotta, 2001. Pág. 358

el jazz, a su origen negro y su posterior influencia, algunos afirmaban que el contacto entre esta música y la cultura occidental se asemejaba al delicado trasplante de una planta, estableciendo la categoría de “música trasplantada”<sup>303</sup>.

La definición del término “aculturación” hace referencia a una transferencia continuada de determinadas características de una cultura hacia otra, con el resultado de la modificación de la receptora y considerando una de ellas en situación de inferioridad con respecto a la otra<sup>304</sup>. R. Redfiel y otros antropólogos estadounidenses son pioneros en el estudio de cómo la aculturación se presenta entre grupos de culturas diferentes<sup>305</sup>.

Este concepto surgió en un momento en el que el colonialismo estaba vigente, y el contexto en el que se movían los investigadores era el del estudio de culturas musicales en situación de inferioridad con respecto a otras (las “civilizadas”). El mismo Wachsmann “recuerda que el vocablo aculturación comenzó a ser utilizado en 1880 para designar a los préstamos culturales originados por contacto”,<sup>306</sup> no la considera adecuada, ya que, en su opinión, solo se incorporan aspectos culturales completos, no culturas completas<sup>307</sup>.

El etnomusicólogo Spicer nos da una breve reseña sobre sus orígenes. Establece que el término surgió en el periodo colonial, aludiendo al estudio de las culturas primitivas, en los casos en que los contactos entre culturas afectaban principalmente a pueblos que habían sido colonizados<sup>308</sup>. Extrapolando los contextos a las interacciones musicales y culturales iberoamericanas, desde el relativismo cultural, sin valorar ninguna de las tradiciones o culturas musicales como superior o preferible, se puede hablar de aculturación, en el sentido de que hay aspectos culturales, el repertorio y la orquestación que se están perdiendo o sustituyendo por otros, en el proceso de transformación de la tuna. En todo caso, hemos demostrado cómo se generan procesos de aculturación en ambas direcciones América=>, España=>América. Para superar el etnocentrismo y la

---

<sup>303</sup> **KARTOMI, MARGARETH J.:** *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos.* En **CRUCES FCO. Y OTROS.** *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Op. Cit. Pág. 360.

<sup>304</sup> **KARTOMI, MARGARETH J.:** *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos.* En **CRUCES FCO. Y OTROS.** *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Idem.

<sup>305</sup> **REDFIEL, R. LINTON, R. Y HERSKOVITS, M.J.:** *Memorandum for the Study of Acculturation.* En **WACHSMANN, KLAUS:** *Criteria for Acculturation,* en **LA RUE, JEAN** (Ed), *International Musicological Society, Report of the Eight Congress* New York, 1961

<sup>306</sup> **CÁMARA, Enrique:** *Etnomusicología.* Madrid. Ediciones del ICCMU, 2004. Pág. 218.

<sup>307</sup> **CÁMARA, ENRIQUE:** *Etnomusicología.* Op. Cit.

<sup>308</sup> **SPICER, H.:** *Spanish Indian Acculturation in the Southwest.* En *American Anthropologist.* New Series, Vol 56.nº 4, Southwest Issue 663-679 (Aug. 1954)

unidireccionalidad del concepto de aculturación se han acuñado otros para explicar fenómenos complejos como el estudiado.

Otro de los supuestos en los que podríamos encontrarnos es la síntesis musical intercultural. Aquí se trata de un proceso creativo, de transformación. No hablamos de suma de elementos de una cultura a otra, sino que debe darse un proceso de transformación de ideas musicales. Podríamos hablar acerca de resoluciones de unos elementos que fueran contradictorios, llegando a la solución mediante un proceso dialéctico<sup>309</sup>. Un ejemplo claro de este fenómeno es el de la zarabanda, tratado en el capítulo 3, en su paso de la calle al salón de la corte.

En el caso que nos ocupa no podemos hablar de elementos contradictorios, sino de elementos comunes que hace que terminen por la aceptación de uno, a veces en detrimento de parte de su naturaleza. En todo caso

Otro de los conceptos que podrían ser de aplicación a los fenómenos estudiados sería el de “sincretismo musical”. En palabras del etnomusicólogo norteamericano A. Merriam, es la “mezcla de elementos de dos culturas, con la consecuente modificación de los valores y formas originales”<sup>310</sup>. Efectivamente, hay en la tuna, una modificación de los valores y formas originales, ante una adopción de un repertorio y organología que termina desplazando a parte del repertorio original y a algunos de los instrumentos en favor de otros nuevos.

Aunque todos los conceptos anteriores explican en parte el fenómeno estudiado, posiblemente el concepto que se acerque más al caso que nos ocupa sea el de transculturación musical. No conlleva una carga etnocéntrica ni se orienta a primar a una de las culturas como progenitora musical. Este concepto, junto con los de síntesis musical y sincretismo musical son los que más se aproximan a la cuestión que nos ocupa.

Fue el etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz quien propuso reemplazar el término aculturación por el de transculturación, siendo aceptado por muchos estudiosos al poco tiempo<sup>311</sup>. Su ausencia de elementos definitorios ambiguos, como ocurría con el término

---

<sup>309</sup> **CRUCES, FCO. Y OTROS:** *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología...* Madrid, Ed. Trotta. 2001

<sup>310</sup> **MERRIAN A.P.** *The Use Music in the Study of a Problem of Acculturation.* *American Anthropologist*, Issue 57. 1955. Pág. 28-34

<sup>311</sup> **ORTIZ, FERNANDO:** *Del fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba, en MONTERO, JESÚS. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y transculturación* .Ed. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1940. Pág. 136-42. En **CÁMARA, Enrique:** *Etnomusicología.* Op. Cit.



“aculturación”, hacía de este nuevo término el más idóneo para calificar determinados procesos de contacto entre culturas.<sup>312</sup>.

Los conceptos “sincretismo musical”, “síntesis musical” y “transculturación” comprenden el significado del complejo proceso de fusión y transformación de las culturas musicales implicadas<sup>313</sup>. El problema que presentan los dos primeros, que comprenden en su definición un proceso dialéctico, de enfrentamiento, como paso previo para la resolución de los problemas surgidos a raíz de ese contacto intercultural, hace que consideremos “transculturación” como el más indicado para analizar el tema que nos ocupa: las consecuencias de esta introducción masiva de música latinoamericana en el repertorio y la organología de la Tuna en España. El proceso dialéctico, de enfrentamiento para la resolución de los problemas, que conllevan los dos primeros conceptos, hace que adoptemos el concepto de transculturación no solo como herramienta interpretativa sino como principio deseable para los objetivos propuestos.

Tomando este fenómeno de transculturación en un sentido amplio, pudiéramos considerar que con relación a la influencia latinoamericana en la Tuna se diera lo que algunos etnomusicólogos llaman préstamos de elementos aislados<sup>314</sup>, es decir, hay un trasvase de elementos (musicales) de una cultura a otra. En un principio esta categoría no conlleva como consecuencia un cambio radical o revolucionario o una evolución considerable. Ese es, en nuestra opinión, a largo plazo, la consecuencia que puede conllevar el tema que nos ocupa de la influencia latinoamericana en la Tuna.

Una cuestión previa que se nos plantea es la de porqué este enorme trasvase ocurre con la música latinoamericana y no con otras como africana o asiática, cuyas músicas también han sido versionadas por la Tuna en varias ocasiones.

El etnomusicólogo Watermann planteó que, pese a ser un factor difícilmente constatable, debiera haber cierto grado de similitud entre las culturas protagonistas, para que se diera este fenómeno<sup>315</sup>. Recordamos temas que han sido versionados por distintas tunas, como *Hava Nagila*, canción hebrea que fue más o menos célebre allá por la década de los 60 (hay una versión de la cantante Dalida, en 1959), y que en el repertorio tunantesco no tuvieron mayor recorrido.

<https://www.youtube.com/watch?v=m2InWe4tv0Y>

---

<sup>312</sup> **ORTIZ, FERNANDO:** Op. Cit .

<sup>313</sup> **LINTON, R:** *Acculturation in Seven American Indian Tribes*. Gloucester, Mass. Peter Smith

<sup>314</sup> **CÁMARA, ENRIQUE:** *Etnomusicología*. Op. Cit.

<sup>315</sup> **WATERMANN, R.** *African influence on the music of the Americas*. En Sol Tax (ed.) *Acculturation in the Americas*. Chicago: Proceedings of the 29 International Congress of Americanists, Vol 2: 207-218

Bruno Nettl, estableció su teoría de los estilos híbridos, en la que sostiene:

Los estilos híbridos parecen haberse desarrollado más fácilmente donde es posible identificar las similitudes musicales entre las culturas occidentales y no occidentales, cuando las músicas son compatibles y, lo que es más importante, cuando comparten rasgos centrales, como por ejemplo, la “armonía funcional, el ideal de un conjunto amplio (...) y metros rítmicos simples pero estables”, en oposición a rasgos no centrales, como “ligeros ajustes entre escalas, situaciones de concierto y notación musical”.<sup>316</sup>

Según Nettl, la compatibilidad podría indicar ciertos grados de similitud, pero también tendríamos que interesarnos por la compatibilidad de esas culturas en la medida de las facetas que estén relacionadas.

Esto nos resulta claro en lo que respecta a nuestra cultura y las culturas latinoamericanas, y sería un dato más que se sumaría a la hipótesis de la transculturación y sus posibles consecuencias. Pero, siguiendo un desarrollo lógico de estas cuestiones se presenta una inquietud crucial en torno a qué puede suponer este fenómeno de la transculturación para la Tuna.

En un principio la transculturación no tiene por qué suponer un perjuicio para ninguna de las dos culturas que entran en contacto. Margareth Kartomi señala algunos de los posibles resultados en los procesos de transculturación<sup>317</sup>:

1. Rechazo: puede darse en el caso del rechazo por parte de la alta sociedad hacia las músicas procedentes de clases sociales bajas. También puede darse en caso de xenofobia patente como las hispanofobias estudiadas por Gómez-Ullate (2009) en la construcción y expresión de la identidad mexicana. También el fenómeno contrario de hispanofilia, estudiado por el mismo autor<sup>318</sup>, tiene importancia en nuestro estudio de caso.
2. Transferencia de rasgos musicales discretos: Desde fines de la Guerra Civil se viene produciendo este efecto, con la paulatina adopción de repertorio latinoamericano, aunque no perteneciente directamente del folklore, y con el tema recurrente del amor como “leitmotiv”. *El payador, Noche de ronda, Rondalla, Al clarear*, etc., son buena muestra de ello. Por otro lado, y en lo que a

---

<sup>316</sup> NETTI, BRUNO. Some aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, problems and concepts. *Ethnomusicology*, 22(1):123-136. En CRUCES FCO. Y OTROS. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Op. Cit.

<sup>317</sup> KARTOMI, MARGARETH J.: *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*. Op.cit.

<sup>318</sup> Gómez-Ullate, M. (2009) “Las alteridades de la identidad nacional mexicana. Lo español y lo indígena en la construcción social de la identidad mexicana” en Medina et al. (eds.) *Fronteras, patrimonio y etnicidad en Iberoamérica*. Sevilla : Signatura Ediciones de Andalucía. Pp 243.

instrumentación se refiere, no hay apenas transferencia de instrumentos, y si en algún caso se usan (un requinto, o una guitarra a modo de éste, por poner un ejemplo), no supone un cambio en la plantilla instrumental de la Tuna. Posteriormente este trasvase se irá haciendo mayor, adoptando instrumentos propios del folklore latinoamericano (en algunos casos en detrimento de otros incluidos desde hace tiempo en la organología tunantesca), así como sones propiamente autóctonos del folklore. El problema en el caso que nos ocupa es que esta transferencia cada vez es “menos discreta”.

3. Coexistencia plural de músicas: Enrique Cámara habla del caso del carnaval andino argentino, en el que se dan manifestaciones musicales que pertenecen a distintos sistemas musicales: de los habitantes de las ciudades y de los criollos serranos<sup>319</sup>. Con la tuna ha ocurrido algo similar, si bien no de modo automático. Si, en un principio, es el folklore latinoamericano el que es adaptado y adoptado por las tunas españolas de modo general, con el paso del tiempo, y con la adopción del modelo de Tuna en España por parte de las tunas que comienzan a surgir por todo el continente americano (Perú, México, Colombia, etc..) ocurre un fenómeno que podría servir de base para la elaboración de una Teoría de Ida y Vuelta (al igual que ocurre en el Flamenco), en el caso de la Tuna.

Aunque esta presencia del modelo Tuna ya estaría presente en algunas zonas de Latinoamérica, y apareciera en otros como algo nuevo, ocurre un fenómeno curioso en el repertorio de estas tunas americanas. Además de cantar temas propiamente de Tuna, al igual que sus modelos españoles (Tuna compostelana, Las cintas de mi capa, etc.), muchas de estas tunas latinoamericanas incluyen también en su repertorio temas propios de su continente, pero copiando las versiones que las tunas españolas han elaborado. Es decir, tocan muchos temas latinoamericanos, pero al estilo español. Por eso hablamos de una Ida y Vuelta en muchas de las canciones siguiendo el recorrido FOLCLORE AMERICANO=>TUNA ESPAÑOLA=>TUNA AMERICANA. A pesar de que en los últimos tiempos se observa cierto movimiento de “cuidado de las versiones, según su origen americano”, en muchas tunas aún se interpretan temas “de allá al estilo de acá”.

---

<sup>319</sup> CÁMARA, ENRIQUE: *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU, Op. Cit.

<https://www.youtube.com/watch?v=pSC6EzDV2q8>

Video 112: *La flor de la canela*, por la Tuna de la Univ. de Nuevo León (Méx)

<https://www.youtube.com/watch?v=DtvKo3qYPAY>

Video 113: *Amalia Rosa*, por la Tuna de la Univ. San Martín de Porres, en Lima (Perú)

4. **Abandono musical:** supone el abandono de determinados elementos de la cultura que “sufre” la transculturación. A partir de la década de los 80, como hemos visto, comienza a producirse un cambio sustancial en el repertorio y en la plantilla instrumental de la Tuna. No solo abundan los temas latinoamericanos de temática amorosa, sino que son tomados ya directamente del folklora y de la música popular latinoamericana, independientemente de cuál sea la temática.

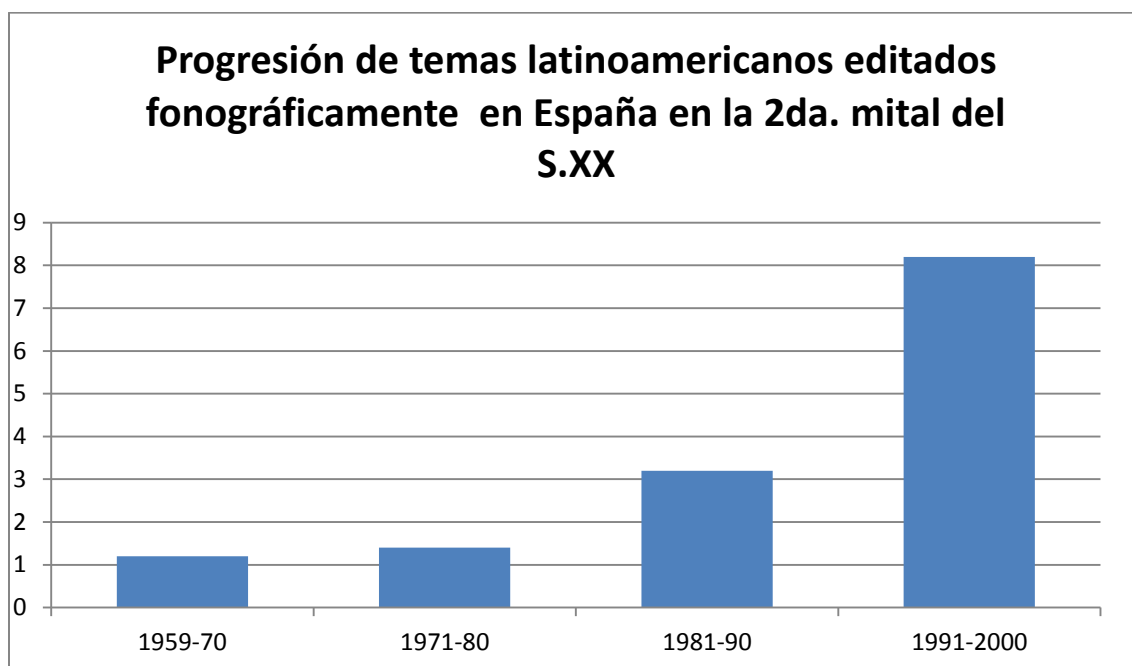
Con ello, instrumentos como la mandolina, el violín o la flauta, desaparecen definitivamente de la plantilla instrumental de la tuna (solo aparecen de modo coyuntural, dependiendo del tema que se interprete), y comienzan a introducirse timplas, cuatros venezolanos, charangos y guitarrones mexicanos. A su vez, temas como *Canción con todos*, *Barlovento*, *Amalia Rosa*, *Adiós a la llanera* o *Alma llanera*, se introducen en el repertorio, a la vez que cada vez se interpretan menos otros “clásicos” como *El mirador*, *la Ronda del silbido*, *Niña divina*, *Carrascosa*, e incluso latinoamericanos que ya tienen marchamo de clásicos en el repertorio, como *Rondalla* o *Noche perfumada*. Hemos tenido oportunidad de analizar todo esto al estudiar el análisis fonográfico de las grabaciones de la Tuna durante la segunda mitad del siglo XX, el de los certámenes de tunas en Sevilla durante la década de los 90, y finalmente estudiando varios cancioneros de Tuna. Uno de nuestros objetivos es proponer dinámicas para que ese repertorio continúe vigente y así, junto con el ya preexistente y el nuevo añadido americano, conformen un elemento más del patrimonio iberoamericano compartido.

5. **Empobrecimiento musical:** es lo que el etnomusicólogo Bruno Nettl definió como “abandono de componentes o sustancial empobrecimiento derivado de los cambios en la energía musical”<sup>320</sup>. Ese es el efecto que podríamos contrarrestar aportando esas dinámicas anteriormente citadas para conformar un amplio y rico patrimonio compartido.

---

<sup>320</sup> NETTL, Bruno: Historical Aspects of Ethnomusicology. *American Anthropologist*, 60: 518-532. En CRUCES FCO. Y OTROS. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Op. Cit.

Si hacemos un gráfico con la progresión del repertorio latinoamericano en el de la Tuna, durante la segunda mitad del Siglo XX:



El gran problema que puede surgir es que este aumento vaya, como venimos apuntando, en detrimento de una parte del repertorio de la Tuna, que en muchas ocasiones ha sido emblema de la Estudiantina ante el público. Temas como *La tuna pasa*, *Clavelitos*, *Fonseca* o *Las cintas de mi capa* han sido durante mucho tiempo parte del repertorio obligado de la Tuna, tanto para los propios componentes de la Estudiantina como para el público que asiste a sus actuaciones. Si no esos, sí otros que hemos señalado en este trabajo correrían el peligro de desaparecer de la memoria de público y ejecutantes, con lo que terminarían perdiéndose. En nuestra opinión, y reiterándonos en lo anteriormente planteado, se nos ofrece una gran oportunidad de conformar un repertorio amplio, global y vivo, que crece día a día sin perder sus señas musicales identitarias (en organología y en repertorio).



## 14. CONCLUSIONES

Varias son las conclusiones a las que hemos llegado tras el desarrollo de este trabajo:

### ***14.1 Respecto a los orígenes y evolución de la Tuna***

- La Tuna tal y como actualmente la conocemos, y que surge tras la Guerra Civil española no tiene su génesis en la Edad Media, ni procede del legado de goliardos, trovadores y juglares. Aún con ciertas características comunes, contiene suficientes elementos estructurales que la distinguen de aquellas manifestaciones.
- Tampoco los estudiantes que durante los siglos XVI a XVIII “corren la tuna” son los antepasados de los actuales miembros de las estudiantinas universitarias españolas.
- Tanto goliardos como estos últimos escolares del Siglo de Oro y siguientes tenían la música como una de sus actividades, y en el caso de los segundos como medio de subsistencia en muchas ocasiones, pero considerarlos los orígenes de la Tuna que conocemos actualmente es un error. Un error común y establecido que se encuentra tanto en la bibliografía sobre la tuna como en el sentido común y memoria colectiva de los tunos.
- Una de las características comunes es que ambas figuras históricas (goliardos y escolares “tunos”) son ejemplo del constante contacto entre Música y Universidad. Esas dos categorías nos permiten establecer un nexo de unión (aunque no de “causa y consecuencia”) entre estas figuras y las tunas actuales, con la música y la universidad como esencia de su existencia. Un recorrido historiográfico desde los inicios de las universidades, muestra que la relación entre música y universidad está marcada por la existencia de fueros y su abolición, la precariedad de un sector de los estudiantes, la cohesión de sus colegiaturas, los temas de juventud (amor y cortejo, vino y broma, juerga y *carpe diem*).
- Tras la pérdida de los privilegios y de los fueros universitarios, los escolares que “corren la tuna” van desapareciendo paulatinamente, según numerosos testimonios de la época. La figura del estudiante desastrado y menesteroso figura

en numerosos documentos escritos y gráficos del siglo XIX, advirtiendo de este inevitable proceso de desaparición.

- A partir de la segunda mitad del siglo XIX, queriendo dar testimonio de su esplendor y un reconocimiento a la figura del estudiante que había desaparecido, surgen estudiantinas durante el carnaval. Estas agrupaciones, formadas por estudiantes en su mayor parte, y que, vestidas (más o menos) a la manera de aquellos escolares que corrían la tuna, presentan una imagen caballeresca y romántica de estos. Junto a estas, aparecen otras estudiantinas cuyos miembros no pertenecen a la Universidad, pero se sienten atraídos por “el tipo” de aquellas; y otras que, conformadas por músicos profesionales, visten al modo de los estudiantes con el objeto de sacar mayores beneficios en sus actuaciones.
- Con la Guerra Civil se paralizan todas las actividades tanto universitarias como carnavalescas. Habrá que esperar a su fin para que surja un nuevo modelo de Tuna. Terminada la guerra, aparecen las primeras tunas en España. Su intención es retomar el modelo anterior y volver a las actividades que desempeñaban las antiguas estudiantinas de carnaval. La no autorización por el momento de las celebraciones carnavalescas es uno de los escollos que impiden a estos nuevos tunos retomar las anteriores actividades, y adoptar parte del repertorio carnavalesco anterior.
- Ante esto, la Tuna en España tras la Guerra Civil toma una estructura definida basada en parte en las antiguas tunas de la segunda mitad del siglo XIX, pero con un organigrama distinto y más acorde a los tiempos. Presidente y director musical serán figuras necesarias en cualquier tuna, así como una “madrina”, regulándose el proceso de aprendizaje de los aspirantes a pertenecer a cada tuna.
- El repertorio que estas tunas cantan procede en parte de las anteriores canciones que entonaban las anteriores estudiantinas carnavalescas y otros temas, unos compuestos para las tunas, otros de moda.

#### ***14.2. Respecto a la adquisición o adopción del repertorio e instrumentos latinoamericanos***

- Junto al repertorio al que nos hemos referido anteriormente comienzan a aparecer temas procedentes de Latinoamérica. En un principio tendrán mayormente como



tema principal el cortejo, lo que les hará idóneos para ser entonados por los tunos. Conforme pase el tiempo esta presencia de temas americanos irá en aumento hasta incluir sonos procedentes del folklore de los países latinoamericanos, que no tendrán nada que ver con el cortejo ni el amor, dos de los temas preferidos por los tunos.

- Este aumento de canciones latinoamericanas hará que se comiencen a emplear instrumentos autóctonos de allá para su interpretación en las tunas españolas. Este uso empezará a ser más frecuente, incluyéndolos también en la interpretación de otros temas no americanos, presentes en el resto del repertorio.
- Durante las cuatro últimas décadas del siglo XX, la presencia de temas latinoamericanos en el repertorio de la Tuna ha sido creciente, hasta llegar a su mayor aumento en la década de 1990.
- Asimismo, el proceso pedagógico, de aprendizaje musical realizado por los miembros de la Tuna con conocimientos de Música, hacia los nuevos y veteranos, ha experimentado un cambio notable, debido a esa influencia de la que hablamos.
- Este contacto continuo con lo latinoamericano y la influencia de las tunas españolas en la formación y continuidad de las aparecidas en América ha hecho que se dé un fenómeno de Ida y Vuelta, consistente en la interpretación por parte de estas tunas americanas de sonos procedentes de ese continente, pero “a la manera española”, tal y como lo tocan las tunas de aquí. Hemos encontrado el concepto y enfoque de transculturación, el más adecuado para comprender este tipo de proceso intercultural.

### ***14.3 Respecto a la pérdida y/o continuidad del repertorio original. Propuestas para su permanencia y coexistencia con el latinoamericano adquirido: el enriquecimiento del repertorio.***

- Dado que el repertorio y el tiempo de performance de la tuna son variables pero finitos y limitados, la selección temática para un concierto, o mucho más relevante, para un disco, incluye unas canciones y deja otras sin presentar. Este incremento de temas latinoamericanos ha producido una disminución en la interpretación de canciones presentes en el repertorio de la Tuna desde sus orígenes (algunas desde principios del siglo XX).

- Ello ha originado en los miembros que han ido llegando a la Tuna durante los últimos años un desconocimiento de ese repertorio que no se suele interpretar ya, pese a haber sido considerado como “de obligado conocimiento” no hace mucho. Este corte en su reproducción musical es lo que acaba con la dimensión performativa de esa parte del repertorio tradicional, que solo se podrá escuchar de los tunos más mayores o de registros grabados.
- Igualmente, la introducción como instrumentos propios del folklore americano en la organología de la Tuna de fines del siglo XX ha traído consigo el abandono de otros de distinta y menor sonoridad y mayor exigencia para su ejecución, a pesar de formar parte de la plantilla instrumental de la Tuna desde las anteriores estudiantinas carnavalescas.
- Todos estos fenómenos han influido sobremanera en el aprendizaje musical que los miembros con conocimientos musicales facilitan a los que no los tienen. La función pedagógico-musical de la Tuna se ve considerablemente modificada.
- Los conocimientos de repertorio de los responsables musicales pueden verse asimismo afectados, con lo que las referencias a los temas “antiguos” cada vez son menores, influyendo en el proceso de aprendizaje y montaje de nuevos temas, corriendo serio peligro de pérdida de muchos de ellos.
- Este proceso puede originar una pérdida y empobrecimiento del repertorio de la Tuna, así como a una desnaturalización de su esencia. Llegado el caso, podría darse la circunstancia de que el repertorio interpretado por una tuna fuera el mismo que el de cualquier grupo latinoamericano.
- Si se quiere revertir este proceso, sin restar importancia a uno u otro repertorio, aprovechando la riqueza de ambos en beneficio de la musicalidad de la Tuna podrían arbitrarse diversas soluciones aplicadas simultáneamente.
- Algo que podría ayudar sería dar mayor presencia de canciones del repertorio “clásico” de la Tuna en los distintos certámenes y festivales que se celebran

durante el curso por toda la geografía española, así como en el proceso de aprendizaje de los miembros de nuevo cuño.

- Tomar conciencia, por parte de los responsables de cada una de las tunas en particular, y de todos en general de su responsabilidad en el mantenimiento, preservación y difusión, con equilibrio y prudencia, de un patrimonio de muy diversa procedencia, hispano y americano, y que forma un gran repertorio, formando un amplísimo patrimonio musical hispanoamericano musical, pero con equilibrio y prudencia.
- Arbitrar medios de conocimiento de todos estos elementos y fenómenos musicales mediante conferencias, cursos. No sería descabellado considerar este tema Música y Universidad, con especial referencia a esta institución tan imbricada en la historia universitaria, como algo digno de conocimiento y estudio por parte de la misma.
- Observar el amplio repertorio de la Tuna como un elemento más del patrimonio compartido entre España y América, para, finalmente, tenerlo en cuenta como parte del Patrimonio musical y cultural compartido.

En definitiva, esta tesis quiere ser una aportación a las distintas disciplinas que se ocupan del estudio y la educación del patrimonio musical y la tradición popular en varios sentidos: ofreciendo una monografía de la tuna, basada tanto en una revisión crítica de la información historiográfica como en aportaciones originales producto del análisis interdisciplinar, la intensa labor de campo y de análisis y clasificación de documentos sonoros, gráficos y audiovisuales. Una monografía que sitúa a la tuna como objeto relevante de estudio para la etnomusicología, la antropología y la historia de la música, la didáctica de la música y las disciplinas enfocadas en el estudio y gestión del patrimonio cultural. Desde esta perspectiva transdisciplinar y abierta, propone líneas de investigación basadas en las relaciones entre la universidad, la música y la sociedad en cada contexto histórico y sociocultural.

Nos hemos centrado en un fenómeno importante e inédito en la historia y la antropología de la tuna, institución importante de la música popular

iberoamericana y para la educación musical y sentimental de un porcentaje significativo de los iberoamericanos. Se trata de los procesos de transformación de elementos musicológicos fundamentales como su repertorio y su orquestación. Procesos de transculturación musical entre América y España, ya constatados en otros casos por un grupo aún no muy numeroso de investigadores, que en el caso de la tuna, ocurren en el lapsus de dos o tres generaciones, por lo que asistimos a ellos en vivo y en directo. Una de las hipótesis clave que plantea esta tesis es que el detrimento del repertorio tradicional de la tuna, constatado en nuestro análisis, es producto de su desplazamiento por la influencia americana.

Podemos también encuadrar esta tesis y la investigación subyacente como una investigación-acción, que propone una gestión del patrimonio, desde la óptica del patrimonio musical compartido, que partiendo del análisis de estos procesos propone aprender de su enriquecimiento, preservando el valor del repertorio tradicional.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

[http://www.museodelestudiante.com/Canciones\\_y\\_letrillas/Estudiantina](http://www.museodelestudiante.com/Canciones_y_letrillas/Estudiantina)

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario: *Antología de poesía de los Siglos de Oro español*. Ed. Grupo Norma. Bogotá, 2005. Pág. 45.

ALEMÁN, Mateo: *De la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Madrid. 1599. En Colección de los mejores autores españoles. Ed. Imprenta de Crapelet. París, 1847. Pág. 175.

ALIN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña: *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Támesis. Londres, 1997. Pág. 24, 78.

ALONSO HERNÁNDEZ, J.L., *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (introducción al léxico del marginalismo)*. Acta Salmanticensia 108. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1979.

ALONSO ROMERO, M<sup>a</sup> Paz: *El fuero universitario, siglos XIII-XIX. Historia de la Universidad de Salamanca. Estructura y flujos* (Vol. II). Ediciones de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 2004. Pág. 672

ALVAR EZQUERRA, Carlos: *Poesía de trovadores, trouveres y minnesinger*. Ed. Alianza. Madrid, 1981.

ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José: *Orfeones, tunas y rondallas en Salamanca a comienzos del Siglo XX*. Univ. Pontificia de Salamanca. Salamanca, 2015. Págs. 11,12,13,76,77,92,93,99,102, 105.

AMADOR DE LOS RIOS, José: *La poesía popular hasta mediados del siglo XIX*. Gredos (reed.). Madrid. 1969.

ANDREU RICART, Ramón: *Estudiantinas Chilenas. Origen, desarrollo y vigencia* (1884-1955). Ed. Ministerio de Educación. Santiago. Chile, 1995. Pág. 137.

ANÓNIMO: *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*. Amberes. 1646, pág. 41.

ANÓNIMO. *Los tunos perseguidos*. Sainete en pliego suelto de la Imprenta de Francisco de Toxar. Salamanca, 1797.

Archivo de la Universidad de Valladolid. Legajo 64.

ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael. *Las estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino*. Universidad de Alicante. Alicante, 2013. Pág. 3, 22, 24, 30, 35,36, 39, 126.

ASENJO BARBIERI, Francisco: *Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII*. En *La Ilustración Española y Americana*, num. XLIV. Madrid, 1877. Pág. 346.

BALCÁZAR Y SABARIEGOS, José: *Memorias de un estudiante de Salamanca*. Librería de Enrique Prieto. Madrid, 1935. Pág 65.

BARRIOS MANZANO, Pilar: *Fuentes y Metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura*. Monográfico. Revista *Saber popular*, números 19 y 20. Fregenal de la Sierra: Federación Extremeña de Folklore, 2002,2003

BARRIOS MANZANO, Pilar: *Música popular de tradición oral y aplicación en contextos escolares* En BARCIA MENDO, Enrique (Coord.): *La tradición oral en Extremadura*. Junta de Extremadura. Mérida, 2004. 339 a 380.

BENNASSAR, B y BENNASSAR, L: *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XIX siècle*. Ed. Bousquins. París, 1988. Pág. 955.

BNM; Mss. 36D7, fals 172 rº y vº. Declaración del Teniente Corregidor de Salamanca, Don Andrés Caballero al Real y Supremo Consejo de Castilla. Salamanca, 13 de Enero de 1653.

BOLETÍN DEL EJÉRCITO, nº 157.03/06/1844, pág. 44

CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile*. Imprenta de Repullés. Madrid, 1820. Pág. 98.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro *El escolar y el soldado*. Entremés inédito de Calderón, para el auto *¿Quién hallará mujer fuerte?* Comentado por **LOBATO, María Luisa**. Univ. de Valladolid. Valladolid. 1988. Págs. 61 y ss.

CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2004. Pág. 218. 391 Y SS.

CASADO Y RUIZ, Alonso: *Las universidades del Valle del Henares y el estatuto jurídico de los estudiantes*. En *Las Universidades de Alcalá y Sigüenza. Proyección institucional americana*. Servicio de Pub. de la Univ. de Alcalá Alcalá de Henares 1997. Pág. 243.

COBARRUBIAS OROZCO, Sebastian de :*Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid. Luis Sanchez (Ed.), 1611.

COELHO, Eduardo, SILVA, Jean Pierre; SOUSA Joao Paulo;&TAVARES, Ricardo: *QUID TUNAE? A tuna estudiantil en Portugal*. Porto, Viseu y Lisboa. CoSaGaPe, 2012. PágS. 41 y ss.

COROMINAS, Joan. Voz “tuna” en *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, tomo IV. Ed. Gredos. Madrid, 1957.

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*. Salamanca. Univ. de Salamanca. Salamanca, 2005. Pág. 7.

COTARELO Y MORI, Emilio; GARCÍA SUÁREZ, José Luis & MADROÑAL DURÁN, Abraham : *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Tomo I. Volumen 1. Ed. Univ, de Granada. Granada, 2003. Pág. 267. Salamanca, 1985. Pág. 154, 267.

CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep: *El folklore musical*. Alianza Música. Madrid, 1983.

D'ALAUX, Gustave: *L'Aragon pendant la guerre civile*. Cap. I "Los Pirineos aragoneses". Publicado en la Revue des Deux Mondes. París, 15 de febrero de 1846. Edición española, como *Aragón visto por un francés* durante la primera guerra carlista, por la Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1985

DAVILLIER, Jean Charles: *Voyages dans l'Espagne*. Rev. Le Tour do Monde. París, 1862.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel : *La ilustre fregona*. Madrid, 1613. Ed. por Paradimage Soluciones (E Book). Pág 7.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *La tía fingida*. S.E. Escrita hacia 1610, aunque encontrada en 1788.. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Madrid, 1842. Pág. 6, 11.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *El trato de Argel*. Comedia escrita en la década de 1580. Alianza Editorial. Madrid, 1996. Pág. 96 y 97.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *La Gitanilla. Novelas ejemplares*. Librería de D. Antonio de Sancha. Madrid, 1783. Pág. 2. 58

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *El coloquio de los perros*. Ed. Antonio de Sancha. Madrid, 1783.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. CORTEJÓN, Clemente; GIVANEL, Juan & SUÑÉ BENAGES, Juan. Ed. V. Suárez, 1909. Pág. 300.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *Retablo de las maravillas. Publicado en Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Madrid, 1615.

DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio: *Chronica de la tuna o memorial de andariegos e vagantes escolares*. Ed. Cívitas. Madrid, 1986. Pág. 162.

DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio: *Libro del buen tunar: cancamusa prolixa de las glorias y andaduras de una Tuna Complutense*. Ed. Cívitas. Madrid, 1994. Pág. 13.

DE LA CRUZ Y AGUILAR, Emilio: *La Tuna*. Ed. Complutense. Madrid, 1996.



DE LA FUENTE Y BUENO, Vicente: *Historia de las Universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Vol. 3. Capítulo XV, Tomo IV. *Modificaciones en el fuero académico*. Ed. Fuentenebros. Madrid, 1889. Pág. 207.

DE MOROS, Lope: *Razón de amor y denuestos del agua y del vino*. S.XIII.

DE ROJAS, Agustín: *El viaje entretenido*. Librería de Castillo. Madrid, 1793. Pág. 58.

De ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO: *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*. Imprenta de los Herederos de Juan Sanz. Madrid, S. XVIII. Madrid, Imprenta de los Herederos de Juan Sanz, S. XVIII.

DESBARROLES, Adolphe: *Two french artists in Spain*. Ed. George Routledge. Londres, 1851.

DE VEGA Y CARPIO, Lope: *La Villana de Xetafe*. Madrid, 1621.

DE ZUGASTI, Julián. *El bandolerismo*. Imprenta de T. Fontanet. Madrid, 1877.

DÍAZ DE REINGIFO, Juan: *Arte poética española*. Imprenta de Juan de la Cuesta. Madrid, 1606.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Ed. Por la R.A.E. 1726-37

EL ADELANTO-Salamanca: *La Tuna Escolar*, 24 de enero de 1907.

EL ADELANTO-Salamanca: *Tuna Escolar*, 7 de febrero de 1907.

EL ADELANTO-Salamanca: *Tuna Escolar Salmantina* 14 de Enero de 1909.

ELÍ, Victoria y ALFONSO, M<sup>a</sup> de los Ángeles: *La música entre Cuba y España (tradición e innovación)*. Fundación Autor. Madrid, 1999. Pág. 34

Estatutos de la Universidad de Salamanca (1560-1749). Salamanca. Diego Cusio. 1595

FORD, Richard: *Hand-book for travellers in Spain and readers at home*. Vol. I. Ed. William Clowes and sons. Londres, 1845 (reed. Por Centaur Press. Londres, 1966. Pág. 196.

FRANCIA SÁNCHEZ, Ignacio: *Guía secreta de Salamanca*. Ediciones Sedmay. Madrid, 1979.

FRANCO SILVA, Alfonso: *La esclavitud en Sevilla y su tierra afines de la edad media*. Ed. Diputación Provincial. Sevilla, 1979. Pág. 131.

FRENK Margit: *Estudios sobre lírica antigua*. Ed. Castalia. Serie Literatura y Sociedad. Madrid, 1978. Pág. 251.

FRENK, Margit: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Ed. Castalia. Madrid, 1987.

GAUTIER, Theophile: *Voyage en Espagne*. G Charpentier. París, 1888 (2ª edición)/F. Sempere (trad. de Roberto Robert). Valencia, 1910

GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Catálogo-archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, 1981.

GARCÍA DE VILLALTA, José: *El golpe en vago: cuento de la 18ª centuria*. Imprenta de Repullés. Madrid.1835. Pág. 105.

GARCÍA MERCADAL, José: *Estudiantes, sopistas y pícaros*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1954.

GARCIA MERCADAL, José: *La jota aragonesa*. Ed. Temas de España. Madrid, 1963.

GEERTZ, Clifford: *El antropólogo como autor. Política y sociedad*. Paidós. Barcelona, 1989.

GÓMEZ BLASI, Raimundo, MORÁN SAUS, Antonio Luis: *El arte de tunar*. Ed. Fundación Joaquín Díaz. Urueña, 2006. Pág. 63 81 79 a 80 85

GÓMEZ -ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los 90: un estudio de antropología social* (Tesis doctoral). Madrid, 2004.

GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *Las vueltas de la petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo. Cuadernos de la tradición*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Hidalgo (México), 2008.

GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *Las alteridades de la identidad nacional mexicana. Lo español y lo indígena en la construcción social de la identidad mexicana*. En *Fronteras, patrimonio y etnicidad en Iberoamérica*. Medine et al. (eds).Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2009. Pág. 243.

GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín: *La pluma y la cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología Visual*. *Revista de Antropología Social*. Madrid. Univ. Complutense, 2015. Pág. 148.

GRADEWITZ, Peter: *Música entre oriente y occidente..* Ed.Franz Steiner Verlag . Hamburgo, 1977. Pág. 188

GROUT DONALD, J y PALISCA, Claude V: *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Alianza Música.Madrid, 1984. Pág. 94 y ss.

.IRVING, Washintong: *La leyenda del soldado encantado*. Grupo. Ed. Norma. Bogotá, 2003. Pág. 27,28.

KARTOMI, MARGARETH J.: *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*. En CRUCES FCO. Y OTROS: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Op. Cit. Pág. 360. *logía*. Madrid. Ed Trotta, 2001. Pág. 358.

LAPIQUE, Zoila: *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes*. Ed. Boloña. La Habana, 2007

LINARES, M<sup>a</sup> Teresa y NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España*. Ed. Fundación Autor. Madrid, 1998. Pág. 189.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco: *La pícara Justina*. Valladolid, 1605. Pág, 166.

LLUL, Raimon: *Libro del orden de caballería. Príncipes juglares*. Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires. 1945.

MARTÍN MARTÍNEZ, Félix: *Antes de la tuna, ¿qué? ¿Hay unas Formas Pretunantescas?* En *El arte de tunar*. Op. Cit. Pág. 10.

MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. y ASECIO GONZÁLEZ, Rafael: *Diccionario Histórico de vocablos de Tunas y Estudiantinas, así como de Escolares del Antiguo Régimen*. Ed. Universidad de San Sebastián de Puerto Mont. Chile, 2014. Págs. 106, 166, 200.

MARTÍN SÁRRAGA. Félix: *Estudiantinas que postularon en o por Murcia*. Murcia. Ed. Tunae Mundi. 2014. Pág. 94.

MARTÍNEZ, Frederic. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia. 1845-1900*. Ed. Banco de la República. Instituto Francés de Estudios Andinos. Colombia, 2001.

MARTÍNEZ DEL RÍO, Roberto; ASECIO, Rafael, GÓMEZ, Raimundo & PÉREZ PENEDO, Enrique: *Tradiciones en la antigua Universidad: Estudiantes, matraquistas y tunos*. Alicante. Universidad de Alicante, 2004. Pág. 38, 45, 76

MARTÍNEZ DEL RIO, Roberto: *Cien años de Estudiantinas carnavalescas*, en *El arte de tunar*. Ed. Fundación Joaquín Díaz. Urueña, 2006.

MARTINEZ GONZÁLEZ, Alfredo J.: *Aproximaciones a la jurisdicción universitaria en la Sevilla de comienzos del Siglo XVIII*. En *Crónica Jurídica Hispalense*. Ed. Tirant Lo Blanch. Valencia., 2004. Págs. 477 a 503.

MARZAL, Manuel: *Antropología social, en Historia de la Antropología*, Vol. 3. Prim. Ed.. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú Junio, 1996.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Juglares y poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Espasa Calpe. Madrid, 1957. Pág. 28

MERRIAN A.P: *The Use Music in the Study of a Problem of Acculturation*. *American Anthropologist*, Issue 57. 1955. Pág. 28-34

MONREAL, Julio: *Correr la Tuna*, en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*. Madrid, 1879. Págs. 69 y ss.

MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel & CANO GÓMEZ, Emigdio: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Op. Cit.. Pág 33, 35, 41,47, 59. 91, 278, 279, 351, 537, 598..

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Ed. Portada. Sevilla, 1998. Pág. 50, 55, 97.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Op.Cit. Pág 50.

<sup>1</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano: El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Op. Cit. Pág. 97.

NETTI, BRUNO. Some aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, problems and concepts. *Ethnomusicology*, 22(1):123-136. En CRUCES FCO. Y OTROS. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Op. Cit.

NETTL, Bruno: Historical Aspects of Ethnomusicology *American Anthropologist*, 60: 518-532. En CRUCES FCO. Y OTROS. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Op. Cit.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando: *Los negros esclavos*. Ed. De Ciencias Sociales. La Habana., 1975.

<sup>1</sup>ORTIZ FERNANDEZ, Fernando: *La música afrocubana*. Biblioteca Júcar, Madrid, 1975. Pág. 209.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando: *Del fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba*, en MONTERO, Jesús: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y transculturación* .Ed. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1940. Pág. 136-42. En CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. Op. Cit.

PAJARES ALONSO, Roberto: *Historia de la Música en 6 bloques*. Bloque 6: Ética y estética. Visión Libros, 2014. PÁG. 142.

PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel: *El romance de El estudiante tunante: lengua, poder y picaresca estudiantil*. En *Revista de Historiografía*. Universidad de la Rioja, 2014. Pág. 163-203.

PENSADO, José Luis: *O padre Sarmiento e o seu tempo*. Consello de cultura galega: Univ. de Santiago de Compostela. Santiago, 1995.

PÉREZ PENEDO, Enrique: *La evolución del traje escolar desde el inicio de las universidades hasta 1835, año en que se decretó su desaparición*. Conferencia en el “Tercer seminario del Buen Tunar”. La Serena, Chile, 2004.

PÉREZ PENEDO, Enrique & Asencio González, Rafael: *La evolución del traje escolar desde el inicio de las universidades hasta 1835, año en que se decretó su desaparición. En estudiantes, matraquistas y tunos*. Opus cit. Pág 107.

POZO RUIZ, Alfonso: [http://personal.us.es/alporu/historia/osuna\\_estudiantes.htm](http://personal.us.es/alporu/historia/osuna_estudiantes.htm).

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*. Ed. Centro de estudios cervantinos. Alcalá de Henares, 2005. Pág. 165.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid. Calpe, 1925

REDFIELD, R. LINTON, R. Y HERSKOVITS, M.J.: *Memorandum for the Study of Acculturation*. En WACHSMANN, KLAUS: *Criteria for Acculturation*, en LA RUE, JEAN (Ed), *International Musicological Society, Report of the Eight Congress New York*, 1961

REESE, Gustave: *La música en la Edad Media*. Alianza Música. Madrid, 1988. Pág. 244.

REGUEIRA RAMOS, José: *El informe de Martín Sarmiento sobre las migraciones de los atunes en el estrecho* (Comunicación). Instituto de Estudios campogibraltares. La Almoraima (Cádiz), 2009.

RANDEL, Don: *Diccionario Harvard de Música*. Alianza Ed. Madrid, Alianza 1997. Pág. 290. 503 290

RENDÓN MARÍN, Héctor: *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-80* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia. 2009.

RESTREPO DUQUE, Hernán: Conferencia *Las estudiantinas Programa La música en Antioquía*. Medellín, Biblioteca Pública Piloto-Cámara de Comercio-Secretaría de Educación-Universidad Nacional, 15 de Septiembre de 1988.

REYES ZUÑIGA, Lénica y HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: [https://www.academia.edu/14465358/Culturas\\_musicales\\_transfronterizas\\_La\\_petenera\\_en\\_M%C3%A9xico\\_y\\_Espa%C3%B1a](https://www.academia.edu/14465358/Culturas_musicales_transfronterizas_La_petenera_en_M%C3%A9xico_y_Espa%C3%B1a)

RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda M: *Vida Estudiantil en la Hispanidad de Ayer* Thesaurus. Bogotá, 1971.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Madrid, 1882

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E: *La universidad Salmantina del Barroco, Periodo 1598-1625, Vol. III Aspectos sociales y apéndice documental*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1986, pág. 348.

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E. (Coord.) *Historia de la Universidad de Salamanca*. Vol. II. Salamanca. Univ. de Salamanca, 2004, pág. 687.

ROJAS SANDOVAL, B: *Constituciones sinodales*. Pamplona, 1591.

RUBIO, Samuel: *Historia de la música española: 2. Desde el "Ars nova" hasta 1600*. Alianza Música. Madrid, 1983. Pág.90.

RUBIO Y BORRÁS, Manuel: *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*. Capítulo II del tomo II. Sigma. Barcelona, 1916.

RUBIO Y ORS, Joaquín: *Apuntes para una Historia de la Sátira*. Impr. de Magriñá y Sybirana .Barcelona, 1868. Pág. 107.

RUIZ. Juan (Arcipreste de Hita): *Libro del buen amor*. Biblioteca de la Universidad de Salamanca (procedente de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid) y Biblioteca Nacional de Madrid. Hacia 1330-1343.

SALAZAR, Adolfo: *Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes* .En Nueva revista de filología hispánica, Año II, núm. 1(de la Nueva revista de filología hispánica, año II, n.01. Ed. El colegio de México, 1948. Pág. 125.

SALAZAR, Adolfo: *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid. Ínsula 1961. Pág. 145.

SAINZ DE BARANDA, Pedro: *España sagrada*. Tomo XLVII. Tratado LXXXV: *De la Santa Iglesia de Lérida en su estado moderno*. Madrid. Imprenta de la Real Academia de Historia. Madrid, 1850. Pág. 346.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana (siglo X al XIX)*. Ed. Aguilar. Madrid, 1950.

SÁNCHEZ, Walter: *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana* (en línea)

SÁNCHEZ ARJONA, José: *El teatro en Sevilla en los Siglos XVI y XVII* (Ed. 1887). Facsímil. Ed. Por el CAT. Sevilla. 1990.

SCOTT, Samuel Parsons: *Thought Spain: a narrative of travel*. Chap. XX: *Salamanca*. Ed Richard Bentley and son. Londres, 1886, Pág. 310.

Semanario Pintoresco Español, nº 34. 26/08/1855.

SERDÁN, Eulogio: *Los naufragos del Cantábrico*.En *La Ilustración de Álaba*. Octubre 1878

SPICER, H: *Spanish Indian Acculturation in the Southwest*. En *American Anthropologist*. New Series, Vol 56.nº 4, Southwest Issue 663-679 (Aug. 1954)

TIEMER, Dietrich; WOHSSEN, Ernst: *Historie de la danse*. Ed. Rieder. París, 1938. Pág. 17.

TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita: *Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna*, en *Cuadernos de Historia Moderna*. Ed. Univ. Complutense. Madrid, 1994.

TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita: *La vida estudiantil en el Antiguo Régimen*. Madrid, 1998.

VÁZQUEZ MONTALBAN. Manuel: *100 años de canción y music-hall*. Ed. Difusora Internacional. Barcelona, 1974. Pág 45.

WATERMANN, R. *African influence on the music of the Americas*. En Sol Tax (ed.) *Acculturation in the Americas*. Chicago: Proceedings of the 29 International Congress of Americanists, Vol 2: 207-218

# ANEXOS

- I. Lista de canciones de moda de los años 60**
- II. Base de datos 1959-1970**
- III. Base de datos 1970-1979**
- IV. Base de datos últimas cuatro décadas del Siglo XX**





## ANEXO I

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Autor/es</b>
1939	<i>La morena de mi copla</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Xvi8moLquu0&amp;list=PLIDScHGAWa553-Ns2bR3ANnz56YyD9tj">https://www.youtube.com/watch?v=Xvi8moLquu0&amp;list=PLIDScHGAWa553-Ns2bR3ANnz56YyD9tj</a>	Alfonso Jofre Villegas/ Carlos Castellanos
1940	<i>A la lima y al limón</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iKfEKFDTCy4">https://www.youtube.com/watch?v=iKfEKFDTCy4</a>	Rafael de León/Manuel Quiroga
1941	<i>Tatuaje</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ns72t1BrF30">https://www.youtube.com/watch?v=ns72t1BrF30</a>	Rafael de León/Manuel Quiroga
1942	<i>Mírame</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iuku4MaHZqc">https://www.youtube.com/watch?v=iuku4MaHZqc</a>	J. L. S. Heredia/Vázquez/J. Quintero
1943	<i>La luna enamorá</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=W_rjaKbGFSS">https://www.youtube.com/watch?v=W_rjaKbGFSS</a>	Bolaños/Martínez/Villajos
1944	<i>La Lirio</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HK72SYPsmY0">https://www.youtube.com/watch?v=HK72SYPsmY0</a>	De León/Ochaita/Quiroga
1945	<i>Yo te diré</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=UdHqQMvAPyw">https://www.youtube.com/watch?v=UdHqQMvAPyw</a>	Llovet/Salinger
1946	<i>Mi vaca lechera</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=152aXAVqSfQ">https://www.youtube.com/watch?v=152aXAVqSfQ</a>	Morcillo/García Morcillo
1946	<i>Maria Dolores</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ydqGVqna6p4">https://www.youtube.com/watch?v=ydqGVqna6p4</a>	García Morcillo
1947	<i>Luna de España</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=bH_pxYOMxIw">https://www.youtube.com/watch?v=bH_pxYOMxIw</a>	Llovet/De Lara/Moraleda
1948	<i>Francisco Alegre</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=IUVqgwZlvec">https://www.youtube.com/watch?v=IUVqgwZlvec</a>	Quintero/León/Quiroga
1949	<i>Mirando el mar</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=fngNOS7hJko">https://www.youtube.com/watch?v=fngNOS7hJko</a>	César de Haro/Marino García
1950	<i>Tres veces guapa</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=eB2xqnQyAW8">https://www.youtube.com/watch?v=eB2xqnQyAW8</a>	Laredo
1951	<i>¡Olé torero!</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=u-MBoEBYSSo">https://www.youtube.com/watch?v=u-MBoEBYSSo</a>	J.M. de Arozamenz y Francis López

## ANEXO I

1952	<i>Dos cruces</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=GCB4PfwHbQc">https://www.youtube.com/watch?v=GCB4PfwHbQc</a>	Carmelo Larrea
1952	<i>Termina la feria</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=TyicTDjxZzI">https://www.youtube.com/watch?v=TyicTDjxZzI</a>	Méndez Vigo
1953	<i>Doce cascabeles</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wPohmEJ3w10">https://www.youtube.com/watch?v=wPohmEJ3w10</a>	Basilio García/Solano/Freire
1954	<i>La niña de Embajadores</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=imLFuXsAWDM">https://www.youtube.com/watch?v=imLFuXsAWDM</a>	Carcamo/Arevalillo
1955	<i>Violetas imperiales</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=VZISLAI2XMQ">https://www.youtube.com/watch?v=VZISLAI2XMQ</a>	Arozamena/Francis López
1956	<i>Campanera</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=6pnhTUFw9OM">https://www.youtube.com/watch?v=6pnhTUFw9OM</a>	Naranjo/Murillo/Monreal
1957	<i>Mariquilla bonita</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=jQZU4hKJARU">https://www.youtube.com/watch?v=jQZU4hKJARU</a>	Vázquez Amor/Gordo
1958	<i>El cordón de mi corpiño</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ySHuujbsBx0">https://www.youtube.com/watch?v=ySHuujbsBx0</a>	Guerrero/Castellanos
1959	<i>El telegrama</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=VdnFO1BF1Y">https://www.youtube.com/watch?v=VdnFO1BF1Y</a>	G <sup>a</sup> Segura

1

---

<sup>1</sup> GÓMEZ BLASI, Raimundo y MORÁN SAUS, Antonio Luis: *La tuna moderna (1940-2006). Renacimiento y evolución*, en *El arte de tunar*. Urueña. Ed. Fundación Joaquín Díaz, 2006

## ANEXO II

Canción	Procedencia a/ Primer.Gra b	Nº de ediciones en la década/1960(59)-69
Adelita	México/1969	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=7EKkyaYaEDA">https://www.youtube.com/watch?v=7EKkyaYaEDA</a>
Al clarear (Vien.Clar)	Argentina/1963	5 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=NAbnlhZCgLY">https://www.youtube.com/watch?v=NAbnlhZCgLY</a>
Amor de mis am.	Perú/1960	12 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=CLyCQbod_kk">https://www.youtube.com/watch?v=CLyCQbod_kk</a>
Cielito Lindo	México/1963	8 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rI5hBNoEhCY">https://www.youtube.com/watch?v=rI5hBNoEhCY</a>
Co-co-ro-có	Chile/1961	2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=pztSN-1HR8I">https://www.youtube.com/watch?v=pztSN-1HR8I</a>
Corazón	México/1961	6 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=KRXA_D_Zk4">https://www.youtube.com/watch?v=KRXA_D_Zk4</a>
Despierta mexicana	México/1965	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rVt_Z6U3Ck0">https://www.youtube.com/watch?v=rVt_Z6U3Ck0</a>
El pájaro campana	Paraguay/1964	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=VEd4xl6zB6M">https://www.youtube.com/watch?v=VEd4xl6zB6M</a>
El payador	Argentina/1959	24 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HBhIG7hBPPg">https://www.youtube.com/watch?v=HBhIG7hBPPg</a>
En mi viejo S.Juan	Puerto Rico/1965	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=e5AhrLK6cpw">https://www.youtube.com/watch?v=e5AhrLK6cpw</a>
Española	Venezuela/1963	3 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=8XH5G9ROAVE&amp;index=10&amp;list=PLkXJjkTiC-zPaqtQsF8gWyDkMvIbTxV3Z">https://www.youtube.com/watch?v=8XH5G9ROAVE&amp;index=10&amp;list=PLkXJjkTiC-zPaqtQsF8gWyDkMvIbTxV3Z</a>
Habanera	Cuba/1965	2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=DBHkn8_ApJw">https://www.youtube.com/watch?v=DBHkn8_ApJw</a>
La flor de la canela	Perú/1968	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=y6DbT5Ov3nQ">https://www.youtube.com/watch?v=y6DbT5Ov3nQ</a>
La rondalla	México/1959	48 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4rKVub5Qh40">https://www.youtube.com/watch?v=4rKVub5Qh40</a>
La sirena	México/1961	19 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xedRryHFrZY">https://www.youtube.com/watch?v=xedRryHFrZY</a>

## ANEXO II

Malagueña	México/1965	1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=teEKasA511g">https://www.youtube.com/watch?v=teEKasA511g</a>
Noche perfumada	Cuba/1960	28	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=laYFY9imxj4">https://www.youtube.com/watch?v=laYFY9imxj4</a>
Noche de ronda	México/1961	8	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=cfhcsx2P1OM">https://www.youtube.com/watch?v=cfhcsx2P1OM</a>
Nube gris	Perú/1963	1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9yko1-bEf8Q">https://www.youtube.com/watch?v=9yko1-bEf8Q</a>
Ojos tapatíos	México/1963	2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vNjyew5sRVE">https://www.youtube.com/watch?v=vNjyew5sRVE</a>
Pájaro Choguí	Argentina/1965	2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-AVKPH-gYaU">https://www.youtube.com/watch?v=-AVKPH-gYaU</a>
Preciosa	Puerto Rico/1965	2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=0Me_Unds_gU">https://www.youtube.com/watch?v=0Me_Unds_gU</a>
Siboney	Cuba/1965	1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5bR0fHp6fBY">https://www.youtube.com/watch?v=5bR0fHp6fBY</a>
Te quiero dijiste	México/1968	1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-WrEemwsvBI">https://www.youtube.com/watch?v=-WrEemwsvBI</a>

(La mayoría de los enlaces para poder oír los temas son interpretados por tunas, salvo en alguna ocasión en la que no ha sido posible encontrar una versión realizada por ninguna.)

### ANEXO III

Canción	Proced/ Primer.Grab	Nº de ediciones en la década(1970-79)
Adelita	México/1969	3
Al clarear	Argentina/1963	6
Alma, cor, y vid.	Perú/1976	5
Alma llanera	Venezuela/1979	1
Amalia Rosa	Venezuela/1979	1
Amor de mis am.	Perú/1960	8
Cielito Lindo	México/1963	24
Co-co-ro-có	Chile/1961	9
Corazón	México/1961	17
Cuando llegaré (Al vaivén d m carrt)	Cuba/1979	1
Cucurrucucú	México/1975	1
De colores	México/1970	6
El payador	Argentina/1959	28
El sombrero	Colombia/1976	3
En mi viejo S.Juan	Pto.Rico/1965	1
Española	Venezuela/1963	3
Guadalajara	México/1975	2
Guantanamera	Cuba/1974	6
Habanera("Palom")	Cuba/1965	9
La barca de oro	México/1979	1
La bikina	México/1974	1

### ANEXO III

La flor de la canela	Perú/1968	10
La partida	Venezuela/1978	2
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=MvDfruQk4RE">https://www.youtube.com/watch?v=MvDfruQk4RE</a>	
La rondalla	México/1959	61
La sirena	México/1961	13
Las mañanitas	México/1970	2
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yGYK-Wbzi0">https://www.youtube.com/watch?v=yGYK-Wbzi0</a>	
Los ejes d m carreta	Argentina/1972	2
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YAF42peD1MI">https://www.youtube.com/watch?v=YAF42peD1MI</a>	
Malagueña	México/1965	5
Motivos	Venezuela/1974	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8">https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8</a>	
Naranjitay	Bolivia/1979	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=keNYYe91i50">https://www.youtube.com/watch?v=keNYYe91i50</a>	
Noche perfumada	México/1960	45
Noche de ronda	Cuba/1961	13
Nube gris	Perú/1963	2
Ojos tapatíos	México/1963	1
P'al que se va	Uruguay/1979	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TSXIYEDRdFM">https://www.youtube.com/watch?v=TSXIYEDRdFM</a>	
Polo margarit	Venezuela/1975	3
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wLzoIcES7mQ">https://www.youtube.com/watch?v=wLzoIcES7mQ</a>	
Quiéreme mucho	Cuba/1964	1
Recuerdos	Bolivia/1979	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ieFKKjTsin8">https://www.youtube.com/watch?v=ieFKKjTsin8</a>	
Recuerdos de Ipacar	Paraguay/1979	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LbVHIY2zLM">https://www.youtube.com/watch?v=LbVHIY2zLM</a>	
Serenata ranchera	México/1970	2
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lcbxqisvhy0">https://www.youtube.com/watch?v=lcbxqisvhy0</a>	
Serenata tapatía	México/1974	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yWTGD5nsfGg">https://www.youtube.com/watch?v=yWTGD5nsfGg</a>	
Te quiero dijiste	México/1968	1
Vals peruano	Perú/1978	2
Yo vendo uns ojs neg	México/1979	1
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=U-E4n-6f_xM">https://www.youtube.com/watch?v=U-E4n-6f_xM</a>	

### ANEXO III

(Hemos incluido solo los enlaces que no aparecían en las cifras correspondientes a la década de 1960 a 1970, para no ser reiterativos. Como aclaramos anteriormente, la mayoría de los enlaces para poder oír los temas son interpretados por tunas, salvo en alguna ocasión en la que no ha sido posible encontrar una versión realizada por ninguna).





ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59) 1969	1970 1979	1980 1989	1990 2000
Adelita	México/1969	1	3	3	6
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7EKkyaYaEDA">https://www.youtube.com/watch?v=7EKkyaYaEDA</a>	
Adios a la llanera	Venezuela/1981	—		6	13
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5k9tOWbnLTA">https://www.youtube.com/watch?v=5k9tOWbnLTA</a>	
Agua del pozo	México/1987		—	1	9
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-wFDxFz0uxA">https://www.youtube.com/watch?v=-wFDxFz0uxA</a>	
Aires sudamer.	Varios/1994				1
Alfonsina y el mar	Argentina/1995			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=K2wM1S04Q48">https://www.youtube.com/watch?v=K2wM1S04Q48</a>	7
Alforja campes.	Nicaragua/1998			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YQOUeU23j4">https://www.youtube.com/watch?v=YQOUeU23j4</a>	1
Alma, cor, y vid.	Perú/1976		5	3	2
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=DgW1cZNV2hs">https://www.youtube.com/watch?v=DgW1cZNV2hs</a>	
Alma llanera	Venezuela/1979		1	2	15
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EprjhOqA7nA">https://www.youtube.com/watch?v=EprjhOqA7nA</a>	
Al son de la mar.	México/1998			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gOVbN-tAisM">https://www.youtube.com/watch?v=gOVbN-tAisM</a>	1
Amalia Rosa	Venezuela/1979		1	3	12
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EprjhOqA7nA">https://www.youtube.com/watch?v=EprjhOqA7nA</a>	
Amanecer borinc.	Pto.Rico/2000			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=MsCAzzvjwlg">https://www.youtube.com/watch?v=MsCAzzvjwlg</a>	1
Amanecí en tus br.	México/1996			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s2xXKiwBa78">https://www.youtube.com/watch?v=s2xXKiwBa78</a>	1
Amarraditos	Perú/1996			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hXjLg5iflTw">https://www.youtube.com/watch?v=hXjLg5iflTw</a>	1
Amigo	Chile (andina)/2000			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UqSGG60Txuo">https://www.youtube.com/watch?v=UqSGG60Txuo</a>	1
Amor de mis am.	Perú/1960	12	8	8	14
				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=CLyCQbod_kk">https://www.youtube.com/watch?v=CLyCQbod_kk</a>	
Amor eterno	México/2000			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RgKqXLAhRKE">https://www.youtube.com/watch?v=RgKqXLAhRKE</a>	1
Amorosa guajira	Cuba/1997			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IRbjuE7_svs">https://www.youtube.com/watch?v=IRbjuE7_svs</a>	6
Anahí	Paraguay/2000			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=totoq5ovEcs">https://www.youtube.com/watch?v=totoq5ovEcs</a>	1
Anche habl c. luna	Cuba/2000			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PX1NDfMZEXk">https://www.youtube.com/watch?v=PX1NDfMZEXk</a>	1
Ansiedad	Venezuela/1994			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=CVUVxOErVuk">https://www.youtube.com/watch?v=CVUVxOErVuk</a>	4
Añoranzas	Argentina/1984		1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lraBL9qiCvU">https://www.youtube.com/watch?v=lraBL9qiCvU</a>	1
A Paraguay (Canto al Parag)	Paraguay/1996			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=diBNJGrhqPA">https://www.youtube.com/watch?v=diBNJGrhqPA</a>	2
Aq.Ojos verdes	Cuba/1995			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dbMeqBM89as">https://www.youtube.com/watch?v=dbMeqBM89as</a>	3
Así es Lima (Lima criolla)	Perú/1998			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zg-bWnkUm6U">https://www.youtube.com/watch?v=zg-bWnkUm6U</a>	3
Ave María no morro	Brasil/1995			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5jL6chY4yTg">https://www.youtube.com/watch?v=5jL6chY4yTg</a>	5

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(5 9)-69	1970-79	198 019 89	199 020 00
Barlovento	Venezuela/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ArryRIR4vyQ">https://www.youtube.com/watch?v=ArryRIR4vyQ</a>		5
Bésame mucho	México/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pwRiKDcrjz0">https://www.youtube.com/watch?v=pwRiKDcrjz0</a>		5
Boquita de Cereza	Bolivia/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wwYv0uXj-DU">https://www.youtube.com/watch?v=wwYv0uXj-DU</a>		2
Callecita encend.	Perú/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PPmxT83fXdo">https://www.youtube.com/watch?v=PPmxT83fXdo</a>		1
Camarón (Gallo)	Perú/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FTNvDdRMq28">https://www.youtube.com/watch?v=FTNvDdRMq28</a>		1
Canc. con todos	Argentina/1997		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=cCUzjihKYf0">https://www.youtube.com/watch?v=cCUzjihKYf0</a>		1
C.de Orfeo (M.Carn) Cancionera	Brasil/1997		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XsyihlT9iJA">https://www.youtube.com/watch?v=XsyihlT9iJA</a>		1
Canc. y Huayno (Poco a poco)	Perú/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Qlpr6p4pF3Y">https://www.youtube.com/watch?v=Qlpr6p4pF3Y</a>		2
Cand. para José	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SjyiO3ssF6l">https://www.youtube.com/watch?v=SjyiO3ssF6l</a>		7
Celosa	México/1985		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1Ja7cYUXkP4">https://www.youtube.com/watch?v=1Ja7cYUXkP4</a>		1
Cielito Lindo	México/1963	8	24	16	33
Cielit.Lind.Huast.	México/2001		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yjIDv1IeF8l">https://www.youtube.com/watch?v=yjIDv1IeF8l</a>		1
Co-co-ro-có	Chile/1961	2	9	4	2
Como la cigarr	México/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UQdmUe6l7M">https://www.youtube.com/watch?v=UQdmUe6l7M</a>		3
Como fue	Cuba/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_VWeJ7Bz5-I">https://www.youtube.com/watch?v=_VWeJ7Bz5-I</a>		1
C.llora una estr.	Venezuela/1986		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=piEVLmTsXOE">https://www.youtube.com/watch?v=piEVLmTsXOE</a>		9
Como paj. en el aire	Argentina/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=MG5l8ULQhqI">https://www.youtube.com/watch?v=MG5l8ULQhqI</a>		1
Contigo aprendí	México/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JxCUHLziavw">https://www.youtube.com/watch?v=JxCUHLziavw</a>		1
Conuco	Rep.Dom/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Vyv7RjGxpoU">https://www.youtube.com/watch?v=Vyv7RjGxpoU</a>		1
Corazón	México/1961	6	17	1	9
Cuando llegaré	Cuba/1979		1		
Cucurrucucú	México/1975		1		6
Cueca de la Viña Nva	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Yr00SUjcvw8">https://www.youtube.com/watch?v=Yr00SUjcvw8</a>		1
Cumbias	Colombia/1981			1	

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2000
De colores	México/1970		6	3	3
Del sur al litoral	Argentina/2000	—	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OoxKOtGTHkM">https://www.youtube.com/watch?v=OoxKOtGTHkM</a>		2
Despierta mexicana	México/1965	1	1	1	2
Dime que sí	México/1997		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=n_Q3S17sueo">https://www.youtube.com/watch?v=n_Q3S17sueo</a>		3
Dos gardenias	Cuba/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=73SqZgAU8SY">https://www.youtube.com/watch?v=73SqZgAU8SY</a>		2
Dos palomitas	Argentina/1990		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uLEvpRKZzl">https://www.youtube.com/watch?v=uLEvpRKZzl</a>		8
Dos puntas	Chile/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xB7y7kn0WeU">https://www.youtube.com/watch?v=xB7y7kn0WeU</a>		4
Duerme negrito	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3FG8e_gfkus">https://www.youtube.com/watch?v=3FG8e_gfkus</a>		1
El andariego	México/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=l283HDXV97Q">https://www.youtube.com/watch?v=l283HDXV97Q</a>		2
El carite	Venezuela/1991		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sj3-6dWPxBE">https://www.youtube.com/watch?v=Sj3-6dWPxBE</a>		2
El cóndor pasa (zrz)	Perú/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BVMXEnL8liM">https://www.youtube.com/watch?v=BVMXEnL8liM</a>		6
El cosechero	Argentina/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VIAA2YR2zUI">https://www.youtube.com/watch?v=VIAA2YR2zUI</a>		1
El diablo suelto	Venezuela/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YfudOH6yJJE">https://www.youtube.com/watch?v=YfudOH6yJJE</a>		1
El día q m quieras	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=r5DBqOp4Ajo">https://www.youtube.com/watch?v=r5DBqOp4Ajo</a>		11
El humauaqueño	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lbDxb6iSpJo">https://www.youtube.com/watch?v=lbDxb6iSpJo</a>		1
El pájaro campana	Paraguay/1964	1	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VEd4xl6zB6M">https://www.youtube.com/watch?v=VEd4xl6zB6M</a>		3
El parque	Perú/1981		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jgoKZG4hi0A">https://www.youtube.com/watch?v=jgoKZG4hi0A</a>	8	11
El pastorcillo	Venezuela/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IHRw1ZvKx1g">https://www.youtube.com/watch?v=IHRw1ZvKx1g</a>		1
El payador	Argentina/1959	24	28	22	30
El preso nº 9	México/2006		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HBhlG7hBPPg">https://www.youtube.com/watch?v=HBhlG7hBPPg</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Cjaa-OhDm8Q">https://www.youtube.com/watch?v=Cjaa-OhDm8Q</a>		1
El sombrero	Colombia/1976		3	1	3
Encuentros Jaguery	Venezuela/1990		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=P4n-v7SGb1c">https://www.youtube.com/watch?v=P4n-v7SGb1c</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LGybUBVDyvY">https://www.youtube.com/watch?v=LGybUBVDyvY</a>		4
En mi viejo S.Juan	Pto.Rico/1965	1	1	6	17
Entre Mend. y S.J.	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=e5AhrLK6cpw">https://www.youtube.com/watch?v=e5AhrLK6cpw</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=k068SSh7sw4">https://www.youtube.com/watch?v=k068SSh7sw4</a>		1
Envidia	Cuba/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7cLD65IE7Fk">https://www.youtube.com/watch?v=7cLD65IE7Fk</a>		3
Española	Venezuela/1963	3	3	5	10
Estampa cumanesa	Venezuela/1991		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=G05D-9rDCHg">https://www.youtube.com/watch?v=G05D-9rDCHg</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=esQEUVwLlco">https://www.youtube.com/watch?v=esQEUVwLlco</a>		7

<sup>1</sup> Las tunas copian este montaje de Los Sabanderos, y son pocas las que especifican que la pieza inicial es un Polo Margariteño (de la Isla Margarita, no de Cumaná). En este caso, terminan con otro fragmento de un tema venezolano también, *Yo no soy de Venezuela. N. del A.*

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2000
Estoy contento	Venezuela/1997		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=b4Vfw7AiSds">https://www.youtube.com/watch?v=b4Vfw7AiSds</a>		3
Estrellita	México/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FrVth4SUim0">https://www.youtube.com/watch?v=FrVth4SUim0</a>		1
Estrellita del sur	Perú/1994		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mLVRyIzkFUs">https://www.youtube.com/watch?v=mLVRyIzkFUs</a>		9
Fiesta de San Benito	Chile/1991		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-kCCbMqyYb4">https://www.youtube.com/watch?v=-kCCbMqyYb4</a>		3
Fina estampa	Perú/1997	—	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uvBhy2HK_Ds">https://www.youtube.com/watch?v=uvBhy2HK_Ds</a>		4
Flor de ausencia	Cuba/1994		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rcTHBi9Eus8">https://www.youtube.com/watch?v=rcTHBi9Eus8</a>		4
Fuego bajo tu piel	México/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5a7UWgkMD5M">https://www.youtube.com/watch?v=5a7UWgkMD5M</a>		1
Galopera	Paraguay/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=L7vF42nPIkk">https://www.youtube.com/watch?v=L7vF42nPIkk</a>		4
Gavilán	Venezuela/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EaBwONN1eBU">https://www.youtube.com/watch?v=EaBwONN1eBU</a>		3
Guadalajara	México/1975		2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4KZ04NatU5Y">https://www.youtube.com/watch?v=4KZ04NatU5Y</a>		6
Guantanamera	Cuba/1974		6 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=60ybRMqr3el">https://www.youtube.com/watch?v=60ybRMqr3el</a>	4	19
Habanera("Palom")	Cuba/1965	2	9 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=DBHkn8_ApJw">https://www.youtube.com/watch?v=DBHkn8_ApJw</a>	4	23
Hechizo Borinqueñ	Pto.Rico/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PcVLSUMJnpl">https://www.youtube.com/watch?v=PcVLSUMJnpl</a>		1
Hoy	Cuba/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8cMgGFnqlsw">https://www.youtube.com/watch?v=8cMgGFnqlsw</a>		1
Hoy estoy aquí	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BY_te34AK3E">https://www.youtube.com/watch?v=BY_te34AK3E</a>		3
Jamás	México/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xQip9Muzgsk">https://www.youtube.com/watch?v=xQip9Muzgsk</a>		2
Júrame	México/1985		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hRuqmyPbxtg">https://www.youtube.com/watch?v=hRuqmyPbxtg</a>	2	2

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(5 9)-69	1970-79	198 0-89	19 90 - 20 06
La banda	Argentina/1991		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=x6uWfYgC_ac">https://www.youtube.com/watch?v=x6uWfYgC_ac</a>		6
La barca de Guaymas	México/1994	—	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU">https://www.youtube.com/watch?v=8MDb_wkF4NU</a>		1
La barca de oro	México/1979		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=H6VHkENFduE">https://www.youtube.com/watch?v=H6VHkENFduE</a>		2
La bikina	México/1974		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wzXGZvhqAMw">https://www.youtube.com/watch?v=wzXGZvhqAMw</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZM-6u504ypY">https://www.youtube.com/watch?v=ZM-6u504ypY</a>	1	14
La chica de Ipanema	Brasil/2001		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZM-6u504ypY">https://www.youtube.com/watch?v=ZM-6u504ypY</a>		1
La flor de la canela	Perú/1968	1	10 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=y6DbT50v3nQ">https://www.youtube.com/watch?v=y6DbT50v3nQ</a>	4	7
Lágrimas negras	Cuba/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=MBphcwj-vPw">https://www.youtube.com/watch?v=MBphcwj-vPw</a>		7
Lamento borincano	Pto. Rico/		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ja4ojvGPN88">https://www.youtube.com/watch?v=ja4ojvGPN88</a>		8
La muralla	Cuba/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1ANKJouQGm0">https://www.youtube.com/watch?v=1ANKJouQGm0</a>		1
La partida	Venezuela/1978		2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=MvDfruQk4RE">https://www.youtube.com/watch?v=MvDfruQk4RE</a>		3
La rondalla	México/1959	48	61 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4rKVub5Qh40">https://www.youtube.com/watch?v=4rKVub5Qh40</a>	27	43
La sirena	México/1961	19	13 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xedRryHFrZY">https://www.youtube.com/watch?v=xedRryHFrZY</a>	10	11
La sitiera	Cuba/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=oaLsuNpEnKo">https://www.youtube.com/watch?v=oaLsuNpEnKo</a>		1
La suerte loca	Argentina/1967	6	7 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=A6RBfcdvfRk">https://www.youtube.com/watch?v=A6RBfcdvfRk</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=1Rquid2XMfE">https://www.youtube.com/watch?v=1Rquid2XMfE</a>	2	13
La viajera (zamba)	Argentina/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1Rquid2XMfE">https://www.youtube.com/watch?v=1Rquid2XMfE</a>		1
Las mañanitas	México/1970		2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=a1Q6Zg8LPM4">https://www.youtube.com/watch?v=a1Q6Zg8LPM4</a>		5
Las palmeras	Bolivia/1985		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=DH1CxCUxB-k">https://www.youtube.com/watch?v=DH1CxCUxB-k</a>	1	4
Limeña	Perú/1983		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7vTwSyWNzNQ">https://www.youtube.com/watch?v=7vTwSyWNzNQ</a>	2	3
Lo dudo	México/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rcRfi1B-0E0">https://www.youtube.com/watch?v=rcRfi1B-0E0</a>		2
Los ejes d m carreta	Argentina/1972		2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YAF42peD1MI">https://www.youtube.com/watch?v=YAF42peD1MI</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ug4m1bmyDiM">https://www.youtube.com/watch?v=ug4m1bmyDiM</a>		1
Los sesenta granad	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ug4m1bmyDiM">https://www.youtube.com/watch?v=ug4m1bmyDiM</a>		1
Luna de arrabal	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KcmwdbQwp7c">https://www.youtube.com/watch?v=KcmwdbQwp7c</a>		1
Luna de Xelajú	México/1980		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=-c3yYal4DT8">https://www.youtube.com/watch?v=-c3yYal4DT8</a>	1	
Luna de Venezuela	Venezuela/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=N8-AhDzzMSc">https://www.youtube.com/watch?v=N8-AhDzzMSc</a>		1
Luna llena estival	Chile/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s_RsFmolC90">https://www.youtube.com/watch?v=s_RsFmolC90</a>		2
Luz de amanecer (Minero boliviano)	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ynTmOtc9vxE">https://www.youtube.com/watch?v=ynTmOtc9vxE</a>		1

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2006
Madrigal	Pto.Rico/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XIT7hVzbYDc">https://www.youtube.com/watch?v=XIT7hVzbYDc</a>		4
Magdalena	Brasil/1991	—	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ltwrcLvInVQ">https://www.youtube.com/watch?v=ltwrcLvInVQ</a>		7
Malagueña	México/1965	1	5	8	23
María Chuchena	México/1985		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=teEKasA511g">https://www.youtube.com/watch?v=teEKasA511g</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=v6lIyPQ6Bmk">https://www.youtube.com/watch?v=v6lIyPQ6Bmk</a>	3	5
Maria Elena	México/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rfQTW7o8WBg">https://www.youtube.com/watch?v=rfQTW7o8WBg</a>		2
María va	Argentina/1994		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VEggDFuW3S0">https://www.youtube.com/watch?v=VEggDFuW3S0</a>		2
Mar y cielo	México/2006		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xgbs-yXKXak">https://www.youtube.com/watch?v=xgbs-yXKXak</a>		2
M.de una V.Canción	Argentina/1987		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zVG2IfRCwm4">https://www.youtube.com/watch?v=zVG2IfRCwm4</a>	1	1
Merceditas	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FhEHCWma0p8">https://www.youtube.com/watch?v=FhEHCWma0p8</a>		1
México, México	México/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=QKwnuXtC_eY">https://www.youtube.com/watch?v=QKwnuXtC_eY</a>		4
Mía	Paraguay/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yeqGeaNHD-k">https://www.youtube.com/watch?v=yeqGeaNHD-k</a>		2
Mis noches sin ti	Paraguay/1990		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FdMwA9noQyQ">https://www.youtube.com/watch?v=FdMwA9noQyQ</a>		7
Moliendo café	Venezuela/1986		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YDp3l-syaWc">https://www.youtube.com/watch?v=YDp3l-syaWc</a>	2	3
Motivos	Venezuela/1974		1		3
			<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8">https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8</a>	2	
Mchachta sabanera	Venezuela/1989		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8">https://www.youtube.com/watch?v=tTfsC2-1gT8</a>		1
				1	
Mujer, niña y amiga	Argentina/2004		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=O-lqseL0DUk">https://www.youtube.com/watch?v=O-lqseL0DUk</a>		1

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2006
Naranjitay	Bolivia/1979		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=keNYYe91i50">https://www.youtube.com/watch?v=keNYYe91i50</a>	1	6
Negro bombón	Cuba/1998	—	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=NZct3PSjX34">https://www.youtube.com/watch?v=NZct3PSjX34</a>		1
Noche perfumada	México/1960	28	45 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=laYFY9imxj4">https://www.youtube.com/watch?v=laYFY9imxj4</a>	17	24
Noche plateada (Serenata plateada)	México/1987		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gbvxr1kunmg">https://www.youtube.com/watch?v=gbvxr1kunmg</a>	1	7
Noche de ronda	Cuba/1961	8	13 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=cfhcsx2P10M">https://www.youtube.com/watch?v=cfhcsx2P10M</a>	12	10
Noches de Cartagen	Colombia/1986		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qERhVVG944Y">https://www.youtube.com/watch?v=qERhVVG944Y</a>	1	4
Nube gris	Perú/1963	1	2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9yko1-bEf8Q">https://www.youtube.com/watch?v=9yko1-bEf8Q</a>	3	5
Odiame	Perú/2004		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gFktUDrodYQ">https://www.youtube.com/watch?v=gFktUDrodYQ</a>		1
Ojos tapatíos	México/1963	2	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=vNjyew5sRVE">https://www.youtube.com/watch?v=vNjyew5sRVE</a>		
Pájaro Choguí	Argentina/1965	2	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=-AVKPH-gYaU">https://www.youtube.com/watch?v=-AVKPH-gYaU</a>	5	10
Paloma querida	México/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=B9a2blt3XDc">https://www.youtube.com/watch?v=B9a2blt3XDc</a>		1
P'al que se va	Uruguay/1979		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=TSXIYEDRdFM">https://www.youtube.com/watch?v=TSXIYEDRdFM</a>		
Paraná? <sup>2</sup>	Argentina/1995				1
Perdón	Pto. Rico/1992		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Km83WsCxlzU">https://www.youtube.com/watch?v=Km83WsCxlzU</a>		7
Perfidia	México/1992		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jyRBBE0YAwU">https://www.youtube.com/watch?v=jyRBBE0YAwU</a>		4
Perdida	México/1997		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BiGb_k00ZyQ">https://www.youtube.com/watch?v=BiGb_k00ZyQ</a>		1
Polo margarit	Venezuela/1975		3 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wLzoIcES7mQ">https://www.youtube.com/watch?v=wLzoIcES7mQ</a>		7
Por medio peso	Cuba/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2AgFQsvV0iE">https://www.youtube.com/watch?v=2AgFQsvV0iE</a>		1
Preciosa	Pto. Rico/1965	2	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=0Me_Unds_gU">https://www.youtube.com/watch?v=0Me_Unds_gU</a>		5
Puerto Rico	Pto.Rico/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EPJbi6kPMfw">https://www.youtube.com/watch?v=EPJbi6kPMfw</a>		1
Qué será de ti	Paraguay/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YK4am4MbZjU">https://www.youtube.com/watch?v=YK4am4MbZjU</a>		3
Quiéreme mucho	Cuba/1964	5	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4i4hI83nd58">https://www.youtube.com/watch?v=4i4hI83nd58</a>	10	8
Quiéreme siempre	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ec_yY6sYITc">https://www.youtube.com/watch?v=ec_yY6sYITc</a>		1
Quizás, quizás	Cuba/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zdJ0KLI3PmQ">https://www.youtube.com/watch?v=zdJ0KLI3PmQ</a>		2

<sup>2</sup> No hemos encontrado audios de este tema, ya que probablemente su título sea otro. Es muy común entre las tunas (y otras agrupaciones musicales) denominar a los temas por alguna palabra que se repita en la canción o por el estribillo. N del A.



## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2000
Recuerdos	Bolivia/1979		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ieFKKjTsin8">https://www.youtube.com/watch?v=ieFKKjTsin8</a>		10
Recuerdos(Fl.d.l.al)	Argentina/1986		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PG6gXa7RD_M">https://www.youtube.com/watch?v=PG6gXa7RD_M</a>	1	
Rec. De Ipacaray	Paraguay/1979	—	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LbVHIY2zLM">https://www.youtube.com/watch?v=LbVHIY2zLM</a>		5
Regálame e. noche	México/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=k1S_lIUXxRs">https://www.youtube.com/watch?v=k1S_lIUXxRs</a>		2
Regresa a mí	México/1965	2	2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=3VWgPt2pe1w">https://www.youtube.com/watch?v=3VWgPt2pe1w</a>	11	2
Reloj	México/1992		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=upGQr6H8DRk">https://www.youtube.com/watch?v=upGQr6H8DRk</a>		5
Rico vacilón	Cuba/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Aa4iu0lfigY">https://www.youtube.com/watch?v=Aa4iu0lfigY</a>	—	1
Rio manso	Argentina/2004		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xY-Ng7DJeKw">https://www.youtube.com/watch?v=xY-Ng7DJeKw</a>		1
Rosa de Cuba	Cuba/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IVVv8pV4NLk">https://www.youtube.com/watch?v=IVVv8pV4NLk</a>		3
Rosario	Venezuela/2004		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jnE-SYVf0-Q">https://www.youtube.com/watch?v=jnE-SYVf0-Q</a>		2
Serenata Huasteca	México/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Jf0l9Ts1VQk">https://www.youtube.com/watch?v=Jf0l9Ts1VQk</a>		2
Serenata ranchera	México/1970		2 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=lcbxqisvhy0">https://www.youtube.com/watch?v=lcbxqisvhy0</a>		2
Serenata tapatía	México/1974		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=yWTGD5nsfGg">https://www.youtube.com/watch?v=yWTGD5nsfGg</a>		1
Siboney	Cuba/1965	1	1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=mlGi3y3aHjw">https://www.youtube.com/watch?v=mlGi3y3aHjw</a>	1	1
Silencio	Cuba/1987		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=v_obPAPkFAA">https://www.youtube.com/watch?v=v_obPAPkFAA</a>	2	18
Silencio(Te traigo..)	México/1981		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gC-5hg3CjU8">https://www.youtube.com/watch?v=gC-5hg3CjU8</a>	1	
Simón Bolívar	Venezuela/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AObTf9yOdoQ">https://www.youtube.com/watch?v=AObTf9yOdoQ</a>		1
Si nos dejan	México/2001		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UwX1amquIQU">https://www.youtube.com/watch?v=UwX1amquIQU</a>		1
Sin ti	México/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=S8eVdTGhpvc">https://www.youtube.com/watch?v=S8eVdTGhpvc</a>		5
Si tú no estás	Argentina/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s7egPp9RzWw">https://www.youtube.com/watch?v=s7egPp9RzWw</a>		1
Solamente una vez	México/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=nWjJ33iZcWc">https://www.youtube.com/watch?v=nWjJ33iZcWc</a>		1
Solo	México/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zXWHkuRmlc">https://www.youtube.com/watch?v=zXWHkuRmlc</a>		1
Sombras nada mas	México/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZrzPJZlcm0c">https://www.youtube.com/watch?v=ZrzPJZlcm0c</a>		2
Somos	Pto. Rico/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=a_Lbzijfqr4">https://www.youtube.com/watch?v=a_Lbzijfqr4</a>		5
Son borinqueño	Pto. Rico/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=MpvkgivwBZk">https://www.youtube.com/watch?v=MpvkgivwBZk</a>		3
Son de la loma	Cuba/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KSt7xamNEuY">https://www.youtube.com/watch?v=KSt7xamNEuY</a>		3
Son mexicano	México/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OnIL1R11DyY">https://www.youtube.com/watch?v=OnIL1R11DyY</a>		2
Sones cubanos <sup>3</sup>	Cuba/2000				1
Son tus perjúmen	Nicaragua/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fs9G14Nnii8">https://www.youtube.com/watch?v=fs9G14Nnii8</a>		1

<sup>3</sup> Pupurrí de varios temas.

## ANEXO IV

Canción	Proced/ Primer.Grab	1960(59)- 69	1970-79	1980- 89	1990- 2006
Techos de cartón	Venezuela/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Rtpm99-v8Hk">https://www.youtube.com/watch?v=Rtpm99-v8Hk</a>		1
Te quiero dijiste	México/1968	1	1	3	6
Tico tico	Brasil/1986		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xLbnonXtEMQ">https://www.youtube.com/watch?v=xLbnonXtEMQ</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=PGkugN7x61M">https://www.youtube.com/watch?v=PGkugN7x61M</a>	2	3
Tierra (Qué bonita)	Argentina/1994		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Zc0qZQ-lh6c">https://www.youtube.com/watch?v=Zc0qZQ-lh6c</a>		3
Trasnochados espn	Argentina/1995		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RT_6Iq7y85E">https://www.youtube.com/watch?v=RT_6Iq7y85E</a>		1
Tus ojos	Paraguay/2000		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ndTXZuV1LVs">https://www.youtube.com/watch?v=ndTXZuV1LVs</a>	—	2
Una aventura más	Paraguay/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=t4kVxml34ro">https://www.youtube.com/watch?v=t4kVxml34ro</a>		2
Uno	Argentina/2001		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ydEFhNYv1bw">https://www.youtube.com/watch?v=ydEFhNYv1bw</a>		1
Uruguay	Uruguay/1987			1	
Vagabundo	Argentina/1993		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_5Ef1iDwEVO">https://www.youtube.com/watch?v=_5Ef1iDwEVO</a>		2
Vallecito de Guaco	Argentina/2004		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=m-FLJ8CgsmI">https://www.youtube.com/watch?v=m-FLJ8CgsmI</a>		1
Vals peruano <sup>4</sup>	Perú/1978		2		1
Vereda tropical	México/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=igxGVLjDhek">https://www.youtube.com/watch?v=igxGVLjDhek</a>		4
Viejo amigo	Rep.Dom/1984			1	
Viene clareando	Argentina/1963	5	6	—	—
Violín huapango	México/1999		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=C9_x5gYdSkM">https://www.youtube.com/watch?v=C9_x5gYdSkM</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=D8UDNIyg3sw">https://www.youtube.com/watch?v=D8UDNIyg3sw</a>		1
Viva México	México/2001		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Qrv8dYDZlQQ">https://www.youtube.com/watch?v=Qrv8dYDZlQQ</a>		1
Volver	Argentina/1990		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=I5JQ1m3mxKw">https://www.youtube.com/watch?v=I5JQ1m3mxKw</a>		6
Y no estabas tú	México/1998		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xCj08-fHfjM">https://www.youtube.com/watch?v=xCj08-fHfjM</a>		1
Yo vendo ojos negr	México/1979		1 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=U-E4n-6f_xM">https://www.youtube.com/watch?v=U-E4n-6f_xM</a>		
Yo me llamo cumbia	Colombia/1996		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VJNGAcgLq0M">https://www.youtube.com/watch?v=VJNGAcgLq0M</a>		1

<sup>4</sup> Con este título genérico se debe denominar a una pieza de las recogidas en la base de datos, pero no dan más referencias. También pudiera tratarse de un pupurrí. N. del A.

## ANEXO IV

