

Analogías y diferencias entre el cante jondo y el canto asturiano

Pablo Lluch Alemany

Universidad de Valencia

El estudio conjunto del cante jondo andaluz y el canto asturiano —especialmente las canciones de cuna o *añadas*— revela dos tradiciones musicales profundamente distintas en origen, función y estética, pero unidas por su capacidad para expresar emociones esenciales de la vida humana. La obra de Eduardo Martínez Torner (1888–1955) constituye el pilar científico que permitió documentar, preservar y dignificar el folclore asturiano mediante un método riguroso de transcripción y contextualización, recogido de manera magistral en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920/2005). Su colaboración intelectual con Federico García Lorca, en el marco de la Residencia de Estudiantes, enriqueció la comprensión mutua de la música popular española: Lorca halló en las *añadas* una hondura afín a la del cante jondo, mientras que Torner encontró en el poeta un aliado para divulgar la importancia estética y antropológica de la canción tradicional. La comparación entre ambos universos sonoros muestra afinidades expresivas y diferencias estructurales que reflejan las identidades culturales del norte y del sur de España.

Palabras clave: Eduardo Martínez Torner; Federico García Lorca; cante jondo; canto asturiano; folclore musical; identidad cultural.

The joint study of Andalusian flamenco and Asturian song —especially lullabies or ‘añadas’— reveals two musical traditions profoundly different in origin, function, and aesthetics, yet united by their capacity to express essential emotions of human life. The work of Eduardo Martínez Torner (1888–1955) constitutes the scholarly foundation that allowed for the documentation, preservation, and elevation of Asturian folklore through a rigorous method of transcription and contextualization, masterfully compiled in his *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920/2005). His intellectual collaboration with Federico García Lorca, within the framework of the Residencia de Estudiantes (Student Residence), enriched their mutual understanding of Spanish folk music: Lorca found in the ‘añadas’ a depth akin to that of flamenco, while Torner found in the poet an ally in disseminating the aesthetic and anthropological importance of traditional song. The comparison between both sound universes shows expressive affinities and structural differences that reflect the cultural identities of northern and southern Spain.

Keywords: Eduardo Martínez Torner; Federico García Lorca; Cante Jondo; Asturian Song; Musical Folklore; Cultural Identity.

1. Introducción

El estudio de la música popular española revela un entramado de expresiones profundamente ligadas a la identidad histórica y emocional de sus comunidades. Entre estas tradiciones destacan, por un lado, el *cante jondo* andaluz, considerado una de las manifestaciones más intensas del flamenco y, por otro, el *canto asturiano*, especialmente representado por las canciones de cuna o *añadas*, cuyo carácter íntimo y cotidiano se proyecta desde la cultura rural del norte peninsular.

Aunque ambas tradiciones emergen de contextos culturales, geográficos y sociales distintos, comparten una común vocación expresiva: la transmisión de emociones profundas, la preservación de la memoria colectiva y la articulación sonora de la experiencia humana.

En el análisis comparado de estos repertorios resulta imprescindible considerar la figura de Eduardo Martínez Torner (1888-1955), musicólogo asturiano cuya labor sistemática de recopilación y análisis constituye uno de los pilares de la musicología española contemporánea. Su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Martínez Torner, 1920/2005) marcó un hito en la documentación del folklore regional, proporcionando un corpus de extraordinaria riqueza que todavía hoy sirve de referencia para los estudios etnográficos y musicológicos. Torner no entendía la canción popular como un mero artefacto estético, sino como una forma de «poesía viva», un vehículo de memoria histórica y un espacio de construcción identitaria¹.

La relevancia de Torner en este ámbito se relaciona también con su participación en los círculos intelectuales de la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde trabó amistad con Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí y otras figuras de la Generación del 27. Fue en este entorno de intercambio interdisciplinar donde las melodías recopiladas por Torner entraron en diálogo con la sensibilidad artística de Lorca, quien mostró un interés particular por las nanas o canciones de cuna y las canciones infantiles —no solo asturianas—, considerándolas un testimonio privilegiado de la psicología materna, la vida doméstica y la transmisión emocional intergeneracional (García Lorca, 1928).

Lorca, además de poeta y dramaturgo, poseía formación musical y ofreció conferencias como “El cante jondo: primitivo canto andaluz” (García Lorca, 1922/1957), donde —partiendo de las ideas de Manuel de Falla²— habla de los presuntos orígenes orientales de esta manifestación artística o del «grito terrible» de la *seguiriyá gitana*. La intensidad expresiva del cante jondo fascinó al poeta, pero no menos lo hicieron las nanas o *añadas* asturianas, en las que descubrió una ternura cruda, una melancolía activa capaz de transformar la sencillez melódica en profundidad emocional.

En apariencia, el cante jondo y el canto asturiano representan universos sonoros inconexos: uno, ligado a la cultura gitana y andaluza, marcado por el dramatismo, la improvisación y la melismática extrema; el otro, asociado a la montaña asturiana y a la vida campesina, caracterizado la *asturianada*³ y por su íntima relación con el ámbito doméstico. Sin embargo, la aproximación conjunta que Lorca y Torner hicieron a estas tradiciones permite observar cómo ambas responden a preocupaciones comunes: la expresión de la emoción profunda, la memoria de los pueblos y la continuidad de lo ancestral en la vida cotidiana.

Como señala González Cobas (2002), la relación entre ambos autores, aunque discretamente documentada, estuvo marcada por un intercambio intelectual significativo:

Lorca y Torner, Torner y Lorca: dos nombres que pocas veces aparecen relacionados y que sin embargo se relacionaron personalmente en una etapa importante de sus vidas... En la segunda vida, la vida de la fama, corrieron diversa suerte: Lorca es uno de los escritores más

¹Torner formaba parte de un movimiento europeo más amplio de recuperación del folklore, influido por las corrientes románticas y postrománticas que, desde Herder hasta Pedrell, promovieron la idea del *espíritu del pueblo* (*Volksgeist*) como fundamento de la cultura nacional.

²Con motivo del Primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922, Manuel de Falla escribió el ensayo titulado “El cante jondo (canto primitivo andaluz)”, que publicó la editorial Urania ese mismo año (Falla, 1922) y de cuyas teorías se hará eco Lorca en sus reflexiones sobre el flamenco.

³Según el *Diccionario de la música* de la editorial Labor (1954), la voz *asturianada* alude a las «ornamentaciones, agrupaciones melismáticas cuya fórmula embrionaria es un sencillo tresillo, colocado por lo general en los momentos de las caídas cadenciales, que busca la emoción y expresividad del cantor con impresionante intensidad lírica» (cit. por Álvarez-Buylla, 1977, p. 154).



conocidos en el mundo... y de Torner, casi se desconoce su ingente labor (p. 36).

Esta desigualdad en la memoria cultural ha contribuido a que la influencia de Torner sobre Lorca —y más ampliamente sobre la musicología española— haya sido insuficientemente reconocida. No obstante, su trabajo constituye un punto de apoyo ineludible para comprender la relación entre música, literatura y tradición oral en el siglo XX. Este artículo se propone, por tanto, revisar y profundizar en las analogías y diferencias entre el canto jondo y el canto asturiano, articulando un análisis que ocupe tanto el plano estético y musical como el cultural, social e histórico, e incorporando la contribución decisiva de Torner y Lorca a la interpretación moderna de estas tradiciones.

2. La Residencia de Estudiantes y el encuentro Torner–Lorca

La Residencia de Estudiantes de Madrid fue uno de los focos culturales más influyentes de la España del siglo XX. Fundada en 1910 e inspirada en modelos europeos como el College de France o las universidades inglesas, se convirtió en un espacio donde convivían escritores, músicos, científicos y artistas de la llamada Generación del 27. En este ambiente de efervescencia intelectual coincidieron Eduardo Martínez Torner, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Américo Castro o Juan Ramón Jiménez, entre muchos otros. La Residencia no era solo un centro académico, sino un laboratorio interdisciplinar: conferencias, conciertos, tertulias y lecturas contribuían a un diálogo constante entre tradición y modernidad.

En este contexto, la relación entre Torner y Lorca se vio favorecida por un interés compartido: la importancia cultural de la música popular. Torner, musicólogo formado en Oviedo, Madrid, Barcelona y Londres, aportaba un conocimiento profundo de la tradición asturiana, apoyado en un método rigurosamente etnográfico. Lorca, por su parte, aportaba sensibilidad artística y una visión poética de la música, profundamente informada por su formación pianística y su curiosidad por los repertorios tradicionales. Como recuerda González Cobas (2002), ambos desarrollaron una complicidad intelectual que influyó decisivamente en la visión de Lorca sobre el canto infantil y la canción popular.

La colaboración entre ambos tuvo una manifestación especialmente visible en torno a las canciones infantiles, un tema que apasionaba a Lorca. En conferencias como “Las nanas infantiles” (García Lorca, 1928), el poeta analizó con detalle el simbolismo antropológico y emocional de estas melodías, y para ello se apoyó no solo en repertorios andaluces, sino también en las *añadas* recogidas por Torner en Asturias. Estas canciones, procedentes de localidades como Navia, Grado, Trubia o Mieres, presentaban una mezcla de ternura y desencanto que impresionó vivamente a Lorca, quien interpretó sus textos como un testimonio de la dureza cotidiana de las mujeres asturianas y del lugar que la infancia ocupa en la vida familiar.

Asimismo, la presencia de Torner en la Residencia influyó también en otros creadores. Salvador Dalí ilustró la portada de *Cuarenta canciones españolas* (Martínez Torner, 1924), conocido posteriormente como el “Cancionero de la Residencia”, un volumen que reunió la sensibilidad estética de las vanguardias con la tradición musical española. La obra recibió elogios, entre otros, de Eugenio d’Ors en el periódico madrileño *ABC*. Este cancionero se convirtió, además, en una referencia para compositores interesados en la fusión entre folklore y música erudita, como Manuel de Falla, quien reconoció el valor documental del trabajo de Torner.

La modestia del musicólogo contrasta con el carácter expansivo de Lorca. Mientras el poeta granadino se convirtió en una figura universal, traducido, representado y estudiado en todo el mundo, Torner quedó relegado a un segundo plano, especialmente tras su exilio en Inglaterra durante la Guerra Civil. Sin embargo, su influencia en la obra lorquiana es incuestionable y ha

sido objeto de estudios como los de González Cobas (2002, 2005), que subrayan la importancia de esta relación para comprender la evolución de la música popular en el ámbito literario y artístico español.

3. Eduardo Martínez Torner (1888–1955): una vida dedicada a la recuperación y divulgación del patrimonio musical español

La figura de Eduardo Martínez Torner ocupa un lugar central en la historia de la musicología española del siglo XX. Su trayectoria, caracterizada por el rigor científico, la vocación pedagógica y una sensibilidad excepcional hacia la tradición oral, constituye uno de los hitos fundamentales en la recuperación sistemática del patrimonio musical español. Aunque su reconocimiento público ha quedado en ocasiones eclipsado por la notoriedad internacional de su amigo Federico García Lorca, su contribución al estudio del folklore es hoy considerada indispensable (González Cobas, 2002). Torner nació en Oviedo en 1888 y desde muy joven desarrolló un interés profundo por la música tradicional asturiana. Este interés se fortaleció durante su formación académica en el Conservatorio de Madrid y en la Universidad de Oviedo, donde entró en contacto con los círculos regeneracionistas que promovían el estudio científico de la cultura popular (González Cobas, 1975). Su labor se enmarca, además, dentro de una corriente europea de recuperación del folklore iniciada por pensadores como Herder y continuada en España por Felipe Pedrell, cuyo magisterio influyó notablemente en la formación de Torner.

Su obra más influyente, el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Martínez Torner, 1920/2005), supuso un punto de inflexión para la investigación musicológica española. En este volumen, Torner compiló más de quinientas melodías recogidas directamente en aldeas y parroquias de Asturias, aplicando un método innovador que incluía transcripción rigurosa, inclusión de variantes melódicas y descripción del contexto sociocultural de cada canto. Este enfoque marcó una diferencia sustancial respecto a recopilaciones anteriores, más descriptivas o anecdóticas. Torner no sólo preservó melodías: preservó también las condiciones sociales, espaciales y humanas que las hacían posibles.

A diferencia de otros investigadores de su tiempo, Torner no concebía el folklore como un objeto pintoresco ni como simple curiosidad etnográfica destinada al consumo cultural urbano. Para él, la canción popular era un organismo vivo, transmisor de memoria histórica e identidad colectiva. Como expresó años más tarde, «la canción del pueblo no es un recuerdo del pasado, sino un organismo vivo, en permanente transformación» (citado en González Cobas, 2005). Esta concepción explica por qué su trabajo continúa siendo referencia obligada en estudios de etnomusicología, historia cultural y composición contemporánea.

La colaboración intelectual con Federico García Lorca, iniciada en la Residencia de Estudiantes, desempeñó un papel fundamental en la difusión del pensamiento musical de Torner. Mientras Lorca profundizaba en el origen y la estética del cante jondo, Torner sistematizaba la complejidad expresiva de las *añadas* asturianas, forma de canto íntimo y melancólico que, seguramente observó Lorca, compartía con el flamenco una intensidad expresiva con ecos de antiguas tradiciones. El cancionero de Torner impresionó vivamente al poeta, quien incorporó ejemplos extraídos de él en conferencias como “Las nanas infantiles” (García Lorca, 1928), donde analizaba la función emotiva y social de las canciones de cuna en distintas regiones de España.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Torner se exilió en el Reino Unido, donde colaboró con la BBC e impartió cursos sobre música española. Pese a las dificultades del exilio, continuó investigando y difundiendo el repertorio tradicional asturiano hasta su muerte en 1955. Sin embargo, como señala González Cobas (2002), su figura sufrió un largo proceso de silenciamiento en comparación con otros miembros de la Residencia, debido tanto a su carácter reservado como al



desarraigo provocado por su exilio forzoso. Esta invisibilización ha sido corregida parcialmente por estudios recientes que subrayan su papel central en la consolidación de la musicología española.

El legado de Torner permanece vigente. Su método de recopilación rigurosa, su sensibilidad hacia la canción popular y su compromiso con la divulgación convierten su obra en un pilar esencial de la cultura musical española del siglo XX. Investigadores posteriores, como Álvarez-Buylla (1977), así como estudios contemporáneos sobre interrelaciones regionales dentro del repertorio peninsular, siguen apoyándose en sus transcripciones como fuente primaria.

La vida y obra de Eduardo Martínez Torner ejemplifican, en suma, la función del musicólogo como mediador entre la tradición oral y la memoria escrita. Su labor no solo conservó melodías al borde de la desaparición, sino que proporcionó a España un modelo científico y ético para el estudio de su patrimonio musical. En las últimas décadas, la recuperación del interés por su figura constituye un acto de justicia histórica hacia un investigador que dedicó su vida entera a escuchar y comprender la voz del pueblo.

4. Federico García Lorca y la dimensión musical del cante popular

Federico García Lorca no fue únicamente un poeta y dramaturgo: fue también un músico activo y formado, que tocaba el piano y colaboraba frecuentemente con Gerardo Diego y otros compositores. Su relación con la música era tan profunda que muchos críticos lo han descrito como un «poeta músico». En su obra literaria, la música no es un mero adorno temático, sino un principio estructurador que articula imágenes, ritmos y sonoridades.

Su conferencia “El cante jondo: primitivo canto andaluz”, pronunciada en 1922 en Granada, constituye uno de los análisis más influyentes sobre la música flamenca desde una perspectiva estética y poética. En ella describió el cante jondo como una manifestación musical «primitiva», no en un sentido peyorativo, sino como expresión esencial y arcaica de la sensibilidad popular andaluza. Lorca destaca tres elementos fundamentales del cante jondo:

1. Por una parte, su origen remoto, que hay que buscar en «los primitivos sistemas musicales de la India» o, lo que es lo mismo, «las primeras manifestaciones del canto».
2. Por otra, habla de su intensidad expresiva, producto de una emisión vocal primitiva, basada en una ondulación melódica que, «rompe las celdas sonoras de la escala atemperada», y se acerca a las «primeras manifestaciones del canto», evocando un lamento antiguo y colectivo.
3. Por último, presenta el cante jondo como un canto de raíz popular que expresa los sentimientos más profundos del pueblo andaluz, especialmente el dolor, la pena y la memoria colectiva, y que el cantaor interpreta como un «solemne rito». Subraya su carácter comunitario y su papel como depositario de una tradición histórica.

En enero de 1928 Lorca ya tenía terminada *La zapatera prodigiosa*, estaba con la “Oda al Santísimo” y preparaba también la conferencia que daría en la Residencia de Estudiantes sobre “Las nanas infantiles” o “El patetismo de la canción de cuna española”. Una conferencia que impartiría posteriormente en Nueva York, Buenos Aires y La Habana, en esta última ciudad en la primavera de 1930, invitado por la institución Hispano-Cubana de Cultura.

Lorca desarrolla en ella una perspectiva antropológica de la canción de cuna, entendida como un espacio donde convergen la ternura materna, las tensiones sociales y el imaginario simbólico de cada región (García Lorca, 1928). En su opinión, las nanas españolas —incluidas las *añadas* o nanas asturianas, estudiadas por Torner— no son simples canciones para dormir al niño, sino manifestaciones profundas de la psicología femenina (García Lorca, 1928, p. 14).

Esta observación revela la crudeza emocional que Lorca encontraba en las canciones infantiles, en contraste con la dulcificación sentimental que suele atribuirse al género. Para él, la música infantil expresa no solo amor, sino también cansancio, miedo, pobreza, esperanza y resignación. Esta mirada coincide con la sensibilidad que mostró hacia el cante jondo, en el que reconocía igualmente una expresión humana desnuda, anterior a cualquier elaboración estética. Lorca integró melodías asturianas en su obra teatral. La influencia de Torner, por tanto, no fue únicamente documental: sus melodías se convirtieron en materia poética y dramática en la obra lorquiana.

5. Analogías y diferencias entre el cante jondo y el canto asturiano

La comparación entre el *cante jondo* andaluz y el *canto asturiano*—particularmente las nanas o *añadas* recogidas por Eduardo Martínez Torner— constituye un ejercicio revelador para comprender la diversidad y la unidad del folclore musical español. Aunque nacen de contextos geográficos y socioculturales muy distintos, ambos repertorios comparten dimensiones expresivas profundas que los han convertido en símbolos identitarios de sus regiones.

Aspecto	Cante jondo	Cante asturiano
Origen geográfico y cultural	Andalucía oriental (Granada, Cádiz, Sevilla). Influencias árabes, judías y gitanas.	Asturias. Tradición rural y campesina; vínculos con cultura galaico-céltica.
Función social	Expresión pública del dolor, la celebración o el rito. Uso en fiestas, duelos y reuniones.	Canto íntimo y doméstico, asociado a la crianza, el trabajo y la vida cotidiana.
Contexto de ejecución	Espacios comunitarios, rituales o escénicos.	Hogar, entorno familiar, labores agrícolas o mineras.
Registro vocal	Abundantes melismas, microtonos, giros libres.	Ornamentación ligera, frases repetitivas, cadencias descendentes.
Ornamentación	Irregular, flexible; predominio del rubato expresivo.	Regular y estable (2/4, 3/4); patrones repetitivos.
Estructura rítmica	Modalidad frigia (modo de mi), uso de microtonos, escalas orientales.	Modos mayor/menor, ocasional uso de escalas pentatónicas.
Tipo de transmisión	Oral y colectiva; aprendizaje en peñas y familias.	Oral y doméstica; transmisión intergeneracional temprana.
Relación con la infancia	Limitada: no es repertorio infantil.	Central: nanas o <i>añadas</i> como eje de socialización.
Cualidad emocional predominante	Dramatismo, lamento, catarsis.	Ternura, cansancio, intimidad, melancolía.
Presencia en la obra lorquiana	Tema central de “El cante jondo” (1922).	Base melódica en escenas de <i>Bodas de sangre</i> ; análisis en “Las nanas infantiles”.

Tabla 1. Comparativa: cante jondo andaluz y *añadas* del canto asturiano (elaboración propia)

Desde la musicología y la antropología cultural, los dos estilos se sitúan en polos distintos en cuanto a estructura, función y estética. Sin embargo, como intuyó Federico García Lorca en su conferencia “El cante jondo: primitivo canto andaluz” (1922/1957), ambos repertorios comparten una raíz expresiva común: la capacidad de vehicular emociones fundamentales, muchas veces relacionadas con la dureza de la vida, la memoria colectiva y la experiencia íntima del dolor o



de la ternura⁴. La Tabla 1 presenta una comparativa que sintetiza las principales similitudes y diferencias entre ambos estilos, desde una perspectiva musicológica, antropológica y funcional.

A pesar de la evidente distancia estilística entre el cante jondo y el canto asturiano, ambos repertorios comparten elementos estructurales, simbólicos y funcionales que justifican su comparación. En primer lugar, ambas tradiciones funcionan como espacios de memoria colectiva. Federico García Lorca afirmaba que el cante jondo constituye una huella sonora del sufrimiento histórico del pueblo andaluz. De manera paralela, Eduardo Martínez Torner sugiere que las *añadas* constituyen una de las formas más directas y sensibles de expresión emocional del pueblo asturiano, subrayando que su sencillez melódica encierra una profundidad afectiva que actúa como archivo de experiencias compartidas. En ambos casos, la música deja de ser un mero objeto estético para convertirse en vehículo de transmisión histórica y emocional, capaz de atravesar generaciones sin perder su función⁵.

Otro punto de encuentro entre ambos géneros reside en sus funciones rituales y afectivas. El cante jondo opera como una forma de catarsis colectiva, especialmente en los *palos* más dramáticos, como la seguiriya o la soleá, donde la interpretación se convierte en un acto comunitario de liberación emocional. Las *añadas* asturianas, por el contrario, se despliegan en entornos domésticos y cumplen una función afectiva y pedagógica vinculada a la maternidad, la crianza y la vida cotidiana. Aunque responden a realidades distintas, ambas tradiciones actúan como mecanismos de transmisión cultural, preservando no solo melodías, sino también formas de entender el mundo y de relacionarse con él (González Cobas, 2002).

Un tercer rasgo común es la importancia de la oralidad. Tanto en Andalucía como en Asturias, el aprendizaje musical se transmite de generación en generación a través de la imitación directa, sin necesidad de alfabetización musical. Esta oralidad no solo garantiza la conservación del repertorio, sino que permite la variación creativa: cada intérprete incorpora matices propios, gestos personales y modulaciones específicas que enriquecen la tradición⁶. En este sentido, Lorca afirma:

Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como un arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía (García Lorca, 1928, pp. 5-6).

Pese a estas afinidades, las diferencias estructurales y musicales entre ambos géneros son evidentes y reveladoras. En términos de expresividad, el cante jondo se distingue por un dramatismo extremo y una emocionalidad límite, próxima a la tragedia, que se hace audible en el uso de melismas tensos, inflexiones microtonales y en la intensidad del quejío, elemento característico del flamenco más profundo. El canto asturiano, por el contrario, apela a una emotividad más íntima, cálida y resignada, vinculada a la melancolía y al recogimiento interior. Ambas formas expresan dolor, pero lo hacen de modos radicalmente distintos: el jondo exterioriza y estalla; la *añada* interioriza y susurra.

⁴En su conferencia “El cante jondo: primitivo canto andaluz” afirma Lorca lo siguiente: «Tanto en los cantos de Asturias, como en los castellanos, catalanes, vascos y gallegos se nota un cierto equilibrio de sentimientos y una ponderación lírica que se presta a expresar humildes estados de ánimo y sentimientos ingenuos, de los que puede decirse que carece casi por completo el andaluz».

⁵Torner se inscribe en la tradición europea de recuperación del folklore iniciada en el siglo XIX, influida por las ideas de J. G. Herder y por los estudios comparados de los hermanos Grimm, cuya concepción del *Volksgeist* impulsó el análisis sistemático de la cultura popular.

⁶Lorca defendía que la tradición oral no es un residuo arcaico, sino un sistema flexible de transmisión cultural que preserva la esencia emotiva de la canción incluso cuando varía su forma externa.

La *técnica vocal* establece otra diferencia fundamental. El cante jondo exige un dominio técnico excepcional, con tensiones laríngeas, quiebro y melismas que requieren un alto grado de virtuosismo interpretativo (Álvarez-Buylla, 1977). El canto asturiano, aunque también demanda una proyección característica —especialmente en lo que se denomina *asturianada*—, se adapta con mayor naturalidad a voces no profesionales, lo que explica la uniformidad de su línea vocal y su accesibilidad comunitaria.

Las divergencias *modales* y *ornamentales* refuerzan estas diferencias. El jondo se articula en torno a la modalidad frigia, a menudo con inflexiones microtonales y una ornamentación abundante que sirve como vehículo expresivo central. El canto asturiano, por el contrario, se apoya en escalas diatónicas, fraseos repetitivos y ornamentaciones ligeras, especialmente en las nanas, donde la finalidad es inducir calma en el oyente —habitualmente un niño— y no exhibir la destreza del intérprete (Martínez Torner, 1920/2005).

Por último, uno de los contrastes más significativos entre ambos repertorios aparece en su *relación con la infancia*. El cante jondo, pese a su presencia ubicua en la cultura andaluza, casi no participa del repertorio infantil, debido a su intensidad emocional y a la complejidad técnica y temática que lo caracteriza. En cambio, el canto asturiano está profundamente vinculado a la infancia y a la maternidad: las nanas o *añadas* constituyen uno de los pilares del repertorio tradicional, y su función principal es acompañar, consolar, instruir y construir un vínculo afectivo entre madre e hijo⁷.

En conjunto, estas similitudes y diferencias permiten comprender que el cante jondo y el canto asturiano, aun emergiendo de paisajes culturales disímiles, funcionan como manifestaciones complementarias del alma popular española. Cada uno, desde su propio lenguaje, articula emociones colectivas, preserva memorias y participa de la construcción de identidades regionales y nacionales. Su comparación no revela jerarquías, sino una diversidad expresiva que enriquece el panorama musical y cultural de España.

Federico García Lorca, al estudiar las nanas infantiles, aplicó métodos comparativos que derivaban de sus conversaciones con Torner. De él tomó no solo ejemplos concretos —como las *añadas* 139, 165, 373 y 476 de su cancionero—, sino también un enfoque que entendía el canto popular como un elemento antropológico⁸. Efectivamente, aunque Lorca no cita de manera expresa a Torner en su conferencia, no hay duda de que se nutrió de su cancionero. Por ejemplo, dice el poeta granadino:

En Asturias se canta esto en el pueblo de Navia:

Este neñín que teño nel collo
e d'un amor que se tyama Vitorio,
Dios que madeu, treveme llongo
por non andar con Vitorio nel collo.
(García Lorca, 1928, p. 13)

Los versos que cita son los de la *añada* que aparece bajo el número 139 en el cancionero de Torner (Martínez Torner, 1920/2005, p. 50). Más adelante señala:

⁷Martínez Torner (1920/2005) recoge más de un en torno a una quincena *añadas* o canciones de cuna, lo que demuestra la centralidad del repertorio infantil en el canto tradicional asturiano y su función en la estructura afectiva y pedagógica de la comunidad.

⁸Torner, que convivió con Lorca en la Residencia de Estudiantes, aportó al poeta conocimientos directos sobre el repertorio asturiano, tal y como afirma González Cobas (2002, 2005).



Solamente conozco dos tipos bautizados en el ámbito de la nana: Pedro Neleira, de la Villa del Grado, que llevaba la gaita colgada de un palo, y el delicioso maestro Galindo de Castilla, que no podía tener escuela porque pegaba a los muchachos sin quitarse las espuelas (García Lorca, 1928, p. 23)

El tal Pedro Neleira es el Pedro Meleiru que se cita en otra *añada* recogida por Tornel, que se corresponde con la número 476 de su cancionero (Martínez Tornel, 1920/2005, p. 184). Poco después encontramos otra referencia:

En Trubia se canta a los niños esta *añada*, que es una lección de desencanto:

Críome mi madre
feliz y contentu...
(García Lorca, 1928, p. 29)

En este caso, se alude a la *añada* que aparece bajo el número 165 en el cancionero del músico asturiano (Martínez Tornel, 1920/2005, pp. 57-58). Y aún hay una referencia más, pues Lorca menciona en su conferencia un tipo de canción de cuna en la que una mujer adúltera se comunica con su amante mientras canta a su niño. Según Lorca,

Tiene un doble sentido de misterio y de ironía que sorprende siempre que se escucha. La madre asusta al niño con un hombre que está en la puerta y que no debe entrar. El padre está en casa y no lo dejaría. La variante de Asturias dice:

El que está en la puerta
que non entre agora...

Esta *añada*, también recogida por Torner, se corresponde con la pieza número 373 de su cancionero (Martínez Tornel, 1920/2005, p. 145).

Lorca incorporó también melodías del repertorio asturiano en su obra. Un ejemplo lo tenemos en la “Canción de las hilanderas”, incluida en *Bodas de sangre* y que no es sino una adaptación simplificada de la *añada* “Texedora”, número 268 del cancionero de Torner. Esta intertextualidad musical es uno de los puntos donde el cante jondo y el canto asturiano dialogan indirectamente a través de la sensibilidad lorquiana. Las Figuras 1 y 2 recogen respectivamente la transcripción original de Torner y la adaptación —eliminados los ornamentos melódicos— llevada a cabo por Lorca.

6. Conclusiones

El análisis comparativo entre el cante jondo andaluz y el canto asturiano permite comprender que ambas tradiciones, aunque nacidas en geografías y contextos socioculturales distantes, comparten una sensibilidad profunda hacia la expresión musical de la emoción humana. Tanto las *añadas* documentadas por Eduardo Martínez Torner como los palos flamencos que Federico García Lorca estudió y defendió en su célebre conferencia “El cante jondo” revelan la presencia de una misma tensión entre sufrimiento, ternura y memoria colectiva. Esta afinidad, ya anticipada por Lorca (1922/1957), se sostiene sobre elementos convergentes como la raíz modal, la libertad expresiva y la función catártica del canto dentro de la comunidad.

En el caso asturiano, la labor de Torner fue decisiva para preservar un repertorio que, de otro modo, habría quedado reducido a un conjunto de fragmentos transmitidos oralmente. Su



-Texedora, texe, texedora,
 texedora, texe, texedora,
 téxeme la tela
 del mió camisón
 que entre los telares
 te daré mi amor,
 texe, texedora
 del mió corazón.
 Texedora,
 ya faí cuatro meses
 que tienes el filo;
 texes lo de todos
 y dexes lo mio.

-Probe majo, tó filláu non sirve;
 mió telar non texe tan basto.
 ¿Cómo quiés que texa
 yo el to camisón
 de texido gordo
 mezcla de estopón?
 Probe, probe majo
 Non lu texo, non.
 Probe majo,
 toma lleva el filo
 gordu por demás
 a la texedora
 de más acuyá.

Figura 1. “Texedora”, *añada* recogida por Martínez Tornel (1920/2005, pp. 98-99))

método, basado en la transcripción sistemática y el respeto hacia la cultura popular, inauguró un paradigma científico para la musicología española. Como ha señalado González Cobas (2002), el trabajo de Torner permitió comprender que la canción popular es un fenómeno complejo que no puede desvincularse de su contexto social, económico y afectivo. Esta perspectiva coincide con la visión de Lorca, para quien las nanas y canciones tradicionales no son simples vestigios folclóricos, sino expresiones activas de la historia emocional de un pueblo.

Por su parte, el cante jondo —heredero de múltiples estratos culturales y definido por una expresividad radical— encarna una estética donde lo íntimo y lo colectivo convergen. Su carácter ritual, su estructura melódica basada en el modo frigio y su dimensión performativa lo convierten



Muchacha 1.ª. Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?

Muchacha 2.ª. Jazmin de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.

Figura 2. “Canción de las hilanderas” (García Lorca, 1992, p. 389)

en un vehículo privilegiado para la elaboración simbólica del dolor, la pérdida y la identidad. García Lorca (1922/1957) insistió en que esta música no es un entretenimiento, sino como una expresión auténtica, profunda y ancestral del alma andaluza que hunde sus raíces en la historia profunda de Andalucía.

Si bien ambos géneros presentan diferencias significativas —especialmente en la emisión vocal, la función social o la ornamentación melódica—, comparten un rasgo esencial: la capacidad de articular emocionalmente experiencias colectivas. Tanto en las minas y aldeas de Asturias como en los patios y ventas de Andalucía, el canto ha cumplido una función de cohesión, resistencia y transmisión cultural. En este sentido, las afirmaciones de Álvarez-Buylla (1977) sobre la función identitaria del canto asturiano pueden extrapolarse al canto jondo, cuya práctica sigue siendo hoy una forma de afirmación cultural y estética.

El diálogo intelectual entre Torner y Lorca —uno desde la ciencia musical y el trabajo de campo, el otro desde la poética y la dramaturgia— ofrece una síntesis ejemplar de cómo la tradición oral puede convertirse en objeto de reflexión estética y, al mismo tiempo, en fuente de renovación artística. Ambos comprendieron que el canto popular revela una visión del mundo donde la emoción se transmite a través de melodías arcaicas, modulaciones libres y palabras heredadas. Es por ello que su recuperación, estudio y difusión sigue siendo una tarea necesaria para la preservación del patrimonio musical español.

En definitiva, el canto jondo y el canto asturiano constituyen dos manifestaciones complementarias de un mismo impulso humano: transformar la experiencia vital en sonido. Al compararlos, no solo se iluminan sus diferencias estilísticas y regionales, sino también su profunda unidad simbólica. Las obras de Torner y de Lorca demuestran que la música popular —en sus formas más humildes y ancestrales— es un archivo vivo de la memoria colectiva, un espacio donde se expresa la identidad, la vulnerabilidad y la creatividad de los pueblos.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-BUYLLA, José Benito. (1977). *La canción asturiana: un estudio de etnología musical*. Gijón: Ayalga Ediciones.
- FALLA, Manuel de (1922). El “cante jondo” (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo. Granada: Editorial Urania; <https://acortar.link/cVSxb5>.
- GARCÍA LORCA, Federico (1922/1957). El cante jondo: primitivo canto andaluz. En García Lorca, Federico. *Obras completas* (vol. II). Madrid: Aguilar, pp. 3–23.
- GARCÍA LORCA, Federico (1928). Las nanas infantiles. Fundación El Libro Total; <https://acortar.link/NbUExV>.
- GARCÍA LORCA, Federico (1992). *Obras*, V. Madrid: Akal [edición de Miguel García-Posada].
- GARCÍA LORCA, Federico (2012). *Bodas de Sangre*. Barcelona: Editorial Castalia [edición de Manuel Cifo].
- GONZÁLEZ COBAS, Modesto (1975). De musicología asturiana: la canción tradicional (discurso pronunciado en el acto de su solemne recepción académica el día 25 de noviembre de 1974). Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- GONZÁLEZ COBAS, Modesto (2002). Eduardo Martínez Torner y Federico García Lorca: d’ñaes y cantares pa neños. *Asturies: Memoria encesa d’un país*, n.º 13, pp. 34–44.
- LLUCH ALEMANY, Pablo (2024). *Eduardo Martínez Torner (1888-1955): una vida dedicada a la recuperación y divulgación del patrimonio musical español* (tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia; <https://hdl.handle.net/10550/99167>.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1920/2005). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Valladolid: Editorial Maxtor [edición facsímil].
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1924). *Cuarenta canciones españolas (armonizadas por Eduardo M. Torner)*. Madrid: Clásica Española.