

ELHINOJAL, número 19, diciembre de 2022  
Sección: Ensayo  
Recibido: 04-10-2022  
Aceptado: 05-12-2022  
Páginas de 84 a 103

“MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO”  
por el “Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA” (IV, A y B)  
“MASS OF THE PEOPLE OF EXTREMADURA”  
by the “Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA” (IV, A & B)

EMILIO BLAS DE LA ROSA, S.J.  
emilioblas@gmail.com

## 0. INTRODUCCIÓN: Estructura del documento

Este documento tiene una estructura de 5 partes (I, II, III, IV y V), muy desiguales entre sí por su longitud:

ESTRUCTURA del documento:

- I — Historia de la “MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO”.
- II — Historia del “Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA”.
- III — RADIOGRAFÍA de MI TRABAJO con el “Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA”.
- IV — RADIOGRAFÍA de la “MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO”, o SIMBOLISMO de la música; que constará a su vez de otras 3 partes, A, B y C:
  - A) — Aspectos GENERALES.
  - B) — Canciones cuyo texto son las oraciones OFICIALES de la liturgia (que *es lo más peculiar* de esta misa).
  - C) — Canciones cuyo texto es ORIGINALMENTE MÍO.
- V — Apéndice: Himno del “Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA”.

En el número *anterior* de *El Hinojal* publiqué la Estructura del documento y las 3 primeras partes: I, II y III.

Ahora, en 2 números consecutivos de la revista, publicaré: en este, repetida la Estructura del documento, añado la IV parte secciones A y B;

y en el siguiente, además de repetir la Estructura del documento, añadiré la IV parte sección C y el Apéndice o V parte.

#### 4. RADIOGRAFÍA de la "MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO"<sup>1</sup>

Dice Joaquín Parra: "Emilio Blas de la Rosa ha realizado con **esta misa un trabajo serio**. Cada palabra, cada frase, ha sido detenidamente pensada. La **unidad** interna y externa conseguida entre unos **textos religiosos** tan intelectualmente densos (y, la mayoría de ellos, los 'oficiales', con un lenguaje tan carente de toda métrica y rítmica) y una **música** tan espontánea y originalmente independiente de ellos y tan popular que los convierte en sencillamente comprensibles, esa imbricada **unidad entre letra y música** (intérprete de aquella), hace conjeturar que no ha sido tarea fácil, sino por el contrario, **laboriosa**, y solo posible por un entusiasmo ilusionado."<sup>2</sup>

#### SIMBOLISMO DE LA MÚSICA<sup>3</sup>

##### 4A. ASPECTOS GENERALES

La "**Misa del Pueblo extremeño**" no es una *superficial* aplicación de frases religiosas a melodías profanas; sino una auténtica *recreación*, un injerto que podríamos llamar *bautismal*:

##### Expresión de la actitud

El más de medio centenar de melodías están seleccionadas, entretejidas y armonizadas de tal manera que, no solo permiten en ellas el **encaje material de la letra aun de los textos litúrgicos oficiales de la misa**, con la coincidencia incluso de los acentos (lo cual supone más dificultad que el *crear* una melodía para esas palabras); sino que, además y sobre todo, **expresan simbólicamente el espíritu, el sentido de cada una de las frases y la actitud de quien se las dice a Dios**, lo cual es mucho más importante.

##### Simbolismo primordial: *El sentimiento melódico*

<sup>1</sup> Seleccione párrafos de lo que publiqué en el libro que acompaña a la cinta y al disco de la grabación sonora de esta misa. Y repito párrafos que incluí en las "EXPLICACIONES" sonoras.

<sup>2</sup> Este párrafo está copiado del "Prólogo" del libro que acompaña a la cinta y al disco, "Prólogo" escrito por Joaquín Parra González, creador y director de la "Coral Frexnense", profesor excedente del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de Badajoz, exdirector y profesor del Conservatorio de Música, de Cáceres, y concertista de piano.

<sup>3</sup> En la **IV** parte sección **C** escribiré el texto de las *canciones cuya letra he compuesto yo*. Las otras canciones —de las cuales hablo en esta **IV** parte sección **B**—, tienen el *texto oficial* de la oración litúrgica correspondiente (con ligeras variantes para que el acoplamiento a la melodía popular no resulte forzado); excepto el del *Gloria* y *Credo*, que son más complicados, el texto no lo escribiré, pues es bien conocido.

El **sentimiento** peculiar que rezuma y expande *cada melodía*, es la perfumada **atmósfera simbólica** de las frases que he aplicado a ella: **melodía, y sentido del texto, coinciden sentimentalmente**, y por ello, la melodía suscita y potencia la **actitud apropiada** en quien canta y quien escucha.

### Expresión del sentido profundo del texto

Pero además: *dentro* del simbolismo primordial de ese **ambiente melódico**, en determinados aspectos de la melodía y en toda su complejidad armónica, esta partitura es la **expresión del significado profundo** que tienen las oraciones eucarísticas, con tal **simbolismo** musical, que suscita auténtica y sentida emoción religiosa (estremecedora y gozosa elevación a Dios) en las masas populares, comunicándoles la *vibración festiva* transcendente que es esencial a la celebración eucarística —que hace que se salten de alegría las lágrimas en los ojos de los oyentes—, y que se halla ausente del plano *emocional* de los fieles en la mayoría de las Eucaristías que se celebran.

### Oración gozosa

Esa vibración festiva es difícilmente comprendida por aquellas personas a quienes, **de hecho**, su sensibilidad religiosa les hace sentir como medida única de *autenticidad* en la relación con Dios el grado de *recogimiento* o de *sacrificio y carga* que tal relación conlleve; quienes admitiendo que la celebración eucarística es una *fiesta*, en la práctica dan a este término un contenido meramente *intelectual y abstracto sin repercusión vivencial* (por lo que, al ver disfrutar a los fieles en la “*Misa del Pueblo extremeño*” lo interpretan como frivolidad incompatible con el sentido religioso).

### Oración de la danza

Y mucho menos llegarán a entender que la *danza* pueda ser *oración* o que, quienes la presencian estén orando al *disfrutar* con ella. Todo lo contrario: ese disfrutar y el mero *atender* a la danza lo considerarán una *distracción* de la relación con Dios: como si no pudiéramos comunicarnos con el Señor de otra manera que por el *lenguaje mental y oral* (y además, con aburrimiento).

Sin embargo, la **danza** expresa ideas y sentimientos, y más si está **interrelacionada con el canto armonizado e instrumentado**; es en cierta manera la expresión artística *más completa* que poseemos los humanos, porque es la **comunicación gestual de TODO el ser humano** en su **individualidad corporal-espiritual**, y en su **complementariedad masculina-femenina** cuando la danza es mixta (complementariedad proyectada en su **relación social con otras parejas** por la coreografía y más si esta es simbólica). Por eso, *la danza de un canto religioso hecha símbolo es la expresión artística más completa de nuestra comunicación con Dios*.

*El gozo es esencial a la danza* (incluso a la danza que expresa y comunica sufrimiento): porque *toda verdadera comunicación es*, de alguna manera, *gratificante*, y más si lo que comparte es la alegría. Quizás por eso en todas las culturas de todos los tiempos, la danza ha

sido la expresión culminante de las *celebraciones* y los *festejos* (y la Eucaristía es *celebración* y *fiesta*).

### ¿Cuántas veces oramos al rezar bailando?

En la *“Misa del Pueblo extremeño”*, los demás fieles se unen a la oración gestual gozosa de los danzarines, de manera parecida a como se unen a los gestos y palabras del celebrante.

Infinidad de *oraciones bíblicas* (palabra de Dios) son *exclamaciones entusiastas de alegría* dirigidas a Él por ser como es y hacer lo que hace, invitándonos a expresarle *el amor y la alabanza alegre* por medio de *instrumentos, gritos, cánticos y danzas*: ¿cumplimos eso al *musitar* tales oraciones (y ojalá que no sea a toda velocidad)?

El papa san Juan Pablo II —después de haber sido recibido en el aeropuerto de Sevilla con un baile *por sevillanas*, haber presenciado la danza de *los seises durante la misa*, y por la tarde en Zaragoza, una velada vespertina de *jotas aragonesas ante la Pilarica*—, se acercó improvisadamente al micrófono para exclamar con su peculiar buen humor:

*“¡Problema para los teólogos...!, ¡problema para los teólogos...!: San Agustín dice que el que canta ora dos veces; ¡los españoles, rezan..., y cantan... ¡y bailan!!: ¡¿cuántas veces oran los españoles?!”* (Y naturalmente, la multitud se desbordó en aplausos y gritos entusiastas.)

### Sentir el simbolismo

Como digo, *en la “Misa del Pueblo extremeño” hasta los menores detalles musicales*, e incluso las danzas folclóricas, *poseen un intencionado carácter simbólico*. Y en buena medida *el pueblo capta sentimentalmente ese simbolismo, sin duda, porque los elementos musicales están conjuntados de tal manera que en cada momento expresen lo mejor posible el sentido profundo del texto que se canta* (sentido que las masas populares *no llegan tal vez a “entender” en esa profundidad en que sí lo “sienten”* al participar de la Eucaristía con esta misa).

### Inagotabilidad y ambigüedad del simbolismo

Sería *imposible poner de manifiesto todo el simbolismo*, porque este nunca podría quedar agotado, puesto que su carácter proyectivo le confiere límites desdibujados e indefinidos.

Así cualquiera puede barruntar significados musicales que ni yo mismo haya intuido, y que no por esto dejen de ser verdaderos si se hallan situados en la *orientación* correcta.

Por otra parte, *desmenuzar excesivamente los elementos simbólicos* (explicando, por ejemplo, el efecto pretendido con una determinada sucesión de acordes no habituales en músicas populares, cosa que es frecuente en esta misa), además de engendrar tedio, *desvirtuaría con su intelectualismo el carácter esencialmente emotivo* del simbolismo musical:

*Todo simbolismo es ambiguo*, su significado puede ser *plurivalente*, y mucho más el simbolismo de contenido sentimental; solo la intención de quien lo ha creado puede *orientar* en el *sentido* intelectual de la clave de interpretación; interpretación que, en la ambigüedad pluri-significativa de los rasgos simbólicos, *se fortalecerá por la convergencia* de elementos que apunten en el mismo sentido y, en el caso de la **“Misa del Pueblo extremeño”**, por el ambiente religioso en que se desarrolla.

Pero *siempre cabrán objeciones* intelectuales acerca de la validez objetiva de esa interpretación, por la ambivalencia esencial al símbolo y porque el sentimiento no se deja apresar por la rigidez de los barrotes intelectuales: siempre los trasciende, los desborda.

En concreto, respecto al simbolismo musical de esta misa, solo quien es capaz de abandonarse a la deriva del *sentimiento popular “virginalmente” a-intelectual* encontrará el verdadero camino; mientras que, el conocimiento reflexivo de los procedimientos empleados para provocar tal sentimiento, lo enturbia y llega a sofocarlo (como si, diseccionando al ser vivo, pretendiéramos ver funcionar la vida).

### **Folclore y *sentido religioso* de la “Misa del Pueblo extremeño”**

No todo el mundo tiene *capacidad para captar el **sentido religioso*** de esta misa, como no todo el mundo la tiene para captar el de un canto *gregoriano*, o el de la *“Misa en si menor”*, de Juan Sebastián Bach, o el de una misa *flamenca* en que la alegría se escapa por el hoyo sin fondo del sentimiento.

Quien no capte el *sentido religioso* de alguna de esas músicas aludidas, difícilmente llegará a captarlo por muchas explicaciones que se le den. Pero que haya quien no lo capta, **no** quiere decir que tal obra *carezca de él*, tanto más cuanto que otras personas, muchas (y de todos los niveles de cultura religiosa y vida de oración), sí lo captan.

### **Textos religiosos con melodías populares**

*La aplicación de textos religiosos a melodías populares **no específicamente religiosas en su origen***, es algo que se ha practicado por los creyentes de todas las religiones en todos los tiempos. Pertenece al mecanismo normal del *más popular* y, por tanto, **genuino folclore religioso**; y fue practicado por autores sagrados del Antiguo Testamento (que estaban inspirados por Dios): ellos mismos anotaron en la cabecera de algunos **salmos** —*del 22, 45, 56, 57, 58, 59, 60, 69, 75, 80, 81, 84*, por ejemplo—, el título de la melodía popular *originariamente profana*, con la que el salmo había de cantarse y a veces bailarse.

He elegido músicas folclóricas **no específicamente religiosas en su origen**, porque creo que, exceptuadas determinadas parcelas de música religiosa tradicional (como pueden ser las del ciclo de Navidad y de Semana Santa), es en la música folclórica *profana* considerada *en su conjunto* donde se expresa nuestra idiosincrasia regional con más *espontaneidad*, y por tanto con más *autenticidad*, y esto me parece *fundamental* para que nuestra comunicación musical con Dios sea **popularmente auténtica**: sea, **del pueblo extremeño**.

### Sentido festivo

Por otra parte, las músicas folclóricas originariamente religiosas que conozco (incluidas las relacionadas con *ciertos temas* de Navidad y, por supuesto, las de Semana Santa), no transmiten el sentido *festivo* de la Eucaristía; copian el estilo predominantemente aburrido y *carente de alegría y vitalidad* típico de las canciones religiosas bendecidas por la práctica eclesial, rezumando una religiosidad *dictada* durante siglos (y en este sentido es en el que digo que parece *menos auténtica* del pueblo), concebida como *apartamiento* de las realidades temporales y profanas, sobre todo *de aquellas que nos entusiasman*.

Y esa concepción de la religiosidad (que es verdadera, pero no exclusiva), priva a las músicas religiosas tradicionales en general (incluidas algunas de Navidad), de la *vida y la alegría* que vibra en el conjunto de las canciones que nuestro pueblo ha hecho suyas y gozosamente transmite de generación en generación en *amplias* zonas regionales, sin duda porque siente en ellas el reflejo de la propia *manera extremeña* de ser.

Por eso eran *éstas* las que en mi pueblo (Cañaveral, provincia de Cáceres) y en muchos pueblos cantaba y bailaba la gente ante la imagen de la Virgen y de los Santos Patronos (fuera del templo, claro, pues dentro estaba absolutamente vetado): la gente sentía que en estos cantes y bailes era donde se manifestaban a sí mismos sin caretas, *en el propio auténtico ser*; y en esa *autenticidad* radicaba *el gozo de ofrecérselos* a su Santo protector.

### Sentido religioso-eucarístico

*De éstas* son las canciones que componen el cañamazo en que se borda la *“Misa del Pueblo extremeño”*; y por eso se llama *“DEL PUEBLO EXTREMEÑO”*.

En el bordado no faltan **ungidas** canciones (*“Yo confieso”, “Señor, ten piedad”, “Dios del Amor”, “Cordero de Dios”, “Comunión en Emaús” ...*), que recuerdan los colores de la música religiosa *tradicional* en los momentos litúrgicos que parecen más apropiados.

Pero es *“MISA”* y *toda ella* es *“MISA”*: porque en su entretejido melódico, armónico y rítmico palpita un auténtico **sentido religioso-eucarístico**, gracias a que en cada uno de los pasajes he procurado la conjunción de *todos* los elementos posibles de manera que contribuyan a establecer nuestra *comunicación con Dios*, de acuerdo con el momento litúrgico de que se trate.

Y por eso, los motivos musicales de esta misa, *originariamente profanos*, como profanos son el pan y el vino, quedan **consagrados en la celebración eucarística**: pues en ella adquieren una dimensión *transcendente* al proyectarnos hasta Dios y hacer que *vivencemos festiva y luminosamente* la realidad del misterio que tiene lugar en medio del *Pueblo*.

### Sentimiento desbordante

Y por ello ocurre que estas melodías folclóricas que oídas en cualquier circunstancia incluso festiva simplemente agradan y alegran a todo el mundo, escuchadas en la *“Misa del Pueblo*

*extremeño” dentro del ámbito litúrgico de la celebración eucarística, despiertan en muchas personas unas resonancias emocionales que jamás habían sentido; hasta el punto de ponerseles “los pelos de punta” o producirseles un “nudo en la garganta”, que rompe a veces en el desbordamiento de lágrimas de entusiasmo; y que hace que personas no creyentes confiesen que se sienten creer en estas misas.*

Para mí, éstos son indicios claros de que la *“Misa del Pueblo extremeño”* posee el auténtico **sentido RELIGIOSO** popular típico de Extremadura: el sentido religioso del **EXTREMEÑO PUEBLO DE DIOS**.



Coro y Danzas BRUYAS DE ALBAYADA interpretando el padrenuestro “Dios del Amor”, de la MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO

#### 4B. DETALLES SIMBÓLICOS de las canciones con TEXTO OFICIAL de la celebración

Explicaré los que sean fácilmente explicables en las dos grandes oraciones oficiales musicadas en esta misa: el “*Gloria*” y el “*Credo*”. Y algunos pocos detalles más, a modo de ejemplo, en otras canciones.

##### Contrapuntos melódicos y *leitmotiv*

Lo más característico de la armonización son los frecuentes **contrapuntos melódicos** respecto de la melodía principal, casi todos contruidos también con melodías folclóricas.

Uno de ellos, con el tema del **estribillo** del **Canto de entrada**, “*Venimos alegres*”, presenta el carácter de **leitmotiv** que *da unidad* a toda la partitura: pues he elegido esta música cacereña de “*El redoble*” (conocidísima en toda la región y recogida originalmente en lugares de las *dos* provincias de Extremadura: en la ciudad de Cáceres, y en Badajoz, la “*Jota de El Palancar*”), como símbolo del **alma extremeña**, que *alienta en toda la misa* (al fin y al cabo, el sentido mismo de la palabra “*redoble*” lleva implicada la idea de repetición...):

En ‘**contra canto**’, y con una variación de la letra, acomodada al pasaje de que se trate, *transparenta* su presencia y su alegría *bajo la superficie* de la melodía principal incluso en alguna canción de cuadratura *binaria*: en la **Canción de Despedida**, “*Nos vamos*”.

##### YO CONFIESO 1º: “*Yo confieso mi malicia*”

A esta melodía se le aplica popularmente una letra que habla de la malicia del hombre: “**el hombre es un escritorio / todo lleno de malicia**” (se llama “*escritorio*” el libro de contabilidad).

Si esta letra fuera muy conocida, sin duda que, *desde el subconsciente* ayudaría a que emergiera el *sentido de culpa* por la que estamos pidiendo perdón a nuestro Padre, *en unión de nuestros hermanos; unión significada por el ‘contra canto’* melódico del “*Venimos alegres*”, alma que nos une (y que suena con su alegría en el corazón de este canto en que pedimos perdón).

##### YO CONFIESO 2º [Infantil]: “*Vamos a contar pecados*”

Este *Yo confieso 2º* —no incluido en la grabación sonora de la misa—, aún más que el **1º** tiene en cuenta *ese dinamismo del símbolo latente en el subconsciente*:

Pues está compuesto sobre la canción infantil “*Vamos a contar mentiras*”, tal y como se canta en Extremadura; y las mentiras, “*inocentes*” y frecuentes mentirillas (motivadas muchas veces por vergüenza para reconocer una falta de obediencia, o de maltrato a otros,



o de apropiación de lo ajeno, o de incumplimiento de los “*deberes*” escolares...), son como el *prototipo de los pecados* que la incipiente conciencia moral de los niños detecta.

Naturalmente, aunque la letra popular fuera muy conocida, **no tendría por qué influir** desde el subconsciente en un sentido o en otro **si no tuviera relación alguna con el significado de las palabras que ahora se aplican a esa música**. Pero en este caso ya se ve que *la relación es muy grande*, puesto que, con ligeras modificaciones para su acomodación a la melodía, se canta la oración litúrgica *oficial* con la que pedimos a Dios *perdón por nuestros pecados*.

### SEÑOR, TEN PIEDAD

*Popularmente* esta melodía de “*El olivito*” se interpreta *descuadrada*: sin coincidir los acentos melódicos con los del compás (como *a contrapelo*); excepto en la parte que correspondería a las palabras “*Cristo, ten piedad...*”<sup>4</sup>.

Con este *descuadre* del compás yo quería simbolizar *nuestro desquiciamiento por el pecado*, de manera que nos provocara el sentimiento de malestar con nosotros mismos, la falta de asiento interior, y que por ello hiciera brotar en nuestro corazón esta doliente *petición de piedad*.

Sin embargo, me parece *excesivamente violento* aplicar (como habría que aplicar) a esa melodía ya violentada por el descuadre, las palabras agudas “*Señor*”, y “*piedad*”, de modo que, las 12 veces que se canta aquella y las 4 que se canta esta, el acento musical recayera en la primera sílaba de ambas; así que he renunciado a tal simbolismo, cuadrando toda la canción.

Pero si alguien se atreve a cantarlo *a contrapelo*, como lo canta el pueblo, simbolizará con más vigor el sentido profundo de esta oración.

El ‘*contra canto*’ *instrumental*, originariamente compuesto por mí, simboliza *la paz del perdón* divino que, desde las alturas a que asciende la melodía, baja —como ella— a sembrarse en las profundidades de nuestra miseria de pecadores.

---

<sup>4</sup> Así la recogen **Bonifacio Gil** en su CANCIONERO DE EXTREMADURA, I (editado por la Diputación Provincial de Badajoz, p. 60), y **Manuel García Matos** en la grabación sonora *interpretada in situ por el pueblo* mismo y publicada en un álbum de 17 discos de vinilo titulado “MAGNA ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA, INTERPRETADA POR EL PUEBLO ESPAÑOL” (HISPAVOX S 66.171).

## GLORIA

**Introducción: Gloria a Dios en el cielo**

Estas primeras palabras, que correspondería cantar al sacerdote **celebrante de la misa**, se entonan sobre un *fondo instrumental cuya voz aguda*, a cargo de una bandurria, va elevándose hasta acabar en *lo más alto*, para simbolizar el sentido de las palabras cantadas: “Gloria a Dios en el cielo”.

**Y en la tierra, paz a los hombres que ama el Señor.**

**Te alabamos por tu gloria inmensa y te bendecimos y te adoramos y te glorificamos  
y te damos muchas gracias, Dios Señor Rey celestial, Dios Padre todopoderoso.**

La primera frase de este canto —“*Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor*”, que el evangelio atribuye a los ángeles en Belén—, es cantado aquí dirigido a Dios **Padre** y prolongado por las frases de alabanza y acción de gracias con las que *imitamos en la tierra* la glorificación que los ángeles le ofrecen en el cielo.

Y para simbolizar esa *imitación* nuestra, bajo la melodía principal, en ‘*contra canto*’, la música de “*Venimos alegres*”, alma del Pueblo extremeño, significando la unión de ángeles y humanos en alabanza gozosa al Padre Dios.

**Intermedio instrumental**

El *intermedio instrumental* separa aquellas palabras referidas a Dios *Padre*, de las que a continuación dirigimos a Dios *Hijo*:

**Señor, Hijo único de Dios, Señor, Jesucristo.**

**Señor, Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre:**

*El intermedio instrumental ha preparado sentimentalmente el clima musical de estas frases, puesto que no sólo pertenece a la misma canción popular, sino que constituye dos de los temas musicales que se oyen ahora en ‘contra canto’ de la melodía principal, para simbolizar que, en el Hijo único del Padre, todos somos hijos con la misma Vida divina que es el Espíritu Santo; y esta idea es precisamente la que expresan las frases cantadas en ‘contra canto’.*

Entre las voces humanas y las instrumentales, llegan a entrelazarse en este pasaje hasta 4 *melodías* simultáneas: tres para simbolizar la Trinidad de Dios, y otra (que es variación de una de las tres: de la que lleva por letra “*todos somos hijos en Ti, todos somos hijos de Dios*”), para simbolizar precisamente eso, *nuestra inserción por el Hijo, en la Familia Trinitaria.*

**Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros;**

**Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestra súplica;**

**Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.**

Para estas *tres frases siguientes*, en que suplicamos a nuestro Hermano del cielo **piEDAD por nuestros pecados**, se transforma el clima alegre de glorificación, en serenos aires de dolor; y mientras unos instrumentos, ascendiendo a zonas altas de sus tesituras, insinúan que nuestra súplica sube a Él, otros, descendiendo a lo más bajo, significan que desciende a nuestra miseria el perdón piadoso del Señor.

En la **3ª** de esas frases, al decir que el Hijo *está sentado a la derecha del Padre*, o sea, que son **iguales**, la melodía se canta armonizada con una “*imitación casi perfecta*”: como si sonara el eco de la canción misma y engendrara la música su propia imagen.

Y a la vez, la **Trinidad** divina está representada ahora por los *tresillos* de negras repetidos en todos los compases (excepto en los de descanso de la frase musical), encajados en la cuadratura binaria, cuyas 2 partes significan aquí la 2ª Persona trinitaria, a la que se refieren las palabras cantadas; la cual está simbólicamente aludida también por las ligaduras frecuentes de 2 de las notas de igual altura en algunos de esos tresillos. La *igualdad* de las tres Personas divinas está representada por el primero de ellos, cuyas 3 notas además de igual duración tienen igual altura.

Aparte la corrección de la *cuadratura* en la melodía de “*Señor, ten piedad*” por la razón que expliqué, la apenas perceptible alteración de la medida de ciertas notas para convertirlas en *tresillos* (aquí y en otras partes de la misa, como el *Padrenuestro 3º “Dios del Amor”*), son algunas pocas *modificaciones* que me he permitido hacer en las melodías folclóricas, y precisamente con una intencionalidad **simbólica**.

**Porque Tú solo eres santo, solo Tú Señor, solo Tú altísimo, Jesucristo,  
con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.**

E inmediatamente volvemos al ambiente alegre de glorificación: cambiando a modo mayor y al aire vivo mientras sube el tono musical, para cantar que **solo el hijo es totalmente santo como el Espíritu Santo y el Padre** (por eso nosotros hemos tenido que pedirle piedad de nuestros pecados: pues nosotros sí que *no* somos totalmente santos).

De nuevo 3 *melodías* simultáneas para simbolizar la **Trinidad**, una de las cuales representa al *Pueblo extremeño*, la de “*Venimos alegres*”, y otra es precisamente la misma y con la misma letra con la que luego cantaremos la canción “*Santo, santo, santo*” (palabra que por repetirse 3 veces, significa a la vez la *Trinidad* y la *santidad absoluta*, que es lo que proclamamos en la última frase del “*Gloria*”, aquí cantada con el tema principal).

El hecho de que *la misma melodía* que representa al *Pueblo extremeño*, aquí simbolice también a una de las tres divinas Personas, está sugiriendo que *el Pueblo extremeño se siente identificado* con una de ellas: *con el Hijo*.

Y por otra parte, es uno de los vínculos que da *unidad* al tapiz musical de todo este canto de “*Gloria*”, *enmarcándolo* con su ‘*contra canto*’: *al comienzo* tras la introducción, y *al término*,

inmediatamente antes de la *coda* instrumental, como si lo envolviera en su ser de “Pueblo” y toda esta canción del “Gloria” brotara del alma extremeña gozosamente creyente.

## CREDO

En esta densa canción, la *igualdad* de las 3 personas divinas está simbolizada por la  *semejanza* de las 3 melodías con las que se habla de cada una de ellas, aunque con matices distintos que en su momento explicaré.

### **Introducción: Creo en un solo Dios**

La jota de la *introducción instrumental* y con la que el celebrante —o un solista del coro— confiesa nuestra fe en la *unicidad de Dios*, aquí ralentizada la jota y prendida de aires *gregorianos*, nos sumerge en la *intemporalidad* típica de esta sugerente música que *parece* sin compás: para simbolizar así la *eternidad* divina.

### **Padre todopoderoso que ha creado cielo y tierra, es creador de lo visible y de todo lo invisible.**

Comienza así el primero de una serie de fragmentos de jota que popularmente se vienen cantando agrupados en el popurrí conocido con el nombre de “La callita” (o, “Esta callita”), en el mismo orden que aparecen aquí.

Con el primer fragmento proclamamos que el *Padre* es todopoderoso y creador de todo cuanto no es Dios. Y la jota con la que más adelante iniciaremos nuestra confesión de fe en el *Espíritu Santo*, se halla inspirada en todo este popurrí: aquella *se asemeja* a este que es su *origen*. Con lo que simbolizo la *igualdad* entre Padre, Hijo y Espíritu Santo, y que este *procede* misteriosamente de aquellos.

Como hay dos versiones populares de esta melodía, en el segmento de la frase musical que se repite, he elegido una versión para la 1ª vez y la otra versión, casi igual, para la 2ª: correspondientes a las palabras “*es creador de lo visible y de todo lo invisible*”. Ofrezco así una apoyatura simbólica a esa *dualidad unitaria* de lo visible y lo invisible (lo material y lo espiritual), y al hecho de que el hombre, único ser conocido en que se realiza esa síntesis, es *imagen del Creador* (semejanza con diferencias, sugeridas por las de cada una de las dos versiones melódicas) y *continuator de Él* en la obra creadora.

El *Pueblo extremeño* se transparenta bajo esa canción en el ‘*contra canto*’ “*Venimos alegres*”, expresando la alegría de sentirse parte de la creación y llamado a la patria del Cielo junto al Padre.

Y, lo mismo que en el “Gloria”, este *leitmotiv* contrapuntístico será uno de los vínculos que dé *unidad* al tapiz musical de todo el cántico de fe que es el “Credo”, *enmarcándolo* con su ‘*contra canto*’: al *comienzo* tras la introducción, y al *término* inmediatamente antes de la

*coda* instrumental, como si lo envolviera también en su ser de “Pueblo” y toda la canción brotara del alma extremeña creyente.

### **Intermedio instrumental**

Este intermedio *separa* las frases referidas a Dios *Padre*, de las que se referirán a Dios *Hijo*, y las *une* preparando psicológicamente el clima musical, puesto que este tema pertenece y está situado en su sitio entre los que se cantan popularmente con el nombre de “*La callita*”.

#### **Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de nuestro Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos:**

La fe en la unicidad y eternidad del **Hijo** de Dios, la cantamos con **la misma melodía** de la *introducción* y de las *primeras palabras* del **Credo**, “*creo en un solo Dios*”, referidas al *Padre*: el ser **la misma** melodía simboliza que el Padre y el Hijo son **iguales**.

Pero allí con una versión popular *distinta*, ralentizada y con coloratura *gregoriana*, sugería una vaporosa intemporalidad: simbolizaba la *eternidad* como atmósfera que nos parece más apropiada para Dios *Padre*. Aquí, con otra versión popular de esa misma melodía, que coloca un *puntillo* tras la 1ª nota de cada miembro de la frase musical, y el aire alegre de *jota*, cantamos nuestra fe en el **Hijo** de Dios: el puntillo y el aire de jota, confieren ahora a aquella melodía intemporal un talante *juvenil*, más propio de quien sin dejar la eternidad del Padre se hace *tiempo* y comienza a tener *edad* al empezar a ser hombre.

Y el hecho de *nuestra inserción* en la Familia Trinitaria como *hijos en el Hijo* único, lo simbolizamos por una melodía en ‘*contra canto*’, la misma y con la misma letra con que lo simbolizábamos en el **Gloria**: “*Todos somos hijos en Ti, todos somos hijos de Dios*”.

#### **Dios de Dios, luz de luz, verdadero Dios de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza de su Padre Dios, por quien todo fue hecho.**

En las frases en que afirmamos que *el Hijo procede del Padre* como una llama de otra llama (“*Dios de Dios, luz de luz*”, etc.), estas dos Personas divinas están simbolizadas por *dos* melodías en ‘*contra canto*’, de las cuales, la *secundaria*, en las voces *graves*, es la continuación del conjunto de jotas “*La callita*”, que venía hasta ahí en las voces *agudas*: como si esa melodía que era principal *se sumergiera en otra*, simbolizando la misteriosa generación de la que hablamos, o *esta otra surgiera* de la primera permitiéndole que, bajo la propia superficie, siga transparentando su presencia.

De este fragmento melódico que llevan las voces graves conozco dos versiones populares, y he puesto una en la 1ª mitad y otra en la 2ª (que habría de ser repetición): insinuando simbólicamente que *el Hijo* se prolonga, *se repite* como modificándose, *en los creyentes*.

#### **Que por nosotros los hombres y por salvarnos a todos**

La melodía que cantan las voces graves, 2ª voz de la que cantan las voces agudas, es en realidad continuación de la frase melódica de estas.

Se producen *quintas paralelas*, con cuya acritud sonora simbolizo nuestra *situación pecadora* de la que nos salva el Hijo de Dios (“*por nuestra salvación* bajó del cielo...”); *salvación* que está simbolizada por el efecto de la bandurria aguda, que dobla en 8ª alta la melodía de las voces graves del coro, y *así eleva a cuartas* las quintas paralelas con lo que queda *salvada*, endulzada, aquella acritud (como si el *pecado* musical quedara perdonado).

**Bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo  
se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre.**

El tierno *vaivén* con que parece caminar esta melodía sugiere el de una cuna que acogiera al niño Dios recién nacido. Y su sentido *descendente* en la 2ª mitad, desde que se canta “*se encarnó...*”, simboliza ese descenso y *humillación* del Hijo de Dios al hacerse carne de humana limitación. Con las *dos voces* en esta 2ª mitad, las cuales terminan *en la misma nota*, simbolizo la *dualidad* divino-humana de Cristo, en su *unidad* personal.

Exceptuando los estribillos de las canciones cuya letra yo he compuesto, este es uno de los pocos pasajes que *repito* íntegro, música y letra, para significar la *importancia* que tiene lo expresado en ella.

De todos modos, al repetirlo, la melodía presenta ligeras variantes correspondientes a otra versión popular. Y no solo por dar variedad (que, desde luego, pretendo al emplear dobles versiones), sino siempre como soporte simbólico de algo: aquí de nuevo para sugerir que *el Hijo se hace hombre* —modificado por las peculiaridades y autonomía individuales, insinuadas por las pequeñas diferencias de la 2ª versión—, *se hace hombre en cada persona humana*, y de manera especial, si es cristiana.

**Y que por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato;  
padeció y fue sepultado.**

La melodía oscila dos veces *del modo mayor al menor*; los tintes de *tristeza* de todo el pasaje, los *atenúa* pasajeraamente el modo mayor, como si un suspiro de alivio se intercalara en el pesar. Simbolizo así, que la *muerte* de Cristo motivada por nosotros, es nuestra *salvación*.

**Y resucitó el día tercero, como dicen las Escrituras,  
subió al cielo, está allí sentado a la derecha del Padre;  
y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos,  
y su Reino fin no tendrá.**

Que Cristo resucitó y que volverá, lo cantamos con *estilo imitativo*, en el que las voces graves —*bajas*—, por delante, simbolizan el *hundimiento* que es la *muerte* de Cristo y nuestra muerte; y las voces agudas —*altas*—, tras ellas (en “*imitación perfecta*”), el *levantamiento* por la *resurrección*, y la *vuelta* de Cristo para hacernos *resucitar* con Él. El *comienzo*

*ascendente* de los dos primeros segmentos de la melodía también sugiere simbólicamente la *resurrección*. Y el salto melódico asimismo *ascendente* al cantar “*subió al cielo*”, está simbolizando esa *ascensión* del Señor hasta el Padre.

Para la 2ª parte de la frase (“*y de nuevo vendrá...*”), una versión musical distinta que para la 1ª, y con una finalidad simbólica semejante a la ya explicada en pasajes anteriores en los que empleo ese recurso: la *resurrección* y el triunfo glorioso de *Cristo se prolonga repitiéndose en nosotros*, que también somos Cristo (como también se trata de la misma melodía), pero sin que quede anulada *nuestra peculiaridad personal* (sugerida por las diferencias entre una y otra versión popular de aquella misma música).

Termino este fragmento cambiando el orden de las palabras del texto oficial para que *no sea “fin”* la última que se pronuncie, sino que después de ella se diga que “*no tendrá*”, y prolongo esta última sílaba en una *nota que parece inacabable*, para simbolizar precisamente eso que se canta: la *eternidad* del Reino.

### **Intermedio instrumental**

*Separa* esas frases referidas al *Hijo*, de las que mencionamos al *Espíritu Santo*, y *prepara sentimentalmente* el clima musical de éstas, puesto que no sólo pertenece a la misma canción, sino que constituye uno de los tres temas musicales que se oirán luego simultáneamente.

**Y también en el Espíritu, y también en Él yo creo,  
en el Espíritu Santo, Dios, Señor dador de vida.**

Van apareciendo *sucesivamente*, en ‘*contra canto*’ del que lleva la voz cantante, los otros dos temas que también pertenecen a la misma canción (uno de ellos variado a modo mayor), y *los tres* se entonan simultáneamente para simbolizar la *Trinidad* de Dios.<sup>5</sup>

Con la *semejanza* entre estas melodías estoy simbolizando la *igualdad* de las tres divinas Personas; y con la procedencia y la *secuenciación* de ésta después de aquélla, simbolizo que *el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo*. Tal *procedencia* y la *del Hijo respecto del Padre*, también está sugerida simbólicamente en este pasaje por la *aparición sucesiva* de cada uno de los dos ‘*contra cantos*’.

**Que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo  
una misma adoración recibe, adoración y gloria, y que habló por los profetas.**

Con esta otra canción, los mismos recursos para el mismo simbolismo: los *dos* temas de ella, y luego, un 3º, que es la melodía principal de la canción anterior —con la que empezamos a

<sup>5</sup> Los tres tienen como autor a **Salvador Ruiz de Luna** en una canción titulada “*Tierra de conquista’ores*”, y están claramente inspirados en los de “*La callita*” con que al comienzo del **Credo** confesábamos al *Padre* y al *Hijo*.

cantar al Espíritu Santo—, *aparecen sucesivamente* para simbolizar esa **procedencia trinitaria** de la que habla el texto cantado; y los *tres* se entrelazan en *unidad armónica* de ‘*contra canto*’ para simbolizar lo que siguen diciendo las palabras cantadas: que las tres Personas reciben “*una misma adoración y gloria*”, o sea, que son **iguales** y que forman **unidad**.

### **Intermedio instrumental**

Un último **intermedio instrumental** *separa* las frases referidas al *Espíritu Santo*, de las que se referirán a la *Iglesia*:

**Creo en la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica.  
Confieso un solo bautismo que perdona todos los pecados.**

De esta melodía he escogido la variante que se cantaba en mi pueblo, Cañaveral (Cáceres), tal como yo la recuerdo.

La Iglesia es la unidad del Espíritu Santo por la que somos hijos del Padre en el Hijo: **inserción de la humanidad** en la Familia *Trinitaria*, que simbolizo por las 4 voces instrumentales (3 para simbolizar la Trinidad y la 4ª que simboliza a la humanidad). La Iglesia lo *abarca todo*: incluso los *no creyentes*, al menos por el hecho de que están llamados a la fe; e incluso la creación *infrahumana* pues ésta posee unidad de relación con el hombre. Tal riqueza e inmensidad es lo que simbolizo con la *rica y variada sucesión de acordes*, no habituales entre los intérpretes populares.

**Y espero gloria en la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén.**

Como final del **Credo** he escogido la melodía de “*La uva*” para confesar la esperanza que tenemos en nuestra gloriosa resurrección, entre otras razones, porque (al ser conocidísima la letra popular con que se canta), la imagen **subconsciente** de *la uva que se transforma en vino y la aceituna en aceite*, late, al cantar esa música, en nuestra afectividad como símbolo de la **transformación gloriosa** que esperamos en Cristo resucitado.

En ‘*contra canto*’ de ella, una vez más resuena la melodía de *Venimos alegres* (“*El redoble*”), símbolo, en esta misa, del alma extremeña: para expresar la *tensión dialéctica* entre nuestra *realidad terrenal* que experimentamos y la *fe esperanzada* en esa otra *realidad escatológica* sembrada en nuestro propio ser, que nos hará resucitar gloriosamente. Y en un intento de recalcar el sentido escatológico, por el cual *ya hemos resucitado* con la Vida de Dios por el bautismo, pero *todavía no* manifiesta y corporalmente, para recalcar esa *tensión* utilizo dos recursos simbólicos:

Por una parte, armonizo los compases *alternativamente* con acordes *mayores* y con acordes *menores* equivalentes; y por otra, no dejo que el contrapunto de *Venimos alegres* (“*El redoble*”) se oiga seguido, sino *entrecortándose* entre verso y verso para coincidir tan solo *una frase sí y otra no*, con el canto que lleva por melodía la de “*La uva*” (*Y espero y espero...*).



Más aún, también la conocidísima letra popular de “*El redoble*”, que machaconamente repite “*con este redoble me vas a matar, me voy a morir*”, juega su contrapunto ideológico *subconsciente* frente a las palabras que en estos momentos aplicamos a esa misma música; que son: “*pues Tú nos ofreces la Vida en tu Pan, venimos contentos por resucitar*”.

### **Coda instrumental**

La *melodía* pasa al laúd, quedando *enterrada* bajo las cuerdas más agudas de las bandurrias, para simbolizar esa *Vida eterna oculta* en nuestra condición mortal, que por medio del juego de las *bandurrias* parece proclamar la fe en nuestra *resurrección* y la brillante esperanza de nuestro triunfo en la *Gloria*.

## **BENDITO SEAS: Ofertorio 1º**

Le he asignado la *prioridad de orden* de las dos canciones de ofertorio porque en él se cantan (con ligeras modificaciones para el encaje musical) las *oraciones litúrgicas oficiales que recita el celebrante* al ofrecer el pan y el vino, y la *respuesta de los fieles*. Por eso, antes de esta respuesta de los fieles, la voz *solista* más idónea para interpretarlo sería el celebrante mismo.

## **SANTO**

Las voces agudas del coro, las voces graves, y los instrumentos, *se contestan alternativamente* y luego, *simultáneamente*, tratando de imitar lo que hacían los ángeles a quienes en una visión contempló Isaías cantar precisamente las primeras frases de esta canción.

Como ya dije en otro lugar, la *triple repetición* de la palabra “*Santo*” significa a la vez la **santidad absoluta** y la **triple personalidad** divina.

Este segundo sentido es el simbolizado por las *tres melodías* en ‘*contra canto*’, dos de las cuales son temas de esta misma canción, que antes se oyeron separados, y la otra es el *leitmotiv* símbolo del *Pueblo extremeño*, que se une a los ángeles en este canto a la santidad de Dios, y que simboliza también al Hijo de Dios como ya he explicado a propósito de otra canción.

La *coda instrumental* puede suprimirse si no se baila. Serviría para que el Grupo de Danza se retirara del espacio en que hubieran bailado esta canción.

### POR CRISTO, CON ÉL Y EN ÉL

Podría ser interpretado por el celebrante como solista, y respondido con el “Amén” (y con las palmas) por el pueblo fiel. Pero tiene más sentido que este colofón de la larga oración del canon sea interpretado *a la vez por el celebrante y los fieles* (como así lo rezan éstos espontáneamente en muchos sitios desde que la misa se celebra en castellano): puesto que se está diciendo que el honor y gloria se dan al Padre “*en la unidad del Espíritu Santo*”, que es precisamente *la unión de los fieles cristianos*.

Es una manera de que éstos tomen parte en el canon siquiera al final, ya que no todos los cánones de la liturgia oficial están redactados en diálogo constante entre celebrante y fieles. (Afortunadamente, va habiendo una corriente entre los liturgistas favorable a incorporar en las celebraciones, las manifestaciones de la sensibilidad litúrgica del pueblo fiel.)

Las dos **palmadas** rítmicas al término de cada parte de la frase son, el “amén” popular, el “*así se hace*”, el “*nos entusiasma que sea así*”, el *aplauso* a ese Hijo de Dios hecho presente entre nosotros, que se ofrece al Padre con sus méritos y los nuestros, salvándonos del pecado: *el honor y la gloria* a Dios Padre, por Cristo con Él y en Él..., que estamos cantando con palabras, *hecho gesto* y lenguaje popular con las palmadas.

### PADRENUESTROS 1º y 2º:

Les he asignado esa **prioridad de orden** porque en ellos se canta el *texto litúrgico oficial*.

Pero estas canciones, que no están recogidas en la grabación sonora de la misa, comparadas con las de los padrenuestros **3º** y **4º**, tienen poca belleza y no quiero detenerme en ellas.

De todas maneras, sus melodías sí aparecen como música de fondo en las **explicaciones** del final de la grabación sonora, en el lugar que les corresponde según el orden de todas las melodías de la misa.

De los **Padrenuestros 3º** y **4º** hablo en la sección **C** porque las oraciones que se cantan las he compuesto yo.

### LA PAZ: Cristo Jesús que nos dijiste la paz os dejo

Con ligeras modificaciones en las palabras para buscar cierta rima y la acomodación a la línea melódica, se canta la oración litúrgica que reza el celebrante inmediatamente antes de invitar a los fieles a darse la paz. Por eso, el celebrante mismo sería el solista más idóneo.

La melodía está *descuadrada*<sup>6</sup> (va a *contrapelo*, pues los acentos melódicos de la frase no coinciden con los del compás) en los dos primeros compases de la 2ª frase y en su repetición musical: “No mires, Señor...”, “Y Tú que eres fiel...”

Simbolizo con ello la situación de *descuadre*, de desquiciamiento, en que “**nuestros pecados**” nos ponen respecto a Dios y a los hombres: el pecado, nuestra *infidelidad* a la voluntad del Señor, es lo que *rompe nuestra unión de paz* con Él y con nuestros hermanos.

Pero cada una de las dos veces, inmediatamente la melodía vuelve a la *cuadratura correcta* simbolizando la *fidelidad de los santos* y la *de Jesús mismo*, que ofrecemos como motivo para que Él atienda nuestro deseo de *paz que nos une* (la cual supone el perdón de nuestros pecados).

### CORDERO DE DIOS

Los “*solos*” sin *acompañamiento instrumental* evocan la *soledad* del arriero entonando esta sentida y sobria melodía de acarreo a lo largo del camino y las *soledades* de nuestro corazón como ámbito de resonancia de la voz de Juan Bautista en el *desierto palestino* señalando: “*Mirad el Cordero de Dios, que va a cargar con el pecado del mundo*” (Jn 1, 29).

La *forma imitativa* en que se armoniza la 3ª petición —*el ir surgiendo y caminar una melodía tras otra*—, sugiere simbólicamente el pasaje evangélico en que dos discípulos de Juan Bautista, al oírle decir señalando a Jesús que pasaba “*mirad el Cordero de Dios*”, **siguen** a Cristo y se quedan a vivir con Él (al menos ese día) en la tienda de Jesús (Jn 1, 35-39): escena de simbolismo *eucarístico* evocada ahora que Jesús se ha hecho presente en el altar y nos llama a estar con Él y a compartir su comida; simboliza **nuestro seguimiento** de este nuestro Cordero (y Pastor) en demanda de que *nos dé la paz* quitándonos el pecado, y nuestro deseo de *seguirle imitándole* en adelante.

Las voces del canon musical acaban **unidas** en la última petición de paz, como símbolo de que *alcanzamos a Jesús y convivimos con Él* y se nos concede esa *unión plena de paz*.

### SEÑOR, NO SOY DIGNO: Estribillo

En esta canción el estribillo lo compone la oración *oficial* de la liturgia “*Señor, no soy digno*”, y por eso hay que mencionarla en esta **IV** parte sección **B**.

---

<sup>6</sup> Tal como recogió Manuel Núñez y publicó Bonifacio Gil en su CACIONERO DE EXTREMADURA, II (editado por la Diputación Provincial de Badajoz, p. 178).

Pero las estrofas, que son muchas, para elegir algunas en cada eucaristía, están compuestas por mí aludiendo a determinados pasajes evangélicos; por tanto, como yo soy el autor, también mencionaré esta canción en el apartado C.

Respecto del estribillo, en la grabación musical de esta misa se canta la palabra “yo” después de la palabra “Señor” y aquella palabra no corresponde a la redacción litúrgica *oficial*.

Pues bien, he suprimido la palabra “yo” y he asignado a la sílaba “ñor” 2 notas, la segunda de las cuales sustituye a la que tenía asignada la palabra “yo”; y el tercer verso podría ser “**pero una palabra tuya**”. De esta manera el estribillo respetaría más exactamente la redacción litúrgica *oficial*; y sería suficiente la rima en asonante del 2º verso con el 4º (“casa” con “basta”).

La apariencia de tosquedad de esta melodía carente de adornos viene bien para simbolizar nuestra ruindad de pecadores, que es el clima de esta canción.



Coro y Danzas *BRUYAS DE ALBAYADA* estrenando la danza en la MISA DEL PUEBLO EXTREMEÑO con la interpretación del padrenuestro “*Dios del Amor*”