

2018

18^o seminario folklore *sobre* *y* etnografía



El 18º Seminario sobre Folklore y Etnografía, organizado dentro del **51 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo**, que dota a este de un soporte cultural de gran atractivo para los amantes del patrimonio etnográfico y folclórico, reúne este año a investigadores de diversas especialidades que disertarán sobre temas variados basados en sus últimas investigaciones y estudios de campo sobre los ritos, costumbres y tradiciones que a lo largo de las siglos han ido configurando el paisaje etnocultural del municipio y de la región de Murcia.

El **Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo**, a través del seminario y su línea de investigación, ofrece una herramienta de trabajo para conseguir unos objetivos de un gran valor: actuar como elemento integrador de distintas sensibilidades del folclore; acercar el legado del patrimonio inmaterial y cultural a la ciudadanía; ofrecer la oportunidad a los investigadores en este campo de publicar y reunir sus trabajos, y además crear un archivo documental temático, que sea un referente para futuros investigadores de la tradición y la historia local y regional. Con ello, y como valor fundamental, también contribuimos a la protección y conservación del patrimonio cultural del que el Festival Internacional de Folklore es parte fundamental, pues es sabido que todo lo que se documenta, se fija en imprenta y en la memoria de la mayoría, tiene menos riesgo de desaparecer que aquello que condenamos al olvido.

El seminario se desarrolla en el Museo de la Ciudad, sede oficial desde su primera edición. En esta que presentamos aborda los siguientes temas: *Los fondos musicales tradicionales en Internet* por María Luján Ortega, *Los cancioneros musicales de Inzenga, Calvo y Verdú: tres fuentes documentales de la música popular murciana* por Jairo Juan García y Tomás García Martínez, *Organología (instrumentos tradicionales murcianos e instrumentos de caña)* por Norberto López Nuñez y *Los protocolos notariales: fuente de documentación etnográfica* por Manuel Muñoz Zielinski.

Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo

índice

6

Documentación etnográfica y protocolos notariales
Manuel Muñoz Zielinski

30

Los fondos musicales tradicionales en Internet
María Luján Ortega

46

Los cancioneros musicales de Inzenga,
Calvo y Verdú: tres fuentes documentales
de la música popular murciana
Jairo Juan García
Tomás García Martínez

110

Organología popular de origen animal
Norberto López Núñez

Documentación etnográfica y protocolos notariales

Manuel Muñoz Zielinski

Numerosos trabajos de etnografía se hacen a partir de la captación de informaciones basadas en la memoria colectiva mediante entrevistas o conversaciones con personas mayores. Por lo general, se trata de trabajos meticulosos centrados en algunos aspectos de la vida tradicional. Ahora bien, la propia calidad de esa información comporta una limitación temporal, ya que el horizonte vital de los entrevistados no alcanza más allá de los 80 o 90 años, como muchos. Algunos trabajos elaborados a mediados del siglo XX nos amplían ese horizonte a los tiempos de finales del siglo XIX.

Algunas fuentes documentales como libros de viajes, y recientemente el afloramiento de importantes colecciones de fotografías, están enriqueciendo la información acerca de la vida cotidiana tanto en ambientes urbanos como rurales.

En la provincia de Murcia, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se publicaron algunos trabajos interesantes. Al igual que en el resto de España, su contenido procede de las dos grandes tendencias del momento: el costumbrismo derivado del romanticismo por un lado, y por otro el análisis y estudio más o menos riguroso de las costumbres conocidas como populares. Uno de estos trabajos, que me parece de los más exactos por partir de premisas de leyes y ordenanzas, es el escrito por el abogado Mariano Ruiz-Funes García titulado: *Derecho consuetudinario y economía popular de la Provincia de Murcia*¹. En sus páginas, el autor hace un recorrido sobre las tradiciones y costumbres del pueblo llano a través de los diferentes Códigos legales. En esas páginas se recoge buena parte de la vida cotidiana de los campos y huertas de Murcia, vista desde el punto de vista legal o para-legal. Hace un recorrido sobre asuntos que tienen que ver con esta charla: Compra/venta, rento, ciclos de la vida (nacimiento, matrimonio, muerte), los diferentes tratos de arrendamiento de tierras, algunas reflexiones sobre la estructura familiar y otros. Este trabajo abre una mirada bastante real a buena parte de esa vida cotidiana que queda reflejada en los documentos notariales, complementándolo con vivencias personales de un valor testimonial enorme.

1 Ruiz-Funes García, M.: *Derecho consuetudinario y economía popular de la Provincia de Murcia*. Ed. Facsímil, Murcia, 1993.

Por mi parte, es conocida mi línea de investigación a partir de los abundantísimos documentos (actas capitulares, legajos, y sobre todo protocolos notariales) que aportan una rica información sobre muchos aspectos de la vida cotidiana ancestral.

Las ciudades grandes de la región (Murcia, Cartagena, Lorca) tuvieron una actividad municipal muy dinámica reflejada en las actas capitulares y en numerosos expedientes depositados en sus respectivos archivos, pero las villas de marquesado o pertenecientes a las grandes órdenes (las de Santiago y San Juan sobre todo), sometidas a sus propietarios, tienen un escaso calendario concejil, reduciéndose a una convocatoria muy corta de los plenos, en los que se planteaban asuntos muy concretos (calendario festivo, limpia y monda de las acequias si disponen de regadío comunal, o la celebración de alguna rogativa). Ahora bien, es frecuente que, ante la ausencia de información municipal, nos encontramos con una abundante información notarial.

Como vamos a ver, esos protocolos ofrecen una enorme cantidad de datos concernientes a todos los aspectos de la vida cotidiana.

Los libros de protocolos notariales contienen:

- Operaciones de compra-venta sobre todo de viviendas y de tierras, pero también de animales de labor o de tiro, vehículos y sedes de actividades profesionales. Suele llamar la atención a los neófitos en la consulta de estos papeles la abundancia de transacciones en torno a la esclavitud (compra, venta o carta de libertad).
- Arrendamientos de tierras, de molinos, de hornos, o de algunos servicios.
- Testamentos y codicilos.
- Particiones testamentarias.
- Inventarios de dotes nupciales o de embargos.
- Contratos de servicios (transportes, elaboración y obtención de materiales, abastos, construcción y obras en edificios públicos o privados, compañías de teatro o de ópera, etc.).
- Fianzas judiciales.

Entre las series de protocolos notariales de Cartagena hay unas propias de Marina, de las que, por su fascinante contenido, hablaré al final de esta charla.

Aunque estos asuntos suelen constituir el grueso del contenido de la mayoría de los libros de protocolos, lo que hace un tanto reiterativa y monótona la investigación, a veces surgen documentos interesantes como los encontrados en el protocolo nº 9541 que reúne documentos otorgados por el escribano Joaquín Abellán Ordoñez de Cieza, en el que se recoge el arrendamiento del servicio de Postas entre Cieza y Cancarix con todas las condiciones adherentes a ese servicio, o la reconstrucción de la iglesia de Ojós.

Formato: Todos estos documentos están redactados siguiendo un orden o protocolo, que probablemente quedó reinstaurado a lo largo de la ocupación cristiana, aunque no es de descartar que en las poblaciones ocupadas por los árabes hubiese una suerte de derecho civil similar.

Su contenido se divide en los segmentos siguientes:

- 1.- Fecha.
- 2.- Identificación y domicilio de las partes ante testigos. En caso de comparecencia de mujeres, permiso otorgado por el marido, padre o familiar para ello, e información sobre los derechos y leyes de que disponen.
- 3.- Motivo de la redacción del acta notarial.
- 4.- Aceptación por las partes y sometimiento a las leyes y a las justicias en caso de incumplimiento. Este apartado es el más voluminoso en extensión, y sin embargo el menos interesante, ya que se reduce a hacer constar leyes, derechos y deberes de los actantes. Por ello, a pesar de que la extensión de los documentos suele ser de dos a cuatro folios manuscritos, la información resultante apenas suele plasmarse en sólo unas pocas líneas.
- 5.- Otorgamiento y firma.

Contenidos

Para este trabajo hemos seleccionado documentos notariales otorgados entre los años 1770 y 1775 en Cartagena, Caravaca, Cehegín, Cieza, Alcantarilla, Librilla y Totana, y algunos de 1790 de Murcia.

En el apartado 1, la identificación de las partes ofrece aspectos interesantes. Por ellos sabemos que los nombres masculinos más frecuentes eran José, Antonio, Francisco, y Ginés, en el Campo de Cartagena. Entre los femeninos, los mismos, y en cada territorio suelen aparecer los de los patronazgos locales: Fuensanta en Murcia, Dolores/Caridad en Cartagena, Maravillas en Cehegín, etc. Los de los cuatro santos, Isidoro, Fulgencio, Leandro, Florentino/a también son frecuentes. En Cieza abundan Gerónimo/a y Pascual/a. Este, probablemente, por el culto especial que recibe en la comarca San Pascual Bailón. Ahora bien, a pesar de las obligadas Cofradías del Rosario que existían en todas las poblaciones y en muchas parroquias apenas hay mujeres que lleven ese nombre².

En los documentos de las Villas de Cehegín y Caravaca, y los que conciernen a lugareños de Monteagudo y Santomera, son abundantes los apodos, lo que indica una similitud en nombres

2 Informe de las Cofradías y Hermandades existentes en el Reino de Murcia, redactado entre octubre de 1770 y septiembre de 1771. (AHN, Consejos. Legajo 101 - antes 7094). Este documento me fue facilitado en su integridad por D. Vicente Montojo Montojo. A lo largo de sus más de 800 folios manuscritos queda reflejado el inventario de todas las cofradías y hermandades que funcionaban entre 1770 y 1771 en todo el Reino de Murcia, cuya superficie comprendía las actuales provincias de Murcia y Albacete, parte de la de Alicante y de Jaén. Su contenido es una fuente enorme de información sobre el calendario festivo de todas las ciudades, villas y parroquias rurales del territorio.

y apellidos provenientes de una persona o de un oficio familiar. En los que participan moradores de las diputaciones de Cartagena, los actantes son avalados por los suegros o cuñados, lo que indica una estrecha relación familiar.

La edad queda reflejada cuando los otorgantes son menores. Para los hombres, la mayoría de edad estaba fijada en 21 años, mientras que las mujeres pasaban a ser consideradas adultas a los 25, aunque esto era apenas considerado en los compromisos matrimoniales, dotes y similares. Eran muchas las mujeres, solteras, casadas o viudas que disponían de bienes, sobre todo por herencia, y que bien los vendían o los arrendaban. También eran frecuentes las viudas que disponían de crecidas pertenencias, tanto en tierras como en viviendas o en dinero, como veremos al hablar de los testamentos.

La reseña del domicilio resulta un dato interesante. En caso de que los actantes vivan en la población, la información se reduce a una calle, a un barrio o a una parroquia. En este aspecto, los documentos redactados en Totana revelan la partición de la población en dos barrios divididos por la rambla, el de Sevilla y el de Triana, que denotan un claro origen andaluz³.

Aunque era obligado que la redacción de los documentos fuese en el oficio o despacho del escribano-notario, queda claro que estos, en los meses de verano, se desplazaban a sus posesiones en los campos y allí procedían a la erección de estos documentos.

El apartado 5 (otorgamiento y firma), revela con claridad el enorme analfabetismo reinante, aunque suele brindar sorpresas. Era previsible que los campesinos y lugareños no supiesen leer y escribir, pero de vez en cuando hay alguno que firma con determinación, mientras que ocurre lo mismo en las clases más acomodadas, que o bien manifiestan no saber firmar o lo hacen de forma muy simple.

Apartado 3, compra/venta: Como se ha dicho más arriba, los protocolos se redactaban para dar carácter legal a transacciones de todo tipo. La más frecuente era la compra/venta, así de edificios o viviendas como de tierras.

Vivienda: Los edificios destinados para vivienda eran calificados como «casas de morada», tanto en las poblaciones como en los campos. En el tiempo en que el Arsenal de Cartagena iba cobrando importancia, desde su ayuntamiento se promulgaron edictos y ordenanzas prohibiendo la construcción de edificios que dispusieran de chimenea, considerando este elemento como definitorio del destino de la construcción por ser fundamental tanto para la comida como para la temperatura de las estancias⁴.

Tanto en la compra/venta como en el arrendamiento, las fincas quedan deslindadas en función de la vecindad. En las poblaciones se alude a los edificios, calles o plazas inmediatos, mien-

3 J. M. Munuera y Abadía: *Apuntes para la historia de Totana y Aledo*. Murcia 2000.

4 Prohibición de construcción de casas. Archivo Municipal de Cartagena. Actas capitulares. Cabildos de 18 de julio de 1738, 27 de noviembre de 1745, 28 de mayo de 1746 y 13 de julio de 1751.

tras que en los espacios rurales, se indican las tierras o viviendas cercanas. Es casi obligado indicar la orientación, y en esto nos encontramos con una información muy valiosa. Según las comarcas, en esa orientación se recurría a elementos naturales. Lo más elemental era señalarla con este, sur, oeste y norte, casi siempre por ese orden. Sin embargo en las huertas se indicaba mediante el sol: saliente, mediodía, poniente y norte. En Cieza se marca con las iniciales N. S. P y M (de maestra). En el Campo de Cartagena se utilizaban los vientos: lebeche, maestra, jaloque, tramontana, etc.

El tamaño viene dado por las medidas puestas en las solicitudes de construcción que solían adjudicarse en los plenos, pero apenas es mencionado en los protocolos. Por lo general la superficie de las viviendas no superaba los sesenta o setenta metros cuadrados, sin incluir patios o «descubiertos». Sí se menciona la distribución en plantas bajas y altas. En Cehegín es frecuente la alusión a «cámaras o habitáculos» destinados para depósito de granos y enseres. Las cubiertas varían dependiendo de los territorios, mientras que en los territorios cálidos con escasas precipitaciones son frecuentes los terrados elaborados con tierra roja o roya, láguena o ceniza, y estos materiales juntos o separados, en los del interior son imprescindibles los tejados sujetos por un entramado de madera⁵.

Se mencionan elementos externos al edificio principal, como corrales, eras y descubiertos. En el Campo de Cartagena son habituales las «tenadas» y los porches. El espacio exterior quedaba deslindado por el ejido y el imprescindible pozo, cuyo contenido suele integrarse en la venta, bien en su totalidad o bien por la parte correspondiente a la finca en venta. Si el edificio era grande o poseía diferentes viviendas de varios propietarios, era corriente que se vendiese solo la parte que interesaba a la parte en cuestión. Es frecuente que ese trato se hiciera entre miembros de la misma familia.

En la misma zona, los aljibes solo aparecen en la descripción de haciendas de estructura compleja, en las que también son habituales pajares, norias (aceñas o ruedas de tiro) con su balsa y demás. Finalmente, en esta zona suele mencionarse un cinturón de paleras siguiendo el margen del ejido o superficie frontera al edificio. Es sabido que esto era un antiquísimo recurso de protección o de defensa.

Tierras: La actividad que recoge el mayor número de documentos es la compra/venta de tierras. El primer dato es su tamaño y actividad, y son deslindadas de forma similar que los edificios. Si se marcan como tahúllas y sus divisiones, esos terrenos disponen de riego, mediante tandas de acequias, aguas de pozos o de balsas. En los parrales de Totana se menciona necesariamente la presencia de balsas corrientes.

Si se definen como fanegas y sus divisiones, suelen ser de secano destinados al cultivo de cereales, con presencia del arbolado propio (almendros, olivos, etc.). En el Campo de

5 Ver: García Martínez, G.: *El habla de Cartagena*. Murcia, 1960. Gil Albarracín, A.: *Arquitectura y tecnología popular de Almería*. Almería, 1992. M. Muñoz Zielinski: *Historias de los lugares*, 2.015. Sáez, A.: *La Unión. Aproximación a su etnología*. La Unión, 1998.

Cartagena se definen como «suertes» y en ellas abundan las plantaciones de granados. En algunas zonas del sur, la superficie de las tierras es cuantificada por el número pares de labor que precisan para su cultivo. En las comarcas donde la actividad principal es la viticultura, las tierras se dividen en peonadas, y en las viviendas y cortijos son frecuentes los espacios destinados para bodega, lagar y prensa. En Abanilla la superficie es medida en jornales. En el noroeste se mencionan las «tinajas» mientras que en la zona del Mar Menor se alude a «tinancos».

En nuestro trabajo *Historias de los lugares*, quedó bastante aclarado el asunto de las llamadas «barracas», edificios destinados en principio para ciertas actividades complementarias a la actividad agrícola como la cría de la seda o como almacén de aperos, por lo que no vamos a abundar en el tema. Sin embargo en Totana se mencionan barracas para habitación de los responsables de los viñedos.

Los deslindes se indicaban como queda dicho, pero en los documentos del Valle de Ricote se menciona frecuentemente que los huertos estaban «cercados de tapias», sobre todo aquellos donde se cultivaban los agrios (naranjas, limones, etc.).

Animales y aperos: Las transacciones de animales aparecen con mayor frecuencia en los documentos identificados como «Obligaciones» y «Cartas de pago». Suele tratarse de animales de tiro o de labor, sobre todo bueyes y en menor cuantía caballerías menores como mulos y burros. Son descritos su tamaño y su color, y, a ojo de buen trato, su edad. Mientras que las cartas de pago describen el acto de la paga en el momento de la redacción del acuerdo, en las «Obligaciones» se mencionan plazos, que suelen ejecutarse durante las ferias locales de ganados, las festividades patronales y otras. Como vamos a ver en lo referente al rento, también coinciden con el principio de las actividades propias de cada contrato.

Personas (esclavos): El profesor Peñafiel Ramón, en su trabajo *Amos y esclavos en la Murcia del setecientos*, ofrece un panorama muy completo de esta actividad. Y aunque su estudio se centra casi exclusivamente en el Concejo de Murcia, numerosos documentos pertenecientes a notarios de poblaciones como Cartagena, Mazarrón, Lorca, Caravaca, Valle de Ricote, y en general en casi todas las villas, certifican que la compra/venta de esclavos era habitual en toda la región⁶.

No es mi intención repetir el contenido del trabajo de Peñafiel Ramón, por lo que solo reseñaré que los documentos mencionan al vendedor y al comprador (en los que miembros del clero son habituales), el nombre del hombre y el de la mujer vendidos/comprados con especificación de algunos rasgos físicos como el color de la piel y del cabello, cicatrices y otras marcas. En alguna ocasión se menciona su religión cristiana. La edad se establece en función de la talla y de otros referentes como el tiempo que ha pertenecido al vendedor. Se hace mención desde

6 Peñafiel Ramón, A.: *Amos y esclavos en la Murcia del setecientos*. Murcia 1992.

niños y niñas de escasos años hasta a ancianos. El precio o valor se establecía en función de todas esas cualidades.

Por diferentes motivos, se solía otorgarles la carta de libertad. Ahora bien y para que quede bien claro, no he encontrado menciones a tratos denigrantes o violentos hacia estas personas. Sencillamente eran considerados como sirvientes sin salario. Y como acotación historicista, según Antonio Puig en su trabajo sobre el cantón murciano, una de las propuestas de los correligionarios de Antonete Gálvez, era la abolición de la esclavitud en las colonias españolas del Caribe.

Arrendamiento o alquiler: El conocido popularmente como «rento» se aplicaba a la cesión temporal de tierras bajo diferentes condiciones y cláusulas.

Ruíz-Funes comenta dos elementos que de alguna manera contradicen la documentación encontrada en los protocolos del siglo XVIII:

«De tiempo inmemorial viene la mayor parte de los arrendamientos de nuestra huerta transmitiéndose de padres a hijos y vinculando su disfrute en una misma familia a semejanza del dominio con que suele ocurrir lo mismo»⁷.

«En los contratos escritos, las estipulaciones acordadas son principalmente mixtas, fundiéndose en ellas los elementos consuetudinarios con las prescripciones de la ley común. Es en las casas de extensa propiedad territorial, donde para simplificar la administración, se usan estos contratos por convenciones verbales, hasta el punto que es tal su mayoría que obliga a hacer la declaración de que prevalece con todas sus diversidades la organización patrimonial fundada en la confianza»⁸.

Sin embargo, en las Ordenanzas para el Régimen y gobierno de la Huerta de Murcia, promulgadas en 1849, en el capítulo 4º (De los mejores y menoscabos que deben cobrar y abonar los colonos que salen de una hacienda), se incide sobre la sucesión del arrendamiento de las tierras, aludiendo a párrafos de las condiciones del rento⁹. Las crónicas de la riada de 1879 y del congreso sobre prevención de inundaciones que tuvo lugar en 1881, comentan la durísima condición en que quedaron muchos arrendadores de tierras, ya que las ayudas económicas conseguidas fueron adjudicadas a los propietarios que fueron considerados como los principales damnificados, mientras que a los colonos se les siguió exigiendo el cumplimiento de los rentos y de las obligaciones fiscales.

El esquema de los arrendamientos de tierras consultados consiste en:

- 1.- Identificación de las partes.
- 2.- Descripción de las tierras (riego/tahúllas - secano/ fanegas).
- 3.- Duración y precio.
- 4.- Condiciones.

7 Ruíz-Funes García, M.: *Derecho consuetudinario* op. Cit. (Pág. 131).

8 Ruíz-Funes García, M.: *Derecho consuetudinario* ibídem (pág. 132).

9 Ordenanzas para el Régimen y gobierno de la Huerta de Murcia. Murcia, 1849 (1ª edición). Este capítulo fue reformado en parte gracias a la intervención del entonces concejal del Ayuntamiento de Murcia, Antonio Gálvez Arce.

5.- Aceptación y fianzas.

6.- Firma.

La identificación es similar a la mencionada en los documentos de compra/venta:

02/01/1770. Cartagena. Prot 5590.- f 223: Pareció D^a Juana Martínez Guillen de este vecindario, mujer legítima de Don Carlos Thornet, residente al presente en la Villa y Corte de Madrid...

06/01/1770 Alcantarilla. Prot 2998. f 43: Parecieron Franc^a Riquelme, viuda de Cosme Martínez, y Antonio Martínez Riquelme, su hijo, vecinos de esta dh^o Villa...

25/10/1771 Totana. Prot 6922.- f151: Pareció Alonso Teruel Marcilla, vecino de la Ciudad de Lorca.

La descripción de las tierras suele ser bastante minuciosa, tanto en su calidad como en el estado en que se hallan al tomar principio el contrato. Como se ha comentado más arriba, suelen mencionarse «los huertos cercados de tapias» en los documentos del Valle de Ricote, a veces incidiendo en la altura, estado y obligación de la conservación de estos muros divisorios por parte del arrendador. En las zonas de huerta se especifica con claridad el sistema de riego que goza la finca, bien directamente por tanda de acequia, o bien por la intervención de artefactos (norias, aceñas, etc.).

02/01/1770: Cartagena, Prot 5590.- f 223: Da en arrendamiento a Juan Guillen, hermano de la referida, de este domicilio, una hacienda que la susodh^a y el nominado su esposo tienen suya propia situada en la Diputación de la Magdalena, Campo de esta Jurisdicción, que se compone de 2 casas de morada con diferentes cuerpos, pozo, pajar, caballerizas, palomar, hera y ejido, un huerto con diferentes árboles frutales, 14 f^{as} de tierra labradiza bajo ciertos y conocidos linderos.

06/02/1770 Alcantarilla.- Prot 2998 f 043: Daban y dieron en arrendamiento a Joseph Navarro, vecino de esta dh^o Villa, 4 tahúllas de tierra sitas en la huerta y Jurisdicción de ella, Pago del Fondón, bajo ciertos linderos notorios.

26/02/1770 Cartagena. Prot 5590 f 285: daba y dio en arrendamiento a Esteban López, de este vecindario y morador en el Partido del Algar, Diputación de San Ginés de la Xara, una hacienda que tiene suya propia como poseedor del Mayorazgo a que está afecta, la cual se halla situada (s) en la expresada Diputación y se compone de 60 f^{as} de tierra blanca, 3 t^{as} de viña y diferentes árboles frutales con una casa derribada (s) bajo ciertos y conocidos linderos.

25/10/1771. Totana. Prot 6922.- f150: Da en arrendamiento a Melchor de Tudela Romera, su vecino 18 zlms de tierra con algunos árboles y parrales en un pedazo y en otro 4 clms con moreras y parrales. Todo en el Pago de Las Viñas de Lébor, linde Juan de Tudela, Barme Pascual y otros. Como también 9 días y medio de agua de la valsa redonda de dh^o Pago.

16/04/1790 Murcia. Prot 2367.- 308r: Pareció Franc^o Ortuño y Pujalte, vecino de la Villa de Alcantarilla Recibe en arrendamiento de la Condesa del Valle de San Juan 23 t^{as} y cuarta en la huerta y Jurisdicción de la referida Villa, las 20 en el Pago del Ladrillar, con riego de la Añora, y las 3 y cuarta en el del Malecon, con riego de zeña que antes lo tenía de la Añora,
- Que ha de mantener la zeña con los demás que riegan de ella.

La duración del rento viene marcada por la actividad específica de las tierras, así como el principio y final del contrato. Como se ha dicho, las fincas destinadas a moreras suelen tener como fecha la de San Juan. Las de viñedo, frutales y oliva desde noviembre al primero de enero.

Las condiciones del rento es la parte que ofrece una información más interesante desde todos los puntos de vista (actividad, obligaciones, calendario de siembra y cosecha, etc.). La más habitual en zonas de regadío es esta:

- Lo primero que ha de labrar, regar y cultivar las tierras a uso y costumbre de buen labrador, dándoles en cada un año las rejas y riegos necesarios a sus tiempos y sazones de forma que vayan en aumento y no en disminución.

Esta cláusula se repite en otras zonas con variantes irrelevantes en sus términos. Otras condiciones son:

02/01/1770. Cartagena. Prot 5590.- f 224: Primeramente es condición que el expresado Juan Guillen a de cultivar dh^a Hacienda y árboles de ella dando las poas (s= podas), cavas y demás que corresponda en los tiempos oportunos a uso y costumbre de buen labrador.

- Que en la referida viña a de plantar cada un año dosientas (s) púas.
- Que ha de replantar las oliveras que se han perdido y había en dh^a Hacienda poblando de ellas un pedazo de tierra que hay inmediata a aquellas.
- Es condición que los presisos reparos que se ofrezcan en las nominada casa de habitación, no llegando a 30 Rls Vn, su importe ha de ser de cuenta del mencionado arrendador, y los que essedan (s) de dh^a suma correrán a la satisfacción por sus dueños, quienes se la han de entregar en el día corriente.

17/06/1770. Alcantarilla.- Prot 2998 f 165:... con las condiciones regulares de buen labrador, y con la de que en los dos últimos años de este arrendamiento a de plantar de plantones de oliveras las 4 t^{as} de Aguaduchar a su costa y expensas, y en el caso de no ejecutarlo se ha de poder hacer por parte de dh^a obra pía por cuyo importe se le ha de poder ejecutar y apremiar, como también por los daños y perjuicios que se siguieren a dh^a obra pía, por el motivo de no haber hecho en tiempo la dh^a planta de plantones de oliveras.

30/09/1772. Totana.- Prot 6922.- 132: Que ha de ser a su voluntad el poner parrales en la expresada tierra, bien que a su costa. Y en el caso que estos fructifiquen, todo su esquilmo a de percibir u disfrutar dh^a Don Andrés (padre del dueño).

- Que los mencionados arrendatarios han de ser obligados a tener dos barracas habitables para la guarda y custodia de los esquilmos y parrales.
- 11/11/1773 Cehegín. Prot 8237.- 173: Primeramente es condición de que el citado Juan Pérez de Robles, durante los 3 años referidos a de llevar cercadas las tierras de dh^a suerte y las ha de atochear según uso y costumbre de labradores.
- Así mismo es condición de que el partido de granos que ha de dar al otorgante en cada un año ha de ser entre cuarto y quinto.

En algunos contratos se hace mención específica a la luna menguante de enero, tiempo en que, según mis informantes de la Huerta de Murcia, de Granada y del País Vasco, es el más idóneo para proceder a la escarda o a los injertos en los árboles frutales:

25/09/1795 Murcia. Prot 2661.- 230: Yt, que ha de arrancar el otorgante y plantar por la menguante de Enero las faltas de morera y plantones que hubiese en las consabidas tierras, para que de este modo estén siempre cerradas de moreral.

28/09/1795 Murcia. Prot 2661. 233: Yt, que por la menguante de enero a de arrancar este otorgante y plantar las faltas de moreras y plantones que hubiese en dh^s tierras para que de esta suerte se goce del mejor beneficio.

En algunos documentos muy específicos, sobre todo en los que el propietario es un noble, un miembro del clero o de alguna comunidad religiosa se precisaba a:

07/01/1790. Murcia. Prot 3388.- 3r: Que en cada año de los que comprehende este Arrendamiento ha de entregar el otorgante por las vísperas de Pascua de Navidad, 7 pares de capones de buena calidad y de recibo, y por el día de la Concepción un cerdo de peso de 12 arrobas y en su defecto su valor al precio que corra por el jueves inmediato a este día y se pague la arroba de cerdo a dh^o peso; todo ello por adehala y más aumento del precio de esta escritura.

23/01/17900123 Murcia. Prot 2367.- f83r: Que por Vísperas de Navidad de cada uno año de los 6 que comprehende este arrendamiento han de dar al otorgante por más precio de él 200 Rls para ayuda de un cerdo, 3 pares de capones, 200 granadas, y un tercio de melones.

16/04/1790 Murcia.- Prot 2367. 308r: Que por vísperas de Pascua de Navidad de cada un año de los de este arriendo ha de llevar el otorgante casa de dh^o Josef Ferro, 80 Rls por parte de un cerdo y 2 pares de aves de buena calidad, gallinas, o capones, por más precio de él.

Estas cláusulas siguen estando en vigor en algunos casos, siendo muy comentadas por Navidad.

La aceptación del contrato suele venir acompañada de una frase, que no cláusula, que de alguna manera somete al candidato a aceptarlo.

23/06/1790 Murcia. Prot 3388. f242r: Reciben en este arrendamiento las nominadas tierras y su frutos a su riesgo y ventura de quema, piedra, niebla, helada, roya, langosta, avenida del rio, rambla, u de otro cualquier caso fortuito del cielo o de la tierra, experimentado o no en dh^o territorio.

25/10/1771. Totana. Prot 6922.- 150.: No ha de poder pedir descuento ni rebaja alguna de los expresados 500 Rls aunque acontezca plagas, fuego, piedra, niebla, muchas o pocas aguas, ni otro algún fortuito pensado o impensado procedido del cielo o la tierra.

17/06/1770. Alcantarilla. Prot 2998 f 165: Las recibe de su riesgo y ventura de cualquier caso fortuito del cielo o de la tierra porque aunque suceda (Dios no lo permita) no por ello ha de pedir disquento ni baja.

Viene a ser casi un inventario de todos los males que pueden sobrevenir a un agricultor:

- Quema: incendios casi siempre ocasionados por la quema de rastrojos, aunque se han documentado quemas por caída de rayos y similares.
- Roya y langosta: Las plagas más frecuentes. Las invasiones de langosta eran periódicas y tanto las administraciones locales como regionales invertían enormes cantidades de dinero en su extinción. De forma paralela se procedía a bendiciones de campos y grandes ceremonias de conjuros. Se ha documentado alguno de estos rituales en los que, mientras se hacía el conjuro con alegorías al diablo en las siete aceptaciones con que lo denominan los textos bíblicos, se procedía a la quema de los campos inmediatos utilizando aceites y breas que producían unas impresionantes humaredas negras.
- Piedra, niebla, helada: Fenómenos meteorológicos frecuentes. En numerosas parroquias, y por supuesto en la Catedral de Murcia, se procedía a los toques de conjuros para implorar la protección ante los frecuentes pedriscos que acontecían en los meses cálidos y que destrozaban, y siguen haciéndolo hoy en día, las cosechas.
- Avenidas de ríos o de ramblas: La historia ha venido señalando dos o tres grandes riadas en la Región de Murcia. La revisión detallada solo de los documentos del siglo XVIII atestigua al menos unas quince en la huerta de Murcia, y algunas en Cartagena con desbordamiento del Armarjal, en Lorca con el río Guadalentín y otras en Cieza, Blanca y Molina con roturas de puentes o pérdidas de los barcos que se utilizaban para cruzar las corrientes.
- Cualquier caso fortuito del cielo o de la tierra: Incluye todo tipo de catástrofes, desde sequías (Totana: pocas aguas) a episodios sísmicos muy frecuentes. De estos se han documentado los que asolaron todo el territorio entre 1728 y 1731, en 1755 y en 1776.

Ya hemos reseñado las firmas, por lo que no vamos a incidir en ello.

Asuntos familiares: Dotes matrimoniales. Testamentos. Particiones.

Dotes matrimoniales

El compromiso matrimonial, sobre todo en ciertas categorías sociales, quedaba sellado mediante la entrega de una dote o suma de bienes y dinero. Generalmente esta era aportada por la familia de la novia, aunque se han documentado dotes ofrecidas por los hombres. Junto con las particiones testamentarias, constituyen la más importante documentación acerca de la vida doméstica. El ajuar no solo se constituye con prendas de vestir y joyas, sino también con los aperos necesarios para la cocina, el dormitorio y similares. A veces se incluyen ganados, fincas y otros.

Debe consignarse que todos los bienes aportados por la mujer solo quedan en depósito en el hombre, no pudiendo disponer de ellos sin el consentimiento de la mujer. Y lo que más llama la atención en estos documentos, es la obligación de devolvérselos en caso de separación o divorcio, estado que aunque no se ha reseñado como frecuente, se menciona en algunas compra-ventas.

17700218 ABANILLA. Prot 9176 f 25.- Mujer. Recibo de dote.

Parecieron Joseph Tristán y Rocamora (Notario público y Apostólico y Alguacil de la Santa Cruzada) y Catalina Zarate y Tora, su legítima mujer, vecinos de ella, dijeron que por cuanto Beatriz Tristán y Zarate, su legítima hija, de estado doncella, tiene contratado su matrimonio según y cómo dispone Nrº Santa Madre Iglesia y Santo Concilio de Trento con Pablo Delgado, de estado mancebo, hijo legítimo de Pablo Delgado y Ana María Riquelme, vecinos de esta referida Villa, cuyo consorcio (s) mediante la Divina Voluntad está próximo a celebrarse en este propio día, por lo que deseando estos otorgantes que la expresada su hija logre el posible alivio y pueda más bien comportar las cargas de dhº su nuevo estado, tienen resuelto unánimes y conformes, hacerle entrega por cuenta de ambas sus legítimas de algunos bienes que les sirvan de capital y dote con tal que el referido Pablo Delgado, su futuro esposo que también se halla presente, otorgue a favor de su futura esposa Beatriz Tristán el correspondiente recibo de ellos para que conste y su seguridad en lo sucesivo.

Y el referido Pablo Delgado y Riquelme, considerando ser justa esta pretensión y muy conforme a razón, lo ha tenido a bien y poniéndola en ejecución en el modo y forma que por drº mejor puede, confiesa que recibe realmente y con efecto de los expresados Joseph Tristán y Rocamora y Catalina Zarate y Tora por cuenta de lo que a la dhª Beatriz Tristán, su futura esposa, pueda pertenecerle por las legítimas de dhºs sus padres, los bienes que con sus valores se notan en el modo siguiente:

Primeramente se entrega y recibe un tablado nuevo para cama con cinco tablas y dos bancos en precio de treinta y ocho Rls	038
Dos colchones de lienzo casero, cincuenta y dos Rls	052
Cuatro sábanas de lo mismo en ciento cuarenta y cuatro Rls	144
Cuatro almohadas blancas de true en treinta y seis Rls	036
Un cobertor de alala de diferentes colore en sesenta Rls	060
Una delantera de Indiana diez y seis Rls	016
Cuatro camisas de mujer sesenta y dos Rls	062
Tres camisas de mujer setenta v dos Rls	072
Tres camisas para hombre treinta y nueve Rls	039
Tres pares de calzoncillos blancos veinte y cuatro Rls	024
Tres chupas blancas de lenzal quince Rls	015
Un par de medias de estambre quince Rls	015
Media docena de servilletas de gusanillo un par de toallas de lo mismo y dos tablas de manteles, todo ello en treinta y tres Rls	033
Unos manteles para horno seis Rls	006
Un arca con cerradura y llave treinta Rls	030
Una mesa de pino seis Rls	006
Seis sillas con asiento de guita doce Rls	012

Un cucharero dos Rls	002
Artesa, tabla y todos adherentes veinte y un Rls	021
Un medio celemín dos Rls	002
Sartén, yerros, rasera, tenazas, grillas y un candil, todo veinte y un Rls	021
Ytem, un pedazo de tierra secano, su cabida cinco fanegas poco mas o menos lo que hubiere en el Pago de la Peña roja de este término linde levante y norte Rambla, mediodía camino y poniente Jph Salar y herederos de Bernardo Riquelme en precio de mil Rls	1.000

Cuyos bienes han sido estimados por personas de ciencia y conciencia, y a una suma importan un mil seiscientos cuarenta y cuatro Rls y medio Vellón, de los cuales se da por contento y entregado a su satisfacción el expresado Pablo Delgado.

Y atendiendo a la honra y virginidad de la dh^a Beatriz Tristán, su futura esposa, le promete en arras proternupcias y en caso necesario desde ahora, le hace donación de 1.100 Rls Vn que confiesa caber en la décima parte de sus bienes que de presente posee,

Y siempre que el matrimonio que ha de contraer con la susoreferida fuese disuelto por muerte, divorcio u otro de los casos permitidos en derecho volverá y restituirá el otorgante a la expresada Beatriz Tristán o a quien fuese parte legítima los dh^s 2.744 Rls y medio Vn, sin dar lugar a dilaciones ni costeos.

17700224 ABANILLA Ahm Prot 9176 f 28.- Entrego de bienes.

Pareció José Lucas, mancebo, hijo legítimo de Miguel Lucas y Ana Perea, vecinos de ella, y dijo que siendo Dios servido en el día de mañana ha de contraer matrimonio con Josefa Riquelme, doncella, hija legítima de José Riquelme y Ana Pacheco, todos vecinos de esta dh^a Villa.

Y deseando observar la mayor claridad y que en todo tiempo conste los bienes que este otorgante lleva por su capital al matrimonio, desde luego declara que los referidos sus padres le han dado y entregado por cuenta de ambas sus legítimas los que se expresan en la forma siguiente:

Primeramente unas enaguas de bayeta verde en 42 Rls y Medio

Yt, una mantellina de bayeta fina en 21 Rls de Vn

Yt, un manto de tafetán y basquiña de chamelote en 135 Rls de Vn

Una armilla de terciopelo en 82 Rls

Un llavero de plata en 105 Rls

Yt, una cruz y arracadas (s) de plata sobredorada en 35 Rls Vn

Un capotillo de paño fino en 50 Rls

Un par de novillos de edad de 2 años y medio en precio de 900 Rls Vn

Yt, un pedazo de tierra de 6 jornales en el Partido de la Jaria, que linda por levante con José Riquelme; mediodía Antonio Riquelme; Norte herederos de José Pacheco, y poniente Francisco Marco de Lajara, en precio de 750 Rls

Cuyos bienes han sido valuados por personas de inteligencia y conciencia y de la satisfacción de este otorgante, y a una suma importan 2.124 Rls y medio de Vn; los cuales deberán reputarse por capital suyo. Quien se obligó a llevarlos a colación y partición con los demás sus hermanos siempre y cuando llegue el caso del fallecimiento de los referidos Miguel Lucas y Ana Perea, sus padres o cualquiera de ambos como pertenecientes de por mitad a sus herencias.

17710117 Cieza.- Prot 9540.- f9.

Don Pedro del Castillo y Hoyos, vecino de la Villa de Blanca de estado mancebo, hijo legítimo y natural de Don Pedro del Castillo y de D^a María de Hoyos, difuntos,

Dijo que mediante la voluntad de Dios, N^o Sr, para su St^o servicio y de su Bendita Madre la siempre Virgen María, tiene tratado y concertado de contraer matrimonio in facie ecclesie con D^a Juana Yarza y Buitrago, viuda de Don José Fernández Marín, vecina de esta Villa, hija legítima y natural de Don Matías Yarza Faura y de D^a Joaquina Buitrago y Guardiola.

Y en atención de la corta edad, mucha virtud y honradez de la dicha D^a Juana e igual nobleza de sangre de ambos y del beneficio, así para el aumento de sus bienes como para vivir en servicio de Dios:

Por tanto y por que la dh^a D^a Juana Yarza condesciende con la voluntad del otorgante en ser su esposa, y teniendo presente la cortedad de bienes de la susodicha para poderse mantener con la decencia correspondiente a su calidad en el estado de la viudez, ha determinado dotar a la dicha D^a Juana de sus propios bienes en la cantidad y modo que en esta escritura se contendrá.

De su deliberación libre: Otorga que de sus propios bienes y hacienda, dota a la dicha D^a Juana Yarza en 1.000 Ducados de Vn de a 11 Rls cada uno, para que efectuado que sea el dh^o matrimonio, si llegase el caso del faltar el otorgante sin sucesión, pueda la susodicha pasarlo con decencia con el producto de los bienes de esta dotación. Y si determinase el estado de religión, y más perfecto disuelto el citado matrimonio, puedan servirle de dote dh^{os} bienes para el, y en todo caso disponer de ellos libremente como dueña absoluta, dejarlos y mandarlos a quien sea su voluntad, libres o vinculados o como por bien tuviere o le pareciere.

Pero dado el caso que dicho otorgante superviviere y sucediere en días a la dh^a D^a Juana Yarza, haya de ser visto que los referidos 1.000 Ducados de dh^a dote, y sus bienes hallan de recaer en propiedad en dicho otorgante para su decente manutención, y que del mismo modo pueda disponer de ellos libremente y como sea su voluntad.

Testamento: Peñafiel Ramón ha estudiado en profundidad los testamentos por lo que nos remitimos a su trabajo, aunque solo se reduce a los aspectos religiosos que contienen¹⁰.

Según el profesor, estos documentos están divididos en los segmentos siguientes:

Cláusulas declaratorias:

Preámbulo, es decir la entrega a Dios y a diferentes advocaciones marianas.

Profesión de fe.

Estado de salud del testador.

Intercesores/as.

Cláusulas decisorias o dispositivas.

Mortajas. Hábitos de comunidades religiosas o de cofradías.

Enterramientos. Cementerios, capillas, etc.

Ceremonial de la muerte. Misas, funerales y entierro.

Perdón de penas y pecados.

Papel de las cofradías.

Los gastos de la muerte.

¹⁰ Peñafiel Ramón. A.: *Testamento y buena muerte*. Murcia, 1987.

Reseñaremos algunos aspectos interesantes:

- La identificación y profesión de fe ofrece la filiación completa del testador: Nombre, apellidos (apodos incluidos. Esto es frecuente como se ha dicho en Cehegín, Caravaca, y en Santome-ra-Monteagudo).

- Ascendencia: Vertical (hijo de... «yerno» en el Campo de Cartagena) u horizontal (hermano, cuñado).

- Domicilio: Si en poblaciones se indica calle, barrio o parroquia. Si en ambientes rurales se anota caserío, pedanía o diputación.

- Estado de salud: El testador reconoce que está enfermo o accidentado, en ambos casos se detalla el estado de gravedad.

La profesión de fe resulta muy importante ya que algunos colectivos como las personas dedicadas profesionalmente a la escena (actores, bailarines, músicos) eran excomulgados. Ocurría algo similar con los fallecidos de forma violenta, salvo en acción bélica.

En las cláusulas dispositivas encontramos algunos datos:

- Hábito: Es frecuente ser amortajado con el hábito de «la seráfica religión de Nuestro Padre San Francisco», lo que corrobora la enorme influencia de estos monjes. En Cartagena, se suele pedir el hábito de San Agustín.

- Enterramientos: Hasta finales del siglo XVIII, los únicos cementerios oficiales se encontraban en el entorno de las iglesias parroquiales, o de las catedrales. Numerosos trabajos arqueológicos así lo atestiguan. En muy pocos documentos se hace alusión al ataúd, salvo en los redactados por miembros de las clases más acomodadas. Estas clases suelen disponer de capillas privadas con su propia cripta.

01/01/1770. Alcantarilla. Prot 2998 f 01. Isabel Cascales

Mi cuerpo quiero sea sepultado en la Iglesia Parroquial del Señor San Pedro de esta dh^a Villa, cubierto con hábito que visten los religiosos del Convento del Señor San Antonio de la Caridad de Murcia.

05/05/1770. Abanilla Prot 9176 f 49.-Francisca Pacheco, viuda de Silvestre Cutillas,

Mi cuerpo quiero sea vestido con hábito de Nr^o Padre San Francisco, enterrado en esta Iglesia Parroquial en sepultura de mi pertenencia.

11/08/1770. Abarán. Ahrm prot 9299 f 44.- Ana García, vecina de esta Villa de Abarán,

Mi cuerpo sea amortajado con hábito de Nr^o Padre San Francisco y enterrado en la Iglesia parroquial de esta Villa en sepultura que tengo mía propia.

18/11/1771. Cieza. Prot 9540.- f150: Diego Catalán,

Mi cuerpo sea amortajado con hábito y cordón de N. P, Sn Francisco y sepultado en la Iglesia Parroquial de esta Villa del pulpito abajo.

- Misas. Funeral. Entierro: Se deja encargado todo el ritual de la muerte, en el que abundan misas rezadas o cantadas.

En este apartado cobra especial importancia la pertenencia a cofradías y hermandades, ya que en caso de que el testador fuese miembro de alguna o varias de ellas, pone como exigencia que la cofradía corra con los gastos del entierro y del funeral.

22/01/177. Cartagena. Prot 5590: Domingo Conesa, natural y vecino de esta Ciudad, Mi cadáver sea sepultado en la Ayuda de Parroquia del Sr Sn José de la misma y panteón de las Benditas Ánimas del Purgatorio como uno de los hermanos que soy de dh^a Cofradía, satisfaciendo esta el costeo y funeral de mi entierro como corresponda.

25/06/1770 Abanilla. Ahrm prot 9176 f 62: Alonso de Marco.

Declaro soy hermano de la Cofradía de las Benditas Ánimas sita en esta Parroquial Iglesia, y siendo constitución de ella el que se hagan los sufragios acostumbrados por los hermanos difuntos: Mi voluntad es que luego que yo fallezca, se dé noticia al Hermano Mayor de dh^a Cofradía para que disponga se me asista a mi entierro con el estandarte, cera y demás que es de su obligación y que se hagan por mi alma los debidos sufragios.

22/11/1770. Abarán. Prot 9299 f76. Franc^o García, marido en segundas nupcias de Isabel Frz Belasco. Mando a todas pasadas por vía de manda a las Ánimas Benditas del Purgatorio una cañadica que tengo mía propia en el Campo y Término de esta Villa como se va a la Cañada de las Moreras. Linda Cabezo Grande que da vista a dicha Cañada de las Moreras, herederos de Ana Mendoza, la Sierra, bancal y un majal que allí me queda a mí. Cuya manda les hago en recompensa de si acaso les tengo a cargo de dichas Ánimas algo en el tiempo que he sido hermano mayor de la Cofradía de dichas Ánimas y he percibido sus limosnas, que así es mi voluntad.

14/04/1771. Cieza.- Prot 9540. José Villa.

Por mi alma se digan y celebren 30 misas rezadas, además de las que me corresponden como cofrade que soy de las Cofradías de N.P.S. Franc^o y Benditas Ánimas, instituidas en esta Villa.

18/11/1771 Cieza. Prot 9540. f150. Diego Catalán.

Acompañen mi cuerpo el Cura y Sacristán con la Cruz de dicha Parroquial y todos los sacerdotes que como cofrade que soy de la cofradía de Ánimas de esta Villa me corresponden, y demás exequias que ordinariamente se hacen a los cofrades difuntos de dh^a Cofradías con misa cantada de cuerpo presente y las rezadas que se acostumbran celebrar por dh^{os} cofrades difuntos.

- Perdón de penas y pecados: Este apartado demuestra con claridad la escasa militancia religiosa de la sociedad. Sabemos de la importancia que en este aspecto tuvieron las ermitas rurales, y de las dificultades que tenían los campesinos para cumplir con los preceptos básicos de la religión (asistencia a misa, confesión, comunión, etc.). Los ceremoniales de tránsito (bautismo, matrimonio, funeral) se celebraban obligatoriamente en las parroquias¹¹.

11 Muñoz Zielinski, M.: *Historias de los lugares*. Murcia 2015. pág. 32.

14/04/1771. Cieza. Prot 9540: José Villa,

Por las almas benditas del Purgatorio, penitencias mal cumplidas, misas oídas con poca devoción, y cargos de conciencia de que no hago memoria, 4 misas rezadas.

30/05/1772 Totana. Prot 6922.- 99. Don Fulgencio Pascual de La Fuente Mrz.

Por las Ánimas del purgatorio, penitencias mal cumplidas y otros cargos de conciencia que pueda tener, 50 misas resadas.

23/03/1773. Cehegín. Prot 8237.- f38. D^a Juana Lostado.

Por las Ánimas de mis padres, penitencias mal cumplidas, cargos de conciencia que al presente no me acuerdo, y misas oídas con poca devoción 15 misas rezadas en lugar de honras.

- Gastos de la muerte: La iglesia administraba la extremaunción (viático incluido a veces) las misas de *corpore insepulto*, el ritual del entierro y los funerales. Era muy frecuente dejar ordenado un alto número de misas (se han documentado mandas de 200, 400, 1000 y más misas). Todo esto era muy costoso, y no siempre se podían afrontar esos gastos. Incluso en los casos en que el cadáver era sepultado en la fosa común, había que pagar unas tasas. Hemos comentado la importancia de pertenecer a una cofradía. Y cuando no se disponía del dinero preciso, había que vender lo que fuese hasta alcanzar la cantidad estipulada.

26/08/1772. Totana Prot 6922.- f116: Paresió (s) Juan Mrz Castillo, vesino de ella, y dijo que para el pago del funeral y misas de María Mrz, su mujer, que murió intestada, vende a Juan de Cánovas Mrz, de este vecindario 8 celemines de tierra blanca sembradura, 8 higueras con la tierra que le pertenesce, 2 olivos, un garrofero, una morera y un pino en el Pago de la Lentiscosa, que linda Juan Yrles, Miguel Mrs Navarro y los montes en presio de 315 Rls Vn.

20/01/1773. Totana. Prot 6922.- 07.- Testamento de Ginés Muñoz Mora, vecino de esta M.N. y L. Villa de Totana y Aledo,

Declaro que para subvenir en los cresidos y presisos gastos ocasionados de la enfermedad y fallesimiento de dicha mi consorte como también en la manutención, vestido, crianza y enfermedades de Ana Muñoz y demás sus hermanos, mis hijos, con permiso de la Rl Justicia de esta Villa tengo vendidas 4 peonadas de viña con algunos granados en el Pago de Los Llanos a Don Juan Pérez Tudela, Presbítero de ella.

Y asimismo tengo vendidos de los bienes de la susodicha mi difunta mujer con el consentimiento de mis hijos pero sin escritura:

3 f^{as} de tierra en el Pago del Saladar a Bartolomé López Aledo,

a Don Miguel Muñoz, una tercera parte de hera de pan trillar en el Pago de Escobar.

a Don Bartolomé de Cayuela Peña 3 celemines de tierra en que hay una peonada de viña, poco más o menos, en el Pago del Raiguero de Chumillas

y a Francisco de Cánovas Alarcón un huerto de frutales que se compone de 3 celemines de tierra, Pago del Paretón.

de cuyas tierras tengo percibido enteramente el valor de todos ellos, el que se ha distribuido y gastado en lo que queda dh^o.

Como también declaro que con igual consentimiento y facultad de la Justicia tenemos tratado vender, yo y mi yerno para el mismo efecto, a Don Gonzalo Mrz Cánovas, 3 celemines de tierra del Pago del

Paretón, propia de mis hijas, de que tenemos recibidos a cuenta de su importe 312 Rls Vn. Y respecto de que no se le tiene otorgada escritura, suplico al referido mi yerno e hijas den satisfacción a dhº Gonzalo celebrándose venta formal de ello o en el modo y forma que más conveniente sea.

11/08/1770 Abarán. Prot 9299 f 44.- Ana García, vecina de esta Villa de Abarán

Ytem, declaro me debe Juan Gómez Mendoza, mi sobrino, vecino de esta dhª Villa, 1 libra y 10 onzas de seda fina conchal de la cosecha del año pasado de 1769 que valía a 50 Rls la libra; 1 fº de trigo que le di en 48 Rls, y 1 fº de cebada en 24 Rls; quiero y mando que mis albaceas y herederos le cobren lo que me está debiendo para pagar mi testamento, funeral, misas y entierro.

- Legados y mandas: Hasta aquí hemos tratado sobre las cláusulas que podríamos denominar como propias del ceremonial de la muerte. Ahora bien, desde el punto de vista de la etnografía, las cláusulas de legados y mandas que siguen a estos apartados resultan mucho más interesantes. En estas encontramos referencias abundantes a la estructura familiar que resultan muy aclaratorias. En primer lugar nos encontramos con declaraciones de primeros, segundos, terceros, etc. matrimonios, con especificación de la descendencia (vivos o muertos) que se han tenido en cada uno de ellos.

01/01/1770 Alcantarilla.- Prot 2998 f1: Isabel Cascales, mujer que soy en segundas nupcias de Ginés Guzmán y en primeras de Pedro Teruel.

06/10/1770 Abarán. Prot 9299 f67: Yt, declaro que cuando murió dhª mi primera mujer quedo por su hijo legítimo y mío Joaquina Carrasco Precioso, y por ser de corta edad fue necesario poner una ama que le diera leche, y yo le pague a el Ama la leche que le dio a la dhª mi hija; y los alimentos de dhª ama los pago la dhª Josefa Yelo Tornero, mi suegra, a quien le di un burro para ayuda a los alimentos de dhª mi hija, lo declaro así para que conste.

17711118 Cieza. Prot 9540.- 150: Diego Catalán,

Declaro fui casado y velado in facie ecclesie y según lo dispuesto por el Stº Concilio de Trento, en primeras nupcias con María Julián Palomeque, de cuyo matrimonio tuvimos por nrª hija legítima y natural a Ana Catalán, mujer de Pascual Sánchez...

Declaro estoy casado y velado in facie ecclesie y según lo dispuesto por el Stº Concilio de Trento con Teresa Quejada, mi segunda mujer, de cuyo matrimonio tenemos por nrºs hijos legítimos y naturales a Diego, Nicolasa y Pascuala Catalán Quejada.

30/06/1772. Totana Prot 6922.- f99.- Don Fulgencio Pascual de La Fuente Mrz, Jurado perpetuo que soy de esta M.N. y L Villa de Totana y Aledo.

Declaro fui casado y velado in facie ecclesie, con Dª Ginesa Mrz, mi difunta y primera mujer. De cuyo fallecimiento los bienes que le pertenesieron a Don Antonio Lafuente Mrz, su hijo y mío, habido y procreado durante nrº legítimo matrimonio, se los di y entregué luego que tomé estado de matrimonio, a eszepsion (s) del sitio y solar que ocupa la casa que de presente habito....

También declaro que en la misma forma fui casado con Dª Lucrecia de Cánovas, mi segunda mujer, asimismo difunta...

Declaro que a el tiempo y cuando contraje mi tercero matrimonio con Dª Isabel de Cayuelas Peña, mi presente mujer...

Se declaran los bienes aportados por ambas partes, y en cada uno de los matrimonios y también las ganancias y pérdidas.

17710414 Cieza Prot 9540.- Joseph Villa.

- Declaro fui casado y velado in facie ecclesie y según lo dispuesto por el St^o Concilio de Trento en primeras nupcias con Juan Jiménez, de cuyo matrimonio tuvimos por nuestros hijos legítimos a José, Manuel, Catalina y Teresa Villa Jiménez. Y los bienes que se les adjudicó a las dichas Catalina y Teresa los hubieron de haber en la partición extrajudicial que se ejecutó por el fallecimiento de la dicha mi mujer, y se los tengo entregados enteramente cuando contrajeron sus respectivos matrimonios con Rafael Martínez Paco y Andrés Vázquez, por lo que no les debo cosa alguna.

- Declaro fui casado y velado in facie ecclesie en segundas nupcias con María Téllez, y los bienes muebles que esta trajo a mi poder constan de un papel simple que para en nuestro poder firmado de mi mano, y los raíces de hijuelas de partición y de la susodicha. Y yo entré a nuestro matrimonio los bienes muebles que constan de otro papel simple que asimismo para en nuestro poder, firmado de Don Diego de Angosto a su ruego y mío como testigo, y de cuya mano están escritas parte de sus partidas. Y a más de lo que expresa dh^o papel, entré a dh^o nuestro matrimonio 80 Pesos de a 15 Rls y los bienes raíces y semovientes que resultan de la hijuela que se formó en la partición extrajudicial que se ejecutó por el fallecimiento de la dicha Juana Jiménez, mi primera mujer. De los vuales, en el estado de la viudez, vendí 5 f^{ts} de tierra, poco más o menos, en el Partido de la Longuera, de esta Jurisdicción, a José Martínez Paco. Y otras 7 f^{ts} y media secano en el Partido del Elipe a Rafael Mrz Paco, mi yerno.

- Declaro que durante dh^o matrimonio con la dicha María Téllez, mi segunda mujer, le he vendido a Gabriel Salinas, vecino de esta Villa, 2 th^{as} y 47 brazas en el Pago de Cordovín, huerta de esta dh^a Villa, en 2.500 Rls de Vn o lo que conste de las escrituras que le tengo hechas.

- Declaro que al tiempo y cuando contraí dh^o matrimonio con la dh^a María Téllez tenía hecho el simentero de trigo y cebada, y que aquel produjo 17 f^{ts} trigo libres de diezmo y terraje, y este produjo 50 f^{ts} cebada; y que también tenía hecho su simentero la dicha María Téllez, del que cogí 2 f^{ts} trigo y 13 de cebada libres. Y los costeos que en su recolección y trilla tuvieron uno y otro los suplió el caudal común.

- Declaro que al tiempo y cuando contrajimos nuestro matrimonio la dicha María Téllez y yo, debía esta al Pósito de esta Villa 2 f^{ts} trigo, y yo estaba debiendo 7 f^{ts} de dh^a especie; lo que se pagó del producto de la cosecha, como también debía la dicha María 7 pesos de a 15 Rls de los que le pague de mi propio caudal 5 pesos a Rafael Angulo, vecino de esta Villa.

- Declaro que por el fallecimiento de Catalina Téllez, mi cuñada, le tocaron a la dh^a María Téllez, mi mujer, 315 Rls y a Joaquina Téllez, su hermana muda, otros 315. Cuyas cantidades tengo percibidas.

- Declaro que después de haber contraído dh^o nuestro matrimonio dh^a María y yo, sembré de cebada lo que la dh^a Joaquina Téllez tiene en el Pago del Zaráiche, del camino de Murcia, de cuyo simentero le tocaron 5 f^{ts}, y de producto de un verde de panizo 30 Rls que dio Manuel Aguilar, y otras 4 f^{ts} y media de cebada que dio de medias José Morote.

- Declaro que yo he mantenido en mi casa y alimentado a la dicha Joaquina Téllez, mi cuñada, desde el día 2 de enero del año pasado 1779 hasta fin de marzo de este presente año. Cuyos alimentos me debe pagar según se regulen y estimen por personas inteligentes, recibiendo en cuenta de su importe las partidas que llevo declarado haber recibido de su caudal.

Se declaran deudas y débitos:

16/05/1771. Totana. Prot 6922.- 183: Don Ginés Bonifacio Cánovas Cánovas, Presbítero, vecino y natural que soy de esta M.N. y L. Villa de Totana y Aledo,

- Declaro que Andrés Romero, mi labrador en el Cortijo de Las Cañadas, me está debiendo la crecida cantidad de mrs que consta del libro que tengo de cuenta y razón. Quiero la pague con la parte de cosecha que le pertenezca este presente año y con las que en los sucesivos le vayan correspondiendo con la condición que si lo excluyen y despiden de dhº Cortijo, es mi voluntad se le den por vía de manda que le hago para perpetuamente 2 pollinas que tiene mías propias, 40 fºs de cebada y 4 carretadas de paja. Y es de advertir que si le dejan perseverar en el expresado Cortijo hasta tanto de que pague el total de la referida deuda, queda esta manda sin validación y por de ningún valor ni efecto, por ser así mi determinada voluntad. Y prevengo que si dicho Andrés Mrz voluntariamente se saliese del nombrado Cortijo, en tal caso revoco y anulo la anterior manda para que quede sin validación alguna y pague enteramente lo adeudado.

- Declaro que Juan González Rodríguez, me es deudor de lo que consta en mi libro de cuenta y razón, y para en parte de pago me tiene echadas algunas peonadas de su trabajo. Quiero que sobre el importe de ellas pague con otras hasta la mitad del importe de dicha deuda, porque la otra se la remito y perdono.

- Declaro que también consta y aparece del referido mi libro de cuenta y razón lo que me quedaron debiendo al tiempo de su fallecimiento Bartolomé Andreo y Inés de Mora, su mujer. Quiero se cobre enteramente y lo perciba y lleve por vía de manda graciosa que de ello le hago libremente y para siempre a Josefa Andreo Mora, hija de los susodichos.

14/07/1771. Cieza. Prot 9540.- José Villa ,

- Declaro estoy debiendo a Mariana Torralba, vecina de esta Villa 6 fºs de cebada, y a Don Benito Jph González, administrador de la Encomienda de ella, 4 fºs de cebada y otras 4 de panizo. Quiero se les pague de mis bienes. Lo declaro para descargo de mi conciencia.

- Declaro me está debiendo Blas Álvarez, vecino de Moratalla, 216 Rls de resto de una carga de acero que le di, de que me hizo vale que para en mi poder, y lo que de él consta quiero se cobre por mis herederos.

- Declaro me esta debiendo Manuel "el cantarero". vecino de Calasparra, 32 Rls que le presté en dinero. Quiero se cobren por mis herederos.

- Declaro que José Pérez, vecino también de Calasparra, me debe 80 Rls de Vn procedidos del vacalado (s) y sardinas que le di. Como consta de vale que tengo en mi poder. Quiero que también se cobren por mis herederos;

Y no me acuerdo deber ni que me deban otras cantidades que las que llevo declaradas en descargo de mi conciencia.

11/08/1770 Abarán. Prot 9299 f 44.- Ana García, vecina de esta Villa de Abarán

- Ytem, declaro me debe Francisco Carrillo Frz, de este mismo vecindario, 7 fºs y media de cebada a precio de 24 Rls cada una, que era a lo que valía cuando se la di; y más me debe 60 Rls del arrendamiento de los banales que tengo míos propios en el Pago del Jarzal, a razón de 30 Rls cada un año. Y también una poca seda que le di de recién viuda yo, que valía a 50 Rls la libra, y tiene el dhº Francº por asiento la que era. Quiero y mando que dhºs mis herederos y albaceas cobren el importe de todo.

- Ytem, declaro me debe Francisco Gómez Mendoza, mi sobrino, de este vecindario, 5 Pesos de a 15 Rls que le presté, y para ello me tiene dado lo que consta de un asiento que tiene en su poder. Mando se liquide la cuenta y pague lo que restare debiendo.

- Ytem, declaro me debe Francisco García, mi hermano, vecino de esta Villa, en arrendamiento de 2 banales que tengo en el pago del Jarzal de un año cumplido y lo que va desde mayo hasta hoy, a razón de 30 Rls por año. Y asimismo me debe Franc^o García Frz, su hijo, de este vecindario, 20 Rls que le presté en el año pasado de 1769.

- Ytem, declaro me debe el citado Pablo Carrasco Mendoza, mi yerno, 30 Rls que le presté y ^{fr} y media de cebada que me tocó de terraje el año pasado de 1769 y no se la cobre. Quiero y mando que uno y otro lo pague.

Se declaran mandas y legados especiales a algunos de los herederos:

06/10/1770. Abarán. Prot 9299 f 67. Bartolomé Carrasco, viudo en primeras nupcias de María Precioso, y marido en segundas de Isabel Gómez Candel Rodríguez,

- Declaro que cuando murió mi primera mujer quedó por su hijo legítimo y mío Joaquina Carrasco Precioso; y por ser de corta edad fue necesario poner una ama que le diera leche. Y yo le pagué a el ama la leche que le dio a la dicha mi hija, y los alimentos de dicha ama los pagó Josefa Yelo Tornero, mi suegra, a quien le di un burro para ayuda a los alimentos de dicha mi hija.

- Yt, declaro que a la dicha Joaquina Carrasco, mi hija, por haberse mantenido y hoy se mantiene con la dicha Josefa Yelo Tornero, su abuela, le he dado de lo que su madre entró en mi poder, la colcha, el colchón, dos sabanas, la cruz del cuello, las alracadas (s), la armilla de damasco, la casaca de terciopelo, y el guardapiés de tafetán. Lo declaro para que conste, como también el que pagué de la botica lo que se gastó en la enfermedad y cuando dicha mi mujer murió 30 Rls.

Otros contratos: Tanto la administración nacional como la regional y local procedían a arrendar servicios, tanto administrativos como comerciales: En Cieza, los mesones y posadas propias de la encomienda. En Alhama y Librilla los estancos de vino.

Hemos mencionado el servicio de postas entre Cieza y Cancarix, lugar cuya existencia pudo ser originada por la obligada parada de postas, y que insertamos aquí por su interés. Los amantes del mar también podrán disfrutar del testimonio de un viaje accidentado que tuvo que declarar el patrón de un jabeque. Junto a lo interesante de esta crónica, en su redacción queda patente la vigencia del conocido seseo del habla de Cartagena.

19/07/1773 CIEZA.- Prot 9540.- f70.

Pareció Martín García de Juan, de esta vecindad, y Dijo que en virtud de orden y comisión de los Sres Directores Generales de la Renta de Correos y Postas de dentro y fuera del Reino, ha convenido y tratado con Don Francisco Tomás de Jumilla, Administrador de la Ciudad de Murcia, tomar a su cargo y en arrendamiento la maestría y carreras de postas de las casas de Cancarix, para conducir sus postas y

conductores, por tiempo de 3 años y medio que principiaran a correr desde el día 1º del corriente mes de julio y cumplirán en fin de diciembre del año que vendrá de 1777, dando caballo al acompañado sin la más leve detención y en las horas acostumbradas como conviene al Rl Servicio, obligándose como se obliga a cumplir y guardar las condiciones siguientes:

Primeramente que ha de ser obligado el otorgante a conducir las dos valijas semanales de la correspondencia de la Corte desde dicha Casa de Cancarix hasta esta Villa de Cieza, volviéndose de vacío, y a su vuelta de Cartagena desde dicha casa de Cancarix hasta la Villa de Tobarra, volviéndose asimismo de vacío a la casa de Cancarix.

2ª.- Que para dicho encargo de maestría de postas y conducción de las valijas de la correspondencia ordinaria de la Corte, ha de ser obligado como se obliga el otorgante, a mantener 4 caballos hábiles y de buena calidad y seguridad para su desempeño, bien tratados, acondicionados y equipados con los aperos necesarios para que puedan montar en ellos los correos extraordinarios y demás personas que corran la posta con licencia, pagándole sus derechos con arreglo a lo hasta aquí practicado, habiendo de gastar media hora por legua en las conducciones de las postas extraordinarias que acaecieren.

Todo lo cual practicaré sin la más leve detención so pena de que, justificándose lo contrario, se le impongan las que parezcan convenientes al arbitrio de los Sres Administradores Generales que son o fueren de la dicha Renta de Correos.

3ª.- Que por este encargo se le han de dar y satisfacer al otorgante en cada un año de los tres y medio referidos plazos que es este arriendo, 7.500 Rls de Vn en dos plazos anticipados por el principio de cada medio año en que ha de percibir la mitad de dicha cantidad, que asciende a 3.750 Rls de Vn en la Administración General de la Ciudad de Murcia al cargo del expresado Don Francº Thomas de Jumilla; y así sucesivamente; y para cada media paga se obliga dicho otorgante a presentar certificación de tener los expresados 4 caballos bien equipados y acondicionados de todo lo necesario.

4ª.- Se obliga a que los postillones que tuviere para guiar y correr en el expresado tiempo de este arriendo las postas, serán fieles, atentos y de la mayor satisfacción y confianza. Pena de que en su defecto será responsable el otorgante a lo que faltaren en estos y cada uno de estos asuntos y apremiado a su cumplimiento y satisfacción bajo las contenidas en las Rls Ordenanzas de Correos, como sabidor que es de ellas o a las que se le impusieren por los Sres Administradores Generales o sus Subdelegados.

5ª.- Que no ha de poder el otorgante aprovecharse por si ni sus postillones ni por otro medio ni arbitrio de carta ni pliego alguno ni de los intereses de sus portes, pena de incurrir en lo que previene el Capítulo 27 de las Rls Ordenanzas, ni conducir las fuera de valija sin incurrir en los demás castigos impuestos en ellas a los contraventores.

6ª.- Que ha de poder el otorgante en dicho tiempo de este arrendamiento pastar los caballos destinados para dicha conducción de postas y valijas en los cotos y pastos vedados según y en la forma que S. M. lo tiene mandado.

No firmó porque dijo no saber.

02/03/1789 Cartagena. Prot 6078.- 125.- Protesta de temporal.

Pareció José Escardo, Patrón de su jabeque nombrado San José, de la matrícula de Tortosa, y dijo:

Que habiendo salido de Málaga el día veinte y cinco de febrero próximo pasado con viento favorable para dirigirse a Valencia a desembarcar el cargo de cebada que recibió en dicha Ciudad de Málaga, navegó sin la menor novedad hasta el día 28 del propio mes, que hallándose a distancia de 2 leguas, poco más o menos, de Alicante, le acometió de improviso tan furioso temporal de mar y viento maes-

tral que le rindió y arrojó al mar el palo de trinquete con la antena y verga, destrosando igualmente su vela. Y aumentándose por instantes el temporal, se vio y su tripulación en el mayor conflicto y en la presión de dejarse ir a discreción de donde le llevare el viento y alijar (s) por de contado el jabeque que iba sumergiéndose por la mucha agua del mar que entraba sobre cubierta, extrayendo y arrojando con efecto cuanto estaba sobre cubierta como fueron dos restos de esparto, una gúmena de cáñamo, una pipa llena de vino, cuatro sacos de pan, un barril con dos arrobas de aceite y diferentes trisas (s) y restos de respeto, un colchón, los capotes y otras piasas de ropa del uso de la tripulación. Y siguiendo el aviso, no pudiendo usar de la escotilla mayor porque de continuo estaba bañada del agua de la mar, extrajeron parte de la cebada del cargamento por el escotillón de la cámara y el de proa. Y reconociendo mas flotante el barco, siguieron con el mismo temporal toda la tarde y noche de dhº día hasta el siguiente que amaneció y avistaron la costa de África, logrando el consuelo de que cambiase el tiempo poniéndose el viento de levante, con lo que respiraron y determinaron haser viaje para este Puerto a repararse de tan considerables quebrantos, pues no consisten sólo en lo expuesto, si también en haber perdido la vela polaca nueva de cotona, el aparejo de la lancha que venía a remolque del jabeque por haber sido imposible entrarla a su bordo, quedando igualmente destrosada la vela de mesana y mucha parte de los aparejos y jarsia. Y en efecto consiguieron arribar a este Puerto la noche de ayer.

Y por cuanto dhºs acontecimientos le hasen reselar haya padecido el cargo alguna avería, protesta el Patrón comparesiente una, dos y tres veces y las demás en derecho nesarias, no sean de su cuenta. Y para conprovasión de lo referido, presentó por testigos a Bruno Bray, Pedro Gonsáles y Ventura Serdá, marineros de dhº jabeque. Quienes, bajo juramento que hisieron y dhº Sr Ministro les recibió por ante mí, el escnº, por Dios Nrº Sr, y a una señal de crus en forma de drº, habiéndoles enterado del contenido de la antesedente protesta: Dijeron ser cierto su relato que les consta como individuos del referido jabeque, y que los hechos que se mencionan son idénticos a lo que ha ocurrido en la navegación que han traído desde Málaga a este Puerto.

De todo lo cual, pidió dicho Patrón se le libre el competente testimonio. Y por dicho Sr Ministro se mandó dar traslado autorizado del presente acto, que firmo su Mersed con el referido Bruno Bray y no con dhº Patrón y demás marineros que se han nombrado por no saber escribir, por los cuales lo hase uno de los testigos que han precensiado dhº comparesencia.

Los fondos musicales tradicionales en Internet

María Luján Ortega

Documentalista

«Aún nos queda por aprender cómo podemos poner nuestra magnífica tecnología de comunicación masiva al servicio de todas y cada una de las ramas de la familia humana».

Alan Lomax

El pasado mes de mayo se produjo el volcado del archivo sonoro del folclorista valenciano Fermín Pardo, rescatador de los bailes del *corpus* en Valencia, en la plataforma Wikimedia Commons, lo que permite el acceso libre a los recursos digitales derivados de la producción científica o académica, fruto del movimiento *open access*.

Es por ello que esta publicación tiene la intención de analizar fondos de música tradicional que se pueden consultar de manera abierta en Internet y recogen muestras sonoras de la Región de Murcia como producto de las investigaciones realizadas, como es el caso del Romancero Panhispánico de la Universidad de Washington, The Association for Cultural Equity de Alan Lomax, el Fondo de Música Tradicional CSIC - IMF y el archivo sonoro de música de Fermín Pardo.

Movimiento Acceso Abierto

Existe un compromiso social avalado por declaraciones de ámbito internacional, como es la Declaración de Berlín de 2003, que sostiene y perfila el *open access*. A nivel nacional se ha adquirido un compromiso con la difusión universal del conocimiento, apostando por el acceso abierto a los resultados de investigación, plasmado en la Ley de la Ciencia, Tecnología e Innovación de 2011, en su artículo 37 recoge los principales aspectos a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo la difusión en abierto de los resultados de la investigación financiada con fondos públicos. La única limitación en la utilización del documento viene impuesta por los derechos morales de autor, ya que el autor mantiene el control sobre la integridad de sus trabajos y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado bajo licencias.

La Ley 14/2011 de Ciencia impulsa el desarrollo de repositorios propios o compartidos, establece sistemas que permitan conectarlos con iniciativas similares de ámbito nacional e internacional. El personal de investigación cuya actividad investigadora esté financiada mayoritariamente con fondos de públicos hará pública una versión digital de la versión final de los contenidos. La ley establece que se hará pública la versión final de los contenidos en doce meses para las Ciencias Sociales y las Humanidades y reducirlo a seis meses para las Ciencias Experimentales, Médicas y las Ingenierías. De la misma manera se recomienda a las agencias de financiación que pidan a los autores el registro de los metadatos de las publicaciones realizadas y el depósito inmediato de sus ficheros en los repositorios. La mera presencia de las referencias bibliográficas en los repositorios ya facilita el acceso público a las publicaciones.

La versión electrónica se hará pública en repositorios de acceso abierto reconocidos en el campo de conocimiento en el que se ha desarrollado la investigación o en repositorios institucionales de acceso abierto. La versión electrónica pública podrá ser empleada por las administraciones públicas en sus procesos de evaluación. El acceso abierto a la ciencia aboga por la eliminación de las barreras que inhiben el acceso a los resultados de la investigación científica, mayoritariamente financiada con fondos públicos.

El principal beneficio de las políticas de acceso abierto es hacer la investigación más efectiva, se previene la duplicación de esfuerzos, se aumenta la visibilidad de los resultados de su investigación, se incrementa la difusión, logrando un mayor impacto y abriendo el camino a nuevas oportunidades y fuentes de financiación. Finalmente, el acceso abierto aumenta y mejora la transparencia del proceso científico. Sobre el artículo 37 de difusión del acceso abierto descansan las convocatorias nacionales de proyectos de I+D+i elaboradas en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación.

El programa marco Horizonte 2020, iniciativa a nivel europeo, establece que los beneficiarios de subvenciones deben depositar en un repositorio los artículos revisados por pares resultado de sus proyectos, así como los datos generados y/o recogidos en los mismos.

Las políticas de acceso abierto afectan principalmente a los gestores de ayudas públicas a la I+D+i, a las universidades y centros de investigación, a los investigadores que han de incorporar nuevas acciones y procesos dentro de su labor investigadora y por último a las entidades suscriptoras de revistas científicas.

El Consejo Europeo de Investigación (ERC), requiere el depósito en repositorio institucional o temático, de todas las publicaciones revisadas por pares de proyectos de investigación financiados por él y su puesta a disposición en acceso. Estos trabajos son recolectados por la plataforma de la Comisión Europea OpenAire.

Fondos musicales en Internet

Se va a tratar la descripción de los fondos musicales que están almacenados en repositorios en acceso abierto y los que han utilizado las herramientas Wikimedia bajo licencias para dar a conocer la difusión y divulgación de los archivos sonoros.

Romancero Panhispánico de la Universidad de Washington

El objetivo principal del proyecto sobre el *Romancero Panhispánico* es recopilar en una base de datos las versiones sobre los romances antiguos y modernos. Los romances incluidos en las colecciones han sido recogidos directamente de la tradición oral moderna, a través de colaboradores e instituciones afines, también se pueden enviar referencias bibliográficas para incrementar la base de datos de romances. Es un recurso destinado principalmente para la investigación y usos educativos. Los romances que se exponen en la base de datos han sido transcritos. Da la opción de realizar búsquedas por romances históricos, bíblicos o clásicos.

spa cing pur

Proyecto sobre el Romancero panhispánico

Aquí se ubica un proyecto a largo plazo sobre el Romancero panhispánico que ofrece a los estudiosos en el campo varias herramientas útiles para sus investigaciones :

- una bibliografía crítica del género,
- un extenso corpus de textos representativos de los romances documentados por todo el mundo desde el siglo XV,
- reproducciones sonoras de recitaciones originales o su notación musical y
- representación cartográfica de datos romancísticos primarios y secundarios.

Actualmente están accesibles la bibliografía, la base de datos textual y el archivo sonoro.

Este sitio web está en vías de desarrollo y se actualiza con frecuencia. Es un recurso destinado principalmente para la investigación y usos educativos. Copiar, reproducir o distribuir su contenido sin permiso previo de su autor está expresamente prohibido. El usuario ha de aceptar estas restricciones para [acceder a las bases de datos](#).

Este sitio web cumple con los [Términos y Condiciones de Uso de los Sitios Web de la Universidad de Washington](#) y con su [Declaración de privacidad en línea \(Online Privacy Statement\)](#).

 [E-mail: petersen@u.washington.edu](mailto:petersen@u.washington.edu)
Number of visitors: N° visitantes: 666735

FOTO 1. Romancero Panhispánico de la Universidad de Washington

En la plataforma web se localizan romances de 36 países, la muestra más numerosa procede de España con 5 797 romances, seguido de Portugal con 2 156, Marruecos cuenta con 401 piezas y le sigue Colombia con 254 y Chile con 163, siendo los demás países muy anecdótica su representación. Referente a la búsqueda geográfica de la Región de Murcia se recuperan nueve romances, que son los romances que a continuación se hacen mención, como el romance *Cristo sentenciado a muerte* y el de *Gerineldo y la Condesita*, recitado por Isabel Leandro Campos, la Santa, en 1920, y que pertenecen a la colección de María Goyri-Ramón Menéndez Pidal. El romance *Jesús Sacramentado visita a un moribundo*, recitado por María Carrasco García procedente de Lorca, recogido por Vicenta Figuera de Vargas. Se encuentran seis versiones, con seis informantes distintos del romance de *Gerineldo y la Condesita* recopilados por Manuel Manrique de Lara, una en La Unión, dos versiones recogidas en Cartagena, una en Totana y dos en Lorca.

The Association for Cultural Equity de Alan Lomax

Alan Lomax (1915-2002) fue un musicólogo, escritor y productor, pasó su vida investigando y promoviendo la música, la danza y las tradiciones orales no grabadas y no reconocidas. Fundó The Association for Cultural Equity, para explorar y preservar las tradiciones expresivas del mundo con un compromiso humanista y científico. Su propósito principal es estimular la equidad cultural a través de la preservación, investigación y la difusión de la música tradicional y reconectar a las personas y las comunidades con su herencia creativa. Su hija Ana Lomax Word se encargó de la preservación y difusión de su legado mediante la asociación con The American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso, mediante la cual la biblioteca adquirió las colecciones originales de Lomax y su asociación la puso en amplia circulación. En la actualidad se pueden consultar la documentación que donó Lomax a la biblioteca, con hipervínculos a documentos como diarios, correspondencia, pagos que Lomax hizo por el uso canciones realizadas a sus informantes para publicarlas en sus discos. Estos documentos y fotografías se encuentran digitalizados en la Biblioteca del Congreso de Washington.

Las zonas geográficas donde Lomax recogió mayor número de grabaciones fueron en Estados Unidos, las islas del mar Caribe, Rusia, Reino Unido, España y Marruecos. Su archivo se compone de más de 5 000 horas de grabaciones, 3 000 cintas magnetofónicas, un millón de metros de filmaciones y miles de manuscritos. Durante 1952 y el año siguiente, Alan visitó diferentes pueblos españoles debido a su cooperación con la BBC, junto con su asistente de grabación Jeannette Bell y con la ayuda de colaboradores como Eduardo Torner, Juan Uria, Julio Caro Baroja, Antonio Mari, Walter Starkie y Radio Nacional.

Lomax pasó por la Región de Murcia en diciembre de 1952, realizó grabaciones en las poblaciones de Alhama de Murcia, según sus archivos el catorce de diciembre de 1952 estuvo en Monteagudo, y en Sangonera la Verde al día siguiente.



FOTO 2. The Association for Cultural Equity de Alan Lomax

En Alhama de Murcia grabó un total de nueve pistas y dos tomas falsas que se pueden escuchar en la web, se recogen villancicos cantados por coros de niños, una malagueña, parrandas, una jota y las grabaciones a Eduardo y José Valverde Pérez que cantaron la *Aurora* y los romances de *San Antonio y los herejes* y el de *San Antonio y los pájaros*.

En Monteagudo, Lomax según hemos llegado a conocer grabó quince pistas, entre estas se recogió un canto de labor ejecutado por Mariano García Abellán. Se registraron nueve salves cantadas por los auroros de Monteagudo y una malagueña. En la ficha recogía el nombre de la canción, el género y los artistas, es por ello que conocemos el nombre de los auroros de aquellos años, se copiaron los nombres de Camilo Nicolás Alacid, Fernando Castejón, Juan Hernández Castejón, Manuel Castejón, Antonio Pardo Serrano, Francisco Bravo Reina, Juan Pedro López Sánchez y Juan Valverde que intervinieron en sus grabaciones. También hay un aguinaldo producido por las voces de la señorita Sánchez y Carmen López Valverde. Con el Hermano Mayor de los Auroros Juan Pedro López Sánchez y con Carmen López Valverde mantuvo correspondencia debido a que decidió publicar las canciones grabadas por estos.

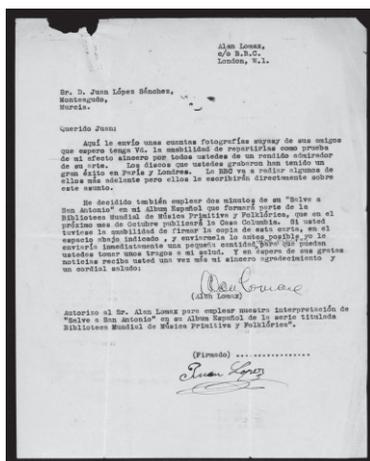


FOTO 3. Carta. Correspondencia entre Alan Lomax y Juan Pedro López Hermano Mayor de la Campana de Auroros de Montegudo.

También se ha encontrado una pista mal atribuida a la población de Montegudo porque el aguilando comienza: «En tu puerta está la Virgen / en figura de paloma / es la reina de los Ángeles / y Sangonera patrona...», esta canción correspondería a la serie que grabó en Sangonera la Verde al día siguiente. A falta de sumar el aguilando referido con anterioridad, en Sangonera hizo un total de cinco grabaciones, donde al igual que en todas las pistas se escucha al folclorista dar la entrada para cantar. En esta localidad se registró una malagueña y una parranda interpretadas por Juana Ramírez, dos parrandas cantadas por Ana Serrano y otra parranda grabada por Esperanza Madurana Herrería y Eulalia Morales Ibáñez.

En la página de la ACE hay volcadas veintiuna fotos de Montegudo donde se pueden ver a los auroros, edificios y el paisaje de la huerta desde esta localidad, al escultor Antonio Garrigós que fue el que lo acompañó para que conociera a los auroros, hay fotografías del Hermano Mayor de la Campana Juan Pedro López Sánchez. De la pedanía de Sangonera la Verde se pueden visualizar dieciseis fotografías donde se pueden ver grupos de personas que rodean a parejas bailando en el baile suelto, detalles de pasos, a mujeres y niños en primer plano.

Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals y CSIC

El Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals y CSIC es parte de un proyecto I+D de excelencia *Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales* (HAR2016-75371-P. 2017-2020) su objetivo es digitalizar, difundir e ir incorporando por medio del portal web las canciones y danzas de ambas instituciones e ir sumando documentación

y recursos con otras instituciones. El proyecto web del Fondo de Música Tradicional se presentó públicamente el catorce de febrero de 2017.

El trabajo de musicología alberga más de 20000 melodías copiadas en papel y recogidas entre 1944 y 1960 por toda España. En 1943 se crea el Instituto Español de Musicología, la sección de Folclore estaba dirigida por Higinio Anglès, el cometido era recoger las canciones populares y compilarlas en un gran cancionero popular español, es por ello que se cuenta como director invitado para dirigir el proyecto a Marius Schneider que era el director de la Fonografía de Berlín.

La mayoría del fondo se recopiló a través de las 65 misiones folclóricas donde etnomusicólogos recorrieron más 2000 lugares distintos de las provincias de Andalucía, Aragón, Baleares, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Comunidad Valenciana, Extremadura, Galicia, La Rioja, Navarra, Principado de Asturias y Región de Murcia, donde entrevistaron a más de 5.000 informantes, que fueron identificados mediante fichas a cientos de hombre y mujeres que cantaron o tocaron esas canciones, que eran transcritas en partitura musical de. La otra parte corresponde con 62 cuadernos donde se recoge el cancionero infantil de la zona que por lo general eran los maestros y maestras los que presentaban a los concursos organizados por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC.

Para la realización de las misiones se contó con 47 etnomusicólogos o folcloristas con encargos muy específicos, de la talla de Manuel García Matos, Ricardo Olmos, Bonifacio Gil, etc. Sin embargo, hay muchos nombres que son prácticamente desconocidos por haber sido maestras y maestros de colegios de pequeñas localidades que recogieron melodías y textos de sus alumnos para presentarlos a los concursos infantiles.

The screenshot shows the website interface for the 'Fondo de Música Tradicional' (Fons de Música Tradicional / Traditional Music Holdings). The header includes the CSIC logo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) and the IMF logo (Institución Milá y Fontanals, Barcelona Musicología). A navigation menu lists: Inicio, Fuentes, Localidades, Investigadores, Informantes, Géneros, Piezas, Documentos, Bibliografía, Contacto. The main content area features a search bar and a search result for 'Una colección de patrimonio musical español' (Las 'Misiones folclóricas' del CSIC (1944-1960)). The result includes an 'Objetivo del Proyecto' section, a description of the project's goals, and a list of sources. The page also displays 'Fundación General CSIC' and 'Últimas piezas añadidas' (20/12/2017).

FOTO 4

El fondo musical estaba guardado en archivadores, el soporte principal es el papel, la serie tiene un formato en tamaño cuartilla, en la carpetilla se recogen los datos del informante donde se incluía el año, la misión al pueblo o a la ciudad, de la provincia de, el nombre y apellidos del sujeto, edad, condición social o profesión, lugar de residencia actual, lugar donde nació, ¿ha visitado o residido en otras poblaciones importantes? ¿De quién y dónde aprendió las canciones o tonadas? y dentro se guardan las letras con la partitura de las canciones cantadas. También se conservan los libros de registro de las misiones, los ficheros de analíticas, los borradores de instrucciones para los investigadores que conformaron parte de las misiones y un libro de registro de material fonográfico. Otros materiales del fondo y otras fuentes que se incluyen son las grabaciones que se han digitalizado, estaban en distintos soportes, como en cilindros de cera datados en 1945, en hilo magnético de 1949, las misiones fonográficas en cinta magnetofónica entre los años 1952 y 1955.

Las fuentes musicales del Fondo de Música Tradicional del CSIC y del Instituto Milá y Fontanals se pueden dividir en tres bloques, el primero es relativo a las misiones folklóricas. Las 65 misiones (1944-1960) fueron encargadas a investigadores concretos, que recorrieron determinadas provincias para recoger melodías y textos; donde se pueden consultar las fichas tamaño cuartilla con letras, melodía, datos básicos de los informantes. A los concursos organizados por el antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC entre 1944 y 1960, 62 cuadernos con canciones infantiles fueron presentados por los maestros. La Misión 01 corresponde con la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) de 1922-1936, es la colección más importante de canciones catalanas tradicionales, fue la precursora. Fueron recogidas unas mil piezas por Higiní Anglès y Pere Bohigas. Este fondo documental se encuentra actualmente en la Abadía de Montserrat y la transcripción musical en la Biblioteca de Catalunya.

El afán de este proyecto es ser recolector de musicología popular, es por ello que se han añadido los vídeos de Canciones y Danzas Noticiario del NO-DO y programas de RTVE (1956-1976) que el Ministerio de Cultura había puesto en abierto, y el motivo de crear un canal en Youtube e incrustarlo en el portal web.

Igualmente este sitio ha agregado la información, fotografías y música recogida por Alan Lomax que estuvo por España entre 1952 y 1953, y recopiló unas 1 480 piezas en total. Fundó The Association for Cultural Equity para explorar y preservar las tradiciones expresivas del mundo con un compromiso humanista y científico. Se encargó de la preservación y difusión de su legado mediante la asociación con The American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso, mediante la cual la biblioteca adquirió las colecciones originales de Lomax y su asociación la puso en amplia circulación. Los materiales de Lomax en la Biblioteca del Congreso fueron estudiados en 2017 por la investigadora del CSIC Ascensión Mazuela Anguita, gracias a la beca Fellowship Alan Lomax del John Kluge Center de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Del mismo modo está en proyecto ir añadiendo la documentación recogida por Kart Schindler en 1932, se cuentan con unas 985 piezas. Schindler fue un compositor, director, folclorista y musicólogo alemán nacionalizado estadounidense que registró canciones en España durante los años 1929 y 1933, se publicó póstumamente su libro *Música y poseía popular de España y Portugal* en 1941. Como plataforma recolectora, su propósito de futuro es ir implementando y añadiendo otras colecciones y cancioneros como los contenidos en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Del mismo modo que este portal quiere hacer la función de recolector, el de Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF es recolectado, se puede consultar junto a otros fondos musicales en Digital Resources for Musicology, de la Universidad de Stanford, siendo uno de los 253 recursos digitales compilados en abierto de interés para la musicología.

La Región de Murcia, para el Fondo Musical Tradicional, aportó una pieza infantil en los concursos, más concretamente para el Concurso C10, cuyo informante fue un militar retirado llamado Alfonso Rodríguez Alonso de la ciudad de Murcia, en abril 1941 aportó la canción *A atajar la calle*. La región aparece en cinco misiones, con el número M12 (1945), recogida por el investigador Bonifacio Gil García (1898-1964); M16 (1947), elaborada por Palmira Jaquetti (1895-1963); M38 (1949), realizada por Ricardo Olmos Canet (1949); M48 (1944), documentos obtenidos por Manuel Palau Boix (1893-1967) y la última misión de 1951, la denominada M53, por Manuel García Matos (1912-1974). De todas estas misiones se han extraído 391 obras con música y 2 358 documentos digitalizados. Según la consulta en la bases de datos se recogieron grabaciones en 41 localidades murcianas.

La página web se puede interrogar por búsquedas facetadas que están entrelazadas como puede ser por fuentes, que son los concursos y misiones, por investigadores, por informantes, en el apartado «géneros» nos indica que el repertorio ha sido clasificado por géneros musicales como canto (obras vocales), canto y baile (obras vocales con baile) y música instrumental. Pero la especial significación es que en esta clasificación se ha añadido un distintivo para las piezas musicales donde se expresa violencia de género, un lazo lila, según se indica, para facilitar la investigación sobre este tema en relación con la transmisión de la música popular y como rechazo. De las obras recogidas en la Región de Murcia no se ha encontrado ninguna pieza con este símbolo. También se puede buscar por íncipit (primeras palabras) del texto y/o palabras en el título, en el contenido, idioma, número de identificación que se le ha dado, por género musical, localidad geográfica.

Otra opción de búsqueda que tiene la base de datos es por documentos, de tipo documental referido encontramos facturas, libros, mapas, diarios de campo, cartas, contratos, tarjetas de visita, etc., todos estos documentos pertenecen al fondo de Lomax. Los documentos están vinculados a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, a modo de ejemplo, se localiza una carta a máquina escrita en inglés y traducida al español, siendo el remitente Alan Lomax cuya dirección

postal se sitúa en Londres, el motivo del envío de la misiva es para dar las gracias al «Director de la Lotería para los Ciegos» de Alhama de Murcia por incluir sus canciones en la «biblioteca permanente de música folklórica española» y saluda a los dos hermanos que le cantaron los romances.

En esta transferencia de conocimientos a nuevos estándares de intercambio de datos hace que se asegure la preservación documental, que se mantenga la divulgación a través de la digitalización y la puesta en valor de los materiales a través de la web, y por último se muestra el valor que el patrimonio cultural tiene. En este caso no se manifiesta sólo un valor científico y cultural, sino también su valor emocional. La parte más importante de este proyecto, su divulgación hará posible que los descendientes de los informantes puedan recuperar la memoria histórica musical de sus familias. Como el caso de Petronila de la Cruz Álvarez de Val de San Lorenzo, pueblo de León (Misión M53), su sobrina la ha reconocido y ha aportado información sobre su tía, se han subido a la plataforma fotos de fecha posterior a las entrevistas de Petronila vestida maragata, y ha indicado el día de su fallecimiento, se ha convertido en una memoria de vida.

En los colegios de los pueblos y ciudades donde se recogieron las canciones, se podrán volver a cantar las canciones de la generación de sus bisabuelos, lo que representa un valor añadido educativo y social extraordinario, las recolección de canciones infantiles a menudo incorporan la descripción del juego o acciones que realizaban los niños al interpretar la canción.

Fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz

«Hacer universal lo local». Joaquín Díaz

Traemos a colación la Fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz, la de la Diputación de Valladolid, aunque no tiene ningún registro sonoro de la Región de Murcia, ha sido una institución pionera en potenciar el conocimiento, la valoración y la difusión de la cultura tradicional española.

La fundación, mediante acuerdo con Wikimedia España, en 2013, subió en abierto 2763 imágenes antiguas que eran de su propiedad. Otra parte de colaboración se hizo efectiva el 22 de marzo de 2016, cuando se pusieron en abierto en la plataforma Wikimedia España más 20000 archivos sonoros, tras un año de trabajo para ser digitalizados.

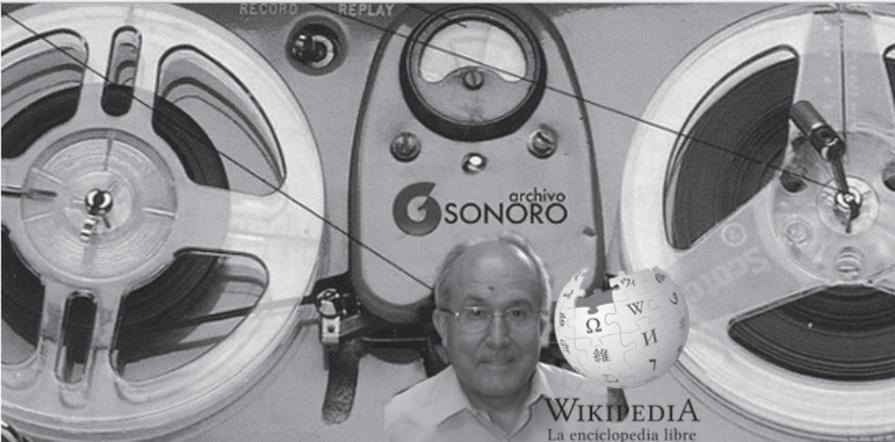
Son grabaciones realizadas durante los trabajos de campo entre 1976 y 1997. Estos registros fueron efectuados por distintos recopiladores siendo los más prolijos el etnógrafo Carlos Antonio Porro (6358 grabaciones), Joaquín Díaz (4119), Antonio Sánchez del Barrio (1770) y Modesto Martín Cebrián (1611). A la hora de la digitalización y la clasificación de las obras se ha documentado que se han reunido 300 géneros diferentes, 1700 jotas, 400 coplas de ciego, 300 cuentos, 200 adivinanzas y 500 lazos de paloteo.

Las provincias que más grabaciones aportan son las de Valladolid (7 757) y Palencia (4 515), mientras que en la provincia de León se recoge un mayor número de pueblos donde se registró una grabación. De este modo la fundación con sede en Urueña, Valladolid, se convierte en algo más que un contenedor de datos para constituirse en una fuente interactiva.

Archivo sonoro de música y literatura popular de Fermín Pardo

El 4 de abril de 2008, D. Fermín Pardo Pardo donó voluntaria y gratuitamente al Ayuntamiento de Requena su archivo sonoro, fruto de más de 35 años de trabajo de campo en la música y literatura popular.

La labor compilatoria de música y literatura popular de Fermín Pardo se inició a principios de la década de los setenta, prosiguió con la beca concedida por la Fundación Juan March en 1975 y continuó con la beca concedida por el Ministerio de Cultura en 1984. Ambos proyectos fueron un



EL ARCHIVO SONORO DE FERMÍN PARDO EN ACCESO LIBRE A WIKIPEDIA

Requena (05/05/18).-Ayto de Requena

Ya se puede encontrar el Archivo Sonoro de Música y Literatura Popular Fermín Pardo Pardo en acceso libre a Wikipedia.

La Biblioteca del Museo Valenciano de Etnología (MUVAET) coordina desde abril de 2016 la difusión en Wikipedia de los dibujos, fotografías y vídeos generados por la institución en colaboración con un voluntario wikipedista de la asociación Amical Wikimedia, con el objetivo de favorecer la consulta, acceso y reutilización de la información generada por el MUVAET a través de la enciclopedia en línea más consultada. El wikipedista residente es una de las actividades de la iniciativa GLAM (acrónimo de Galleries, Libraries, Archives and Museums) que promueve Wikipedia para favorecer la colaboración entre museos, galerías, bibliotecas y archivos.

FOTO 5. Nota de prensa del Ayuntamiento de Requena con presentación del archivo sonoro de Fermín Pardo Pardo

esfuerzo sistemático de búsqueda, grabación y catalogación de un gran material etnológico con una cobertura geográfica amplia. Posteriormente, Fermín Pardo a nivel personal continuó investigando y compilando muestras de la música de raíz y literatura popular, actividad que sigue realizando.

Fruto de todos estos años de investigación, Fermín Pardo Pardo ha compilado un archivo sonoro en formato casete donde se han grabado todas las manifestaciones de música y literatura popular que han sido transmitidas por personas de las localidades donde se ha acudido a coleccionar estas piezas.

En total, son 325 cintas de casete que contienen unas 11 700 cortes de música y literatura popular de más de 300 poblaciones. La comarca de Requena con todos sus núcleos de población supone la mitad aproximadamente del material compilado. El resto de archivo está compuesto por grabaciones realizadas en otras veinte comarcas valencianas y además en poblaciones y comarcas de la provincia de Cuenca, Albacete y Murcia.

El fondo fue donado al Archivo del Ayuntamiento de Requena, el inventario ha sido digitalizado por la Fundación Lucio Gil de Fagoaga, que ha confeccionado un documento pdf con los núcleos de población donde se han registrado grabaciones, organizados por provincias. Posteriormente están relacionados el número de cinta con los sitios que se grabaron las piezas y el nombre de las canciones.

Este proyecto de digitalización se ha podido llevar a cabo porque el autor donó su fondo al Archivo Municipal de Requena y se ha podido subir a la web por el proyecto cooperativo GLAM-WIKI que lleva a cabo la Biblioteca del Museo Etnológico de Valencia, mediante la colaboración continua de subir contenidos a la Wikipedia. La Biblioteca del Museo Valenciano de Etnología (MUVAET) coordina desde abril de 2016 la difusión en Wikipedia de los dibujos, fotografías y vídeos generados por la institución en colaboración con un voluntario wikipedista de la asociación Amical Wikimedia, con el objetivo de favorecer la consulta, acceso y reutilización de la información generada por el MUVAET. En noviembre de 2016, la Biblioteca del Museo Valenciano de Etnología propuso al folclorista Fermín Pardo y Nacho Latorre, director del Archivo de Requena, la opción de poder difundir el fondo a través de Wikipedia, tras este acuerdo dos años después ha sido posible.

En las grabaciones que realizó Fermín Pardo, se ha buscado los cortes que hacen mención a la Región de Murcia. Se han encontrado canciones en la cinta nº 17, cara A, Cantos de Murcia: *Final de jota, Malagueña, Malagueña con música, Seguidillas murcianas*. En la cinta nº 177, cara A, la última pieza es *Murcianas abandonolás*. En la cara B, de la misma cinta encontramos las dos últimas piezas *Bolero y Jota*. Para poder escuchar las piezas nos tenemos que dirigir a Wikimedia Commons, a la categoría Archivo Sonoro de Música y Literatura Popular Fermín Pardo Pardo. La fonoteca está distribuida por bloques de cintas que van desde la 1 a la 50, de la 51 a 100, así sucesivamente. En nuestro caso querríamos escuchar la 177, nos dirigimos al bloque de cintas de

151-200. Aparecen los archivos sonoros por cinta divididos en caras, cada cara de cinta suele tener una duración de treinta minutos, el proceso de escucha es igual que si oyéramos una cinta de cassette de modo tradicional, no tenemos opción de dirigirnos a la canción que queremos escuchar de manera directa. Se complementa con una ficha catalográfica con la descripción de lo que contiene la cinta, la fecha, la fuente y el autor. Puede descargarse, y si se utiliza se tiene que tener en cuenta una serie de licencias que han sido impuestas según Creative Commons.

Conclusiones

El acceso abierto incrementa la visibilidad, permite rendir cuentas a la sociedad de la inversión pública realizada en la investigación, incrementa las posibilidades de acceder a los recursos de investigación sin aumento de inversión, refleja la actividad del investigador, agiliza la transferencia de conocimiento y disminuye la brecha de acceso a la información entre países. Permiten que autores conserven la titularidad de los derechos de autor sobre sus obras y pueden establecer sus condiciones de uso. Y por último garantiza la preservación electrónica de los resultados de investigación a largo plazo.

Aquellas instituciones que tienen mayor presencia digital, también tienen más número de asistentes y visitantes, se obtiene una mayor visibilidad por parte de la institución y de los contenidos que se quieren hacer llegar.

Con el uso de las nuevas plataformas de Internet para colgar los resultados obtenidos de los procesos de investigación se hace más factible nuestro acercamiento a la universalidad del conocimiento por parte de todos. En esta línea hace que en la sociedad crezca la curiosidad científica tan necesaria. Para que la sociedad sea consciente de la enorme riqueza y trascendencia que la música de tradición oral tiene.

Hay incontables grabaciones sonoras en archivos de todo el mundo, y muchas de ellas tienen más de un siglo de antigüedad. Estas grabaciones antiguas corren el peligro de deteriorarse y podrían perderse para siempre si no se digitalizan. El proceso de digitalización permite identificar y catalogar debidamente los documentos.

Otro aspecto del proceso de salvaguardia es la mejora de la formación y las infraestructuras a fin de que el personal y las instituciones estén adecuadamente preparados para preservar toda la gama de las artes del espectáculo.

El patrimonio sonoro es el primer elemento que se pierde por su inmaterialidad, pero a la vez el sonido y la música es el medio que traen mayores recuerdos al ser humano, aquello que se hablaba en líneas anteriores del valor emocional. La recuperación del patrimonio musical tiene un gran valor social.

Se han traído a colación los fondos musicales más importantes, pero se es consciente del gran patrimonio musical que se custodia en las bibliotecas cabecera, en las bibliotecas virtuales. Asimismo, muchos investigadores están subiendo a la red a través de sus *blogs* personales o a través de canales de Youtube importantes muestras de tradición oral, por lo este apunte se puede considerar como un estado de la cuestión en el momento que se está decidiendo la puesta a disposición en abierto de colecciones de patrimonio musical.

Bibliografía

ACE. Association for Cultural Equity. www.culturalequity.org/

Archivo sonoro de música y literatura popular de Fermín Pardo Pardo.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Files_from_Archivo_Sonoro_de_M%C3%BAsica_y_Literatura_Popular_Ferm%C3%ADn_Pardo_Pardo

Digital Resources for Musicology, Universidad Stanford: <http://drm.ccarh.org/>

FECYT Recomendaciones para la implementación del artículo 37 Difusión en Acceso Abierto de la Ley de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación. Madrid.

<https://www.fecyt.es/es/publicacion/recomendaciones-para-la-implementacion-del-articulo-37-difusion-en-acceso-abierto-de-la>

Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF, Barcelona: www.musicatradicional.eu

Fundación Joaquín Díaz Fonoteca. <https://funjdiaz.net/fono0.php>

IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music imslp.org/

Mapa sonoro Región de Murcia. Fundación Integra. <http://sonido.patrimonio.digital/>

Pan-Hispanic Ballad Project. University of Washington.

<https://depts.washington.edu/hisprom/>

SEDIC. Acceso abierto y repositorio de documentos. Madrid.

https://www.sedic.es/autoformacion/acceso_abierto/1-Introducci%C3%B3n-acceso-abierto.html

UNESCO. Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Los cancioneros musicales de Inzenga,
Calvo y Verdú: tres fuentes documentales
de la música popular murciana

Jairo Juan García

Músico y especialista en edición de partituras

Tomás García Martínez

Documentalista

«La música popular es un ramo muy importante y merece que sobre él se hagan investigaciones históricas, que no podrán menos de interesar a los amantes del arte músico español». *Hilarión Eslava*. Gaceta musical. Madrid, 1856.

1. Introducción

En el siglo XIX despertó en Europa y España un ímpetu por recopilar y documentar los cantos populares de España a través de la confección de cancioneros musicales. Los músicos más destacados de aquel momento comenzaron a realizar las primeras recopilaciones enfocadas a la música religiosa, a la ópera, etc. De igual modo comenzaron a confeccionarse diccionarios biográficos y bibliográficos sobre músicos españoles. Las voces de músicos, compositores e historiadores fueron ampliándose con el paso de los años debido a la aparición de estas publicaciones y tratados. Soriano Fuertes en su *Historia de la música española* (1855) indicaba «si se hiciesen en nuestra patria detenidos estudios sobre los cantos populares, publicándose las melodías de los diferentes reinos que la componen, con un análisis razonado de todas ellas, icuanta luz se derramaría sobre la historia de nuestra literatura, sobre la localización de nuestros diferentes metros y ritmos, sobre el origen de nuestro idioma y diferentes dialectos, sobre las costumbres, carácter y afecciones particulares de nuestros pueblos». A esta voz se unían otras llegadas desde otros puntos de la geografía nacional, como la de Carlos Melcior, el cual en su *Diccionario enciclopédico de la música* apuntaba que «sería de desear que se fuesen recogiendo las canciones populares de España, hijas de la naturaleza, para salvarlas de la acción corrosiva del tiempo».

Con la llegada del movimiento romántico, entre otros aspectos, se exaltan los valores nacionales y tradicionales, es a partir de este momento cuando empiezan a recogerse y elaborarse

las manifestaciones de la cultura popular. Sin duda alguna, la invención del término folklore por el arqueólogo W. J. Thoms¹ en el año 1846, marcó el nacimiento de esta nueva ciencia.

La música del pueblo ha contribuido de una forma muy poderosa a lo largo del tiempo a la regeneración artística, destacando en ella la inspiración popular del pueblo. Buena cuenta de ello aparece reflejado en algunas obras con base popular creadas por los compositores Barbieri, Arrieta o Fernández Caballero.

A raíz de todos estos elementos explicados anteriormente en España comenzaron a aparecer los primeros cancioneros editados en diversos territorios. En Murcia, Julián Calvo, José Inzenga y posteriormente José Verdú editaron una recopilación de canciones populares, melodías y toques interpretados por vecinos y habitantes de los campos, huertas e incluso de la propia ciudad de Murcia.

Lo popular y lo nacional impregnan toda la estética y sociedad del siglo XIX. En este punto habría que definir dos conceptos, por un lado a principios de siglo tenemos los cantos nacionales, que en palabras de Rey García y Pliego de Andrés² «son aquellos que hoy llamamos himnos nacionales y que entonces surgen como una consecuencia más del nacionalismo derivado de las guerras napoleónicas, al igual que otros cantos patrióticos que todavía recogen en los cancioneros». Por otro lado, aparecen los denominados aires nacionales y populares, los cuales se refieren a principios del siglo XIX «a las canciones populares en su sentido más moderno y popular. Son los aires característicos, de moda, famosos y de éxito que el vulgo conoce y tararea. Es una música mala, burguesa, y sobre todo, urbana, opuesta a la del cuño aristocrático, afrancesada y carácter cosmopolita, que todavía está en pugna. Este es el concepto de lo popular tal como se veía en el siglo XVIII, y no tiene mucho que ver con la música tradicional o folklórica, eminentemente rural, según hoy la entendemos». El gusto por lo nacional surge como reacción a las modas francesas e italianas, las cuales se agotan por su uso y abuso.

Con este trabajo se pretende dar a conocer la recopilación de la música popular y tradicional documentada en la Región de Murcia a lo largo del siglo XIX y principios del XX a través de los cancioneros musicales relacionados con el territorio murciano. En la bibliografía encontramos muchos cancioneros poéticos, literarios, de gran valor etnográfico y antropológico, pero en el presente trabajo queremos llamar la atención exclusivamente sobre aquellos que contienen música. Los aires suelen ser bailes y danzas españolas, tales como fandangos, boleros³, seguidillas, tiranas, polos y

1 El término «folklore» se define como el saber de un pueblo culto y llano, éste vocablo fue una propuesta del arqueólogo inglés, William John Thoms, lo utilizó en una carta publicada con el pseudónimo de Ambrosio Martín en el N.º 982 de la revista londinense *The Atheneum*, el 22 de agosto de 1846. En esta carta explicaba que el término utilizado significaba recolección de materiales de literatura popular. Esta palabra sajona se compone de dos voces *Folk*, que significa gente, personas, género humano, pueblo y *Lore*, que significa lección, doctrina, enseñanza, instrucción, saber.

2 Rey García, E.; Pliego de Andrés, V.: La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*, vol. 14. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991.

3 Hidalgo Pérez, A.: El baile bolero en la huerta de Murcia. *17º Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2017.

malagueñas procedentes de los subgéneros teatrales. En este momento del surgir nacionalista, los bailes y las danzas juegan un papel importante, existiendo un «proceso de retroalimentación entre la música culta y la popular». Estilos musicales como el fandango o el bolero, aparecen en numerosas colecciones internacionales, ya que era el aire más típico de carácter español para los europeos. Siguiendo al profesor Antonio Narejos⁴, durante la segunda mitad del siglo XIX se produce en Murcia un significativo incremento del interés por la aurora murciana, tanto a nivel literario como de publicaciones periódicas. Este estilo polifónico aparece en casi todos los cancioneros de este siglo hasta nuestros días. Por el contrario si hablamos de los procesos de cambio en las prácticas musicales de tradición oral, tal y como nos indica Antonio Narejos, vemos que Enrique Cámara⁵ resalta cómo hacia finales del siglo XIX «numerosas personalidades comenzaron a denunciar la inevitable y definitiva extinción de las antiguas músicas por obra de la acción avasalladora de fenómenos migratorios masivos y de las tecnologías que comenzaron a difundir novedades en gran escala. Los nacionalistas reaccionaron proponiendo acciones concretas de estudio, revalorización y –en algunos casos– promoción del patrimonio tradicional». A pesar de todo ello, en la Región de Murcia estos cambios no fueron muy bruscos por las zonas rurales alejadas de la ciudad.

2. Objetivos

El objetivo de nuestro estudio pretende dar a conocer los cancioneros musicales relacionados con la música popular murciana editados a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La importancia por lo tanto, de nuestro trabajo, se basa en la necesidad de suplir un vacío de conocimiento en esta materia relacionada con el folklore musical murciano y en este periodo concreto de la historia musical de Murcia.

El interés que en los últimos años está despertando todo lo relacionado con el folklore y la etnografía, es debido a que nos encontramos abocados a un efecto de globalización, por ello el ser humano busca su identidad y su arraigo, y lo hace mediante el conocimiento de las antiguas formas de vida, economías primitivas, y relaciones sociales. Este sentimiento de pérdida que existe en el ser humano de las costumbres y el afán de recuperación por su disolución, provoca que sea de gran interés para ciertos investigadores y aficionados al tema, desde cronistas oficiales de la Región de Murcia, pasando por historiadores locales o investigadores de reconocido prestigio, pertenecientes a universidades, asociaciones o fundaciones.

Por lo tanto como resultado del presente trabajo se obtendrá un estudio pormenorizado de las 83 partituras que aparecen en los diferentes cancioneros objeto de estudio.

4 Narejos Bernabéu, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical*. Madrid: CIOFF, 2014.

5 Cámara de Landa, E.: *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

3. Metodología

Para la realización del presente trabajo se han analizado los siguientes cancioneros editados durante el siglo XIX y principios del siglo XX.

CANCIONERO	PARTITURAS
<i>Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares.</i> José Inzenga (1874)	3
<i>Alegrías y tristezas de Murcia.</i> Julián Calvo (1877)	20
<i>Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia.</i> José Inzenga (1888)	20
<i>Colección de cantos populares de Murcia.</i> José Verdú (1906)	40
Total	83

Un trabajo de campo llevado a cabo en archivos y bibliotecas en el que se ha realizado un estudio musical a través de la edición digital de partituras, consiguiendo de esta forma poder escuchar la pieza impresa en el papel y de esta forma realizar una futura reconstrucción sonora ideal para agrupaciones folklóricas, corales, musicales, etc. De igual forma se han consultado fuentes bibliográficas y hemerográficas con la intención de contrastar aquellas informaciones aparecidas en cada uno de los cancioneros.

4. Los cancioneros musicales populares

En palabras de Emilio Rey y Víctor Pliego⁶, los cancioneros musicales son «los libros que constituyen o contienen una colección de canciones con toda o parte de su música». Documentos estos ya de carácter histórico confeccionados con unos criterios estéticos y científicos muy dispares a como en nuestros días se confeccionan, siguiendo una estructura científica y con remarcado carácter tecnológico. En estos tratados debía aparecer «el carácter popular y la presentación melódica sobre la originalidad e intención artística o científica del autor», intentando respetar al máximo el carácter popular del tema objeto de estudio.

Los cancioneros de música popular y folklórica editados en Murcia desde finales del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX, constituyen en la actualidad el único recurso documental para la reconstrucción sonora de los sonidos y melodías interpretados por el pueblo,

⁶ Rey García, E.; Pliego de Andrés, V.: La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*, vol. 14. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991.



Jairo Juan García realizando trabajo campo. Murcia, 2018.
Fotografía: Tomás García Martínez.

muchos de ellos desaparecidos en nuestros días. Esa documentación de carácter musical y etnográfica en algunas ocasiones, se contrasta con otros recursos documentales como la prensa de la época y en ciertas ocasiones con las primeras grabaciones realizadas en disco de pizarra o cilindros de cera. De igual forma los informantes son de gran importancia, ya que algunos de ellos nacidos a principios del siglo XX aprendieron de sus familiares melodías y ritmos procedentes del siglo XIX.

Documentar en el pentagrama la música popular de tradición oral es una tarea imprescindible si se quiere realizar un estudio en profundidad. Es una tarea bastante ingrata e insatisfactoria ya que no todo lo que el ejecutante popular interpreta puede reflejarse entre las pautas. Así nos lo confirma José Verdú⁷ en la presentación de su obra «como podrá observarse, en muchos de los cantos existen incorrecciones, tanto en la acentuación de la letra como en el modo de construir las frases. Al transcribirlos y presentarlos con ritmo y medida, cuidando de no alterar su verdadero carácter, pierden belleza y originalidad, además de carecer del ambiente en que fueron creados. Sin embargo, pueden dar idea aproximada de lo que son, considerándolos como la manifestación más expresiva que tiene el pueblo para comunicar sus impresiones y conservar sus tradiciones».

⁷ Verdú, J.: *Colección de cantos populares de Murcia*. Madrid: Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1906.

En este mismo contexto Díaz Cassou⁸ incide también en esta idea, advirtiendo además que, para captar la verdadera esencia de los cantos que recoge en notación musical, habría que escucharlos en el contexto apropiado «los maestros López Almagro y García López, profesores eminentes y murcianos entusiastas por su país, han hecho cuanto podían para notar musicalmente coplas y cantares; pero reconocen y declaran que no han vencido un imposible, e imposible era reducir a nota el acento, la expresión que imprime carácter en estos cantos populares.... Ni produce su efecto un canto de esta clase, escuchado fuera del medio que lo inspiró, y en el que naturalmente ha surgido. Ese canto con que el labrador entretiene sus impacencias o el cogeor de hoja sus esperanzas, no impresionan en un salón; ni el canto de la trilla, cuando se le oye sin estar bajo la influencia del enervante estío murciano, y sin el acompañamiento del chascar de la mies y el chirriar de la cigarra».

4.1. Contexto del cancionero en España

Los primeros trabajos de recopilación musical popular en España surgen a partir de mediados del siglo XIX⁹. Se tratan, en su mayoría, de colecciones que buscan en la música tradicional nuevas melodías para poder armonizar y posteriormente incluir en el repertorio de música de salón. Son muchos los autores que han tratado el cancionero popular español, como Felipe Pedrell, conocido compositor y musicólogo catalán considerado como uno de los primeros en plantear una reflexión musicológica sobre los documentos recogidos, con una base ideológica que impregna toda su obra. Este reconocido músico entre los años 1919 y 1920 publica el *Cancionero musical popular español*. Otros folkloristas que han profundizado en una o varias zonas de la península han sido Crivillé en Cataluña, Bonifacio Gil en La Rioja o Martí en Valencia. De igual forma destacan las figuras de Federico Olmeda con su *Folk-lore de Burgos* (1903), Dámaso Ledesma con su *Cancionero de Salamanca* (1907), Eduardo Martínez Torner con *Lírica popular Asturiana* (1920), Felipe Pedrell *Cancionero Musical Popular Español*.

Gracias a la tarea de recolección y búsqueda de materiales de tradición oral llevada a cabo por estos primeros folkloristas se han conservado melodías, coplas, toques y apuntes de gran valor etnográfico. Esa labor fue fundamental ya que sin ella actualmente se habrían perdido gran parte de estos sonidos de no haberlos documentado en el papel pautado en su momento.

Las primeras recopilaciones de canciones y bailes populares están ligadas a la corriente nacionalista, la cual propició el rescate y estudio del pasado histórico y el interés por el folklore popular en el que se pretendía identificar los valores y raíces propios de la identidad del país¹⁰.

8 Díaz Cassou, P; López Almagro, A. y García López.: *El cancionero panocho*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.

9 Pérez Rivera, L.: La etnomusicóloga en España. *Interfolk*. N.º 50, Madrid: Asociación Cultural El Almirez, 2011.

10 Pico Pascual, M. A.: La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I). *Revista de Folklore*. N.º 187. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 1996.

4.2. El cancionero popular murciano

En cuanto a las recopilaciones realizadas en la huerta y ciudad de Murcia han sido varias desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, siendo las obras más conocidas las publicadas por Julián Calvo García¹¹ en 1877, con el tratado *Alegrías y tristezas de Murcia, colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, una obra muy estimable para su tiempo, incluso para la etnografía ya que en ella destacan importantes datos folklóricos. También otro cancionero de incalculable valor fue escrito once años más tarde por el compositor y académico José Inzenga. En el año 1888 redacta tres cancioneros regionales correspondientes a Galicia, Valencia y Murcia, junto a la recopilación del cancionero se hace una descripción etnográfica de aquellos lugares donde se recogen, acompañado de importantes interpretaciones en partitura. Esta interesante obra constituyó en su época un avance en la metodología expositiva del cancionero regional. El periodista José Martínez Tornel en 1892, publica un pequeño volumen con el título *Cantares populares murcianos*¹², un cancionero de coplas que se distribuía como obsequio a los suscriptores del *Diario de Murcia*. En él se recogen coplas agrupadas según su temática, tales como los cantares religiosos, cantares huertanos, cantares donde se nombran partidos y pueblos, cantares amorosos, cantares de oficios o cantares de serenatas.

En 1897 el conocido Pedro Díaz Cassou¹³, publica *Pasionaria murciana*, con cinco ilustraciones musicales (*Salve de la aurora, Rosario de la aurora, Pasión de Cuaresma, Pasión que se canta en la semana de Pasión y Correlativa*), todas ellas transcritas por Antonio López Almagro, profesor del Conservatorio de Madrid y Mariano García López, maestro de la capilla de la Catedral de Murcia. De igual modo en 1900 publicó *El cancionero panocho (Literatura popular murciana)*, en la Imprenta Fortanet de Madrid, en el que según dicta el autor, la copla propia de la Huerta de Murcia «debe ser breve y además sólo debe contener un pensamiento, ser cantable y bailable». Las ordena en cuatro secciones como son rondas y músicas, quereres y dejenes, cencia y experiencia, mofas y enquinias. También recoge *Cantar der labraor, Canto del trillaor, Malagueña de la madrugada* y una serie de romances. Anteriormente, el propio autor publicó en 1892 la obra, *Tradiciones y costumbres de Murcia. Almanaque folclórico, refranes,*

11 Julián Calvo fue organista de la catedral, compositor y maestro de importantes músicos murcianos recibiendo de él primeras lecciones. Entre sus obras destaca *Alegrías y Tristezas de Murcia* (1877), acreditándolo de esta forma con este trabajo como uno de los primeros folkloristas de Murcia que trabajó este tema, ya que en ella se recoge una intensísima colección de cantos populares de la tierra murciana. Este músico murciano pudo compararse con grandes autores tales como Machado Álvarez, Fernán Caballero y otros tantos folkloristas españoles del siglo XIX. Dentro de sus obras también destacaron otras como *El filamónico*, un álbum musical editado en Murcia por Litografía Soler. Fue un gran organista reconocido en la ciudad de Murcia por el Ayuntamiento dedicándole una calle en homenaje a su vida y dedicación por Murcia. Oliver, A.: 1900-1950. *Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid: Diputación provincial de Murcia, 1952.

12 Martínez Tornel, J.: *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia, 1892.

13 Investigador y erudito de Murcia abordó temas sobre la literatura popular murciana en *La literatura panocha* (1895), y las canciones tradicionales vinculadas a festejos y costumbres en *Cancionero panocho* (1900). Abarcó también el campo de las historias en sus *Leyendas murcianas* (1902), y todo aquello que en torno a la meteorología tenía que ver en el *Almanaque folclórico de Murcia* (1982).

canciones y leyendas tomado de antiguos apuntes. Este libro fue reeditado por la Real Academia Alfonso X a finales del siglo XX.

En 1906 José Verdú Sánchez escribe la *Colección de cantos populares de Murcia*, en este cancionero aparecen los cantos y bailes populares exclusivamente murcianos desarrollados en la ciudad de Murcia, su huerta y campo, entre los que destacan temas tales como *El paño*, la canción llamada *El besito*, el *Canto de la romería de la Fuensanta*, el canto de los *Anisitos*, el *Himno de Antonete*, el tradicional *Aguilando* del tiempo de Navidad, la *Malagueña de la madrugada*, diferentes cantares dedicados a los borrachos, albañiles, de labor, de trilla, los Mayos, romances tributados al tiempo de Cuaresma y tiempo de Pasión, las salves de los auroros, los toques de bocina, *El zángano*, *las abuelas*, *Las torrás*, las *Seguidillas del jó y el já*, las *parrandas del medio, del tres, del uno, del campo o la Malagueña de la huerta*. Obra constituida por cuarenta melodías con acompañamiento de piano o a veces *a capella*. Representan sin duda alguna la mayoría de las manifestaciones de la vida popular murciana de aquel tiempo, destacando entre ellas las de corte religioso. Siguiendo por este recorrido de cancioneros publicados con temas sobre Murcia en el año 1919-20, se editaba el *Cancionero musical popular* de Predell, destacando tres canciones de faenas agrícolas transcritas por el músico lorquino Bartolomé Pérez Casas. Alberto Sevilla¹⁴ publicó cinco libros muy relacionados con la cultura popular como fueron *Gazapos literarios* (1909), *Vocabulario murciano* (1919), *Cancionero popular murciano* (1921), *Sabiduría popular murciana* (1926) y una obra póstuma, llamada *Temas murcianos* publicada en 1955 en la revista *Murgetana*. Otros autores que también trataron parte del cancionero de la huerta fueron José Pérez Mateos, que en 1942 realizó una publicación sobre *Los cantos regionales murcianos*, para un ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial.

Son muy interesantes las grabaciones realizadas por el etnomusicólogo Alan Lomax¹⁵ en Murcia entre noviembre y diciembre de 1952, en las que recogió audiciones de los auroros de Monteagudo, cantos de aguilando de Sangonera La Verde, jotas, parrandas, romances y malagueñas procedentes de Monteagudo, La Parroquia (Lorca) o Alhama de Murcia. Una obra que

¹⁴ Alberto Sevilla Pérez (10 de diciembre de 1877 – 8 de agosto de 1953) nació en el Barrio del Carmen de Murcia. En aquel ambiente sencillo y castizo comenzó de forma prematura a gestar su amor por las tradiciones y el sentir popular de Murcia publicando libros como *Gazapos literarios* (1909), *Vocabulario murciano* (1919), *Cancionero popular murciano* (1921), *Sabiduría popular murciana* (1926), *Figuras, leyendas y paisajes* (1943). Su labor periodística fue muy extensa realizando los primeros escritos en la *Correspondencia de España* (1902). Entre los años 1903 y 1907 escribió en la revista ilustrada *Gran vida*, en *El Progreso* y *La Palabra Libre*. Entre los años 1902 y 1953, publicó más de trescientos artículos en los diarios murcianos de *Heraldo de Murcia*, *Región de Levante*, *La Opinión*, *El Liberal*, *La Tribuna*, *Murcia*, *El Tiempo*, *Levante Agrario*, *La Patria Chica*, *La Verdad*, *República* (Cartagena), *Industria y Comercio*, *Boletín de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, *Boletín de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de la Provincia de Murcia*, *El Noticiero* (Cartagena), *Ambiente*, y *Suplemento Literario de La Verdad*, entre otros. En ciertas ocasiones los artículos publicados no aparecían firmados con su nombre, se podían leer bajo un seudónimo.

¹⁵ Alan Lomax (31 de enero de 1915 - 19 de julio de 2002), fue un importante etnomusicólogo norteamericano, considerado como uno de los más grandes recopiladores de canciones populares del siglo XX. Dentro de los temas publicados sobre Murcia en el trabajo *World library of folk and primitive music vol. 4: Spain*, aparece recogida una Salve a San Antonio interpretada por los Auroros de Monteagudo (Murcia).

abarca estudios de diferentes regiones es la *Magna Antología del Folklore Musical de España interpretada por el pueblo español* del investigador Manuel García Matos. En el volumen 9, recoge el repertorio de Murcia. Referente a la Huerta de Murcia aparece recogido el canto de los Mayos, los auroros, el aguinaldo, cantos de trilla, cantos referentes de la manufactura de la seda, jotas y malagueñas. En el apartado de la aurora de Murcia, son muchas las campanas que todavía interpretan sus salves; autores como Carlos Valcárcel Mavor, publicaron en 1978 un *Cancionero literario de auroros*, o Salvador Martínez García, que en 1994, confeccionó el *Cancionero musical auroro*.

En la actualidad son muchos los estudiosos, como Manuel Luna, que han apostado por una línea de investigación etnográfica o antropológica. Este investigador en 1980 recogía en formato de cassette los *Cantos de labor de la Región de Murcia* y las *Canciones infantiles de Murcia*, así como el sonido de auroros y cuadrillas distribuidos por toda la Región de Murcia. También María Josefa Díez de Revenga Torres, publicó un *Cancionero popular murciano antiguo* en 1984. María Josefa editó un libro donde recogía los cantos recopilados por Martínez Tornel y Díaz Cassou, un libro estructurado en diferentes puntos con cantos que tratan sobre las relaciones amorosas, la ruptura en las relaciones, pasatiempos, sabiduría popular, devociones, trabajo, la huerta y la ciudad. En cuanto a las canciones infantiles, traemos a colación el último cancionero infantil¹⁶ publicado, es el realizado por María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, *Cancionero infantil de la Región de Murcia*. Recopilación de canciones y prosodias de infancia representativas de todo el siglo XX en la Región de Murcia. Se trata de una selección de seiscientos quince muestras musicales, transmitidas oralmente que han servido de base para un estudio etnomusicológico, cuyo resumen aparece en la presentación de este libro. Las canciones se clasifican por secciones:

- Del niño receptor (canciones de cuna y primeros años).
- Del niño intérprete (de comba, corro, palmas, excursión, narrativas, etc.).

Van acompañadas de textos y ajusta su transcripción a la tesitura infantil, con la intención de que el cancionero tenga también aplicación didáctica.

Desde la creación de los cancioneros, y a lo largo de la historia hasta nuestros días, las disyunciones sobre la pureza u originalidad de las músicas campesinas, su buen o mal uso, la interpretación adecuada o no en lugares determinados, la forma de transmisión, etc., ha provocado y sigue provocando entre los eruditos en la materia, desencuentros y disyunciones, algunos de ellos fueron objeto de interés en la prensa regional en el pasado.

¹⁶ Martín Escobar, M.ª J.; Carbajo Martínez, C.: *Cancionero infantil de la Región de la Murcia*. Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, Servicio de Publicaciones y Estadística: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

5. Análisis de los cancioneros populares de Murcia

5.1. Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares

En el año 1874¹⁷ se edita *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* por José Inzenga. Se trata de una colección de cantos y bailes populares procedentes de toda España en el que se localizan temas de Cataluña, Asturias, Andalucía, Castilla la Vieja, Galicia, Valencia, Islas Baleares, Isla de Cuba, Aragón, Guipúzcoa, León y Murcia. Los cantos recopilados en este documento pertenecientes a Murcia son *El paño*, *Las torrás* (seguidillas murcianas) y el Rosario de la aurora. Un documento en el que se incorporan las partituras sin ninguna explicación de carácter etnográfico, ni musical.

En el año 1856 Mariano Soriano Fuertes publica¹⁸ en Madrid el segundo volumen de su *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* en el que apunta como «en Murcia por los años de 1830 todavía salían los que llamaban en este país hermanicos de la aurora los domingos antes de amanecer, y cantaban a las puertas de los demás hermanos para avisarlos que fuesen a la misa de la aurora dicha a las cuatro de la mañana en verano y cinco en invierno en el convento de Santo Domingo, la siguiente canción escrita a principios del siglo XVII teniendo por único acompañamiento una campana de mano:

Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y la Virgen María le dice detente
devoto por la puerta sal.
Devotos venid, hermanos llegad, hermanos llegad;
que la Virgen María os llama
su santo rosario venid a rezar».

Mariano Soriano Fuertes (Murcia, 28 de marzo de 1817 - Madrid, 26 de marzo de 1880) fue un compositor de zarzuelas y musicólogo español, creador de esta *Historia de la música* en la que aparece una de las primeras referencias a los auroros murcianos. Se trata por lo tanto de una información de gran valor ya que está tomada de un recuerdo de su infancia en el año 1830, de igual forma aparece una transcripción musical utilizada posteriormente por José Inzenga en *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*.

17 Inzenga, J.: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1874.

18 Soriano Fuertes, M.: *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Vol. II. Madrid; Barcelona; Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.

5.2. Cancionero alegrías y tristezas de Murcia de Julián Calvo

*Alegrías y tristezas de Murcia*¹⁹ es una colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo. Un trabajo de transcripción y arreglos musicales realizado por el músico Julián Calvo²⁰. Los temas musicales que aparecen en este cancionero son veinte, relacionados todos con el canto de la nana, cantos de ciego, romances, aguilandos de Navidad, malagueñas, parrandas, seguidillas, salves de la aurora o cantos de trabajo²¹.

Nº 1. Cantinela usada por las madres para dormir a sus niños.

Nº 2. Pasión que se canta por los ciegos en la semana de pasión.

Nº 3. Pasión que se cantan durante la Cuaresma por dos ciegos o por el pueblo.

Nº 4. Décimas glosadas llamadas vulgarmente El paño.

Nº 5. Aguinaldos que canta el pueblo y los ciegos.

Nº 6. Aguinaldo que se canta en la huerta y campo de Murcia.

Nº 7. Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias.

Nº 8. Malagueña que bailan y cantan en la huerta.

Nº 9. Malagueña glosada por la bandurria.

Nº 10. Parrandas del campo y huerta, llamadas del uno.

Nº 11. Parrandas del campo llamadas del tres o las pesadas.

Nº 12. Parrandas que se cantan y bailan en la huerta de Murcia.

Nº 13. Salve llamada La carnal.

Nº 14. Salve llamada la ordinaria y copla que cantan usualmente.

Nº 15. Salve en cuadrilla.

19 Calvo, J.: *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid-Bilbao: Unión Musical Española Editores, 1877.

20 Julián Calvo fue organista de la Catedral, compositor y maestro de importantes músicos murcianos recibiendo de él primeras lecciones. Entre sus obras destaca *Alegrías y Tristezas de Murcia* (1877), acreditándolo de esta forma con este trabajo como uno de los primeros folkloristas de Murcia que trabajó este tema, ya que en ella se recoge una intensísima colección de cantos populares de la tierra murciana. Este músico murciano pudo compararse con grandes autores tales como Machado Álvarez, Fernán Caballero y otros tantos folkloristas españoles del siglo XIX. Dentro de sus obras también destacaron otras como *El filarmónico*, un álbum musical editado en Murcia por Litografía Soler. Fue un gran organista reconocido en la ciudad de Murcia por el Ayuntamiento dedicándole una calle en homenaje a su vida y dedicación por Murcia. Oliver, A.: 1900-1950. *Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid: Diputación provincial de Murcia, 1952.

21 Un interesante y completo trabajo sobre este tema Francisco Ortega, J.: Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del siglo XIX y principios del XX. *Revista Murciana de antropología*, Nº 15. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

- Nº 16. Canto de la hoja.
Nº 17. Canto de la trilla.
Nº 18. Canto para labrar con mulas.
Nº 19. Canto para labrar con vacas o bueyes.
Nº 20. Seguidillas antiguas del jo y ja.

Una importante recopilación y trabajo de campo realizado por Julián Calvo desde el año 1857 hasta su publicación en el año 1877. Un documento modelo, confeccionado para futuros investigadores en el que se intentó «no quitarles la forma con que se toca por el pueblo», premisa primordial para algunos tratadistas de esta época.

A continuación se presentan todos temas musicales que aparecen documentados en el cancionero con sus denominaciones y apuntes originales.

Nº 1. Cantinela usada por las madres para dormir a sus niños.

Canción dedicada por Julián Calvo a la memoria de su madre. En el apartado de notas de este cancionero Calvo indicaba «esta cantinela es del tiempo de los árabes y es una especie del canto que usaban en la cogida de la hoja para los gusanos de la seda. Téngase presente que las melodías que clasificamos de árabes, son por observaciones, echas a varios argelinos y algunos moros de Oran en sus cantos o solo o con acompañamiento de Marabba».

A la mar tengo de ir
por agua para llorar
que no tienen mis ojos
lagrimas que derramar.
Lagrimar que derramar
a la marte tengo de ir
por agua para llorar.

Nº 2. Pasión que se canta por los ciegos en la semana de pasión.

En relación a estos cantos de la Pasión Julián Calvo describía que «en la semana mayor se canta sin acompañamiento por dos, en forma de diálogo, diciendo un verso cada uno y sin formar dúo». Este canto de Pasión, es sin duda alguna una interpretación dialogada entre dos ciegos, como bien se indica sin acompañamiento musical durante el tiempo de Semana Santa. Fuera de este periodo, estas interpretaciones eran acompañadas con una guitarra y una bandurria, siendo cantada La Pasión con la música que se presenta en la partitura.

Jueves Santo de mañana
con perfectísimo amor.
Llama el divino Señor
a su madre soberana
declarando su amor.

Nº 3. Pasión que se canta durante la Cuaresma por dos ciegos o por el pueblo.

En el periodo de la Cuaresma los ciegos de la ciudad de Murcia, así como de otros puntos de la región, entonaban *La pasión*. Con la música anterior (partitura 2) se cantaba toda *La pasión* o los Dolores de María Santísima. En relación a este documento de gran valor Julián Calvo indicaba «estas pasiones son muy antiguas, pero creemos que son del siglo pasado», es decir del siglo XVIII.

Un viernes que el redentor
a sa María caminaba
fatigado de calor
por descansar se sentaba
junto al pozo de Jacob.

Nº 4. Décimas glosadas llamadas vulgarmente *El paño*.

Julián Calvo describía en su cancionero que este canto de *El paño* era procedente del siglo XVII según «personas ilustradas y conocedoras de la historia de Murcia», realizado con acompañamiento imitando la guitarra.

Desde el punto de vista literario, aparece anotado en el cuerpo de la partitura «píe o cuarteta» en relación a lo que se conoce como «píe forzado» en el trovo, o «cuarteta» como una copla de cuatro versos. Lo que hace la creación literaria no es otra cosa que glosar la cuarteta en décima, es decir, hacer cuatro décimas en las que se concluye cada una de las décimas con uno de los versos de la cuarteta creada inicialmente y denominada como «píe forzado».

Diga usted señor platero
cuanta plata es menester,
para engarza un besito
de boca de una muger²².

De igual forma aparece en el cuadro de la canción otra anotación en relación a la letra, «décimas o coplas» haciendo alusión a la composición poética de diez versos.

22 [muger] respetamos ortografía original.

<p>Señor platero he pensado de que usted sabe engarzar por eso le vengo a dar una obrita de cuidado a mi un besito me ha dado mi novia con gran salero engarzarlo en plata quiero por que soy su fiel amante ¿que plata será bastante? diga usted señor platero.</p>	<p>Engarzarlo a usted le toca y también el dicurrir el tamo sin meir su boquita con mi boca: yo piendo será muy poca la plata que entrará en el, eso usted lo ha de saber, yo lo pago peso a peso para engarzar este beso ¿cuanta plata es menester?</p>
<p>Aunque su boca es chiquita el beso recio sonó, pues con gusto me lo dio esa dama tan bonita, hermosa y muy esquisita, con garvo y con salerito, diga usted señor platerito sin faltar a la verdad la plata que puede entrar para engarzar un besito.</p>	<p>Piénselo usted bien pensado porque si sale demas la niña se enojará y quedaremos burlados: los besos son delicados y dan mucho en que entender, por eso le advierto a usted que vaya con cuidadito engarzando este besito de boca de una muger.</p>

Julián Calvo en la sección del cancionero denominada «advertencias importantes» indicaba sobre este tema que se cantaba otro paño llamado «el nuevo», traído a Murcia por unos ciegos forasteros a mediados del siglo XIX y no por ser original sino un arreglo. Este tema no fue incluido en el cancionero.

Nº 5. Aguinaldos que canta el pueblo y los ciegos.

El aguilando que documentó Julián Calvo, lo dedico a su padre. En el cancionero se puede leer «a mi querido padre: el autor de mis días compuso unas variaciones brillantes sobre este tema para orquesta y se ejecuta durante la pascua de Navidad en el teatro con un gran éxito». De igual forma estos cantos populares de la Navidad murciana eran cantados por el pueblo (organizados a través de cuadrillas de hermandad o cuadrillas de amigos) y por los ciegos descritos anteriormente, los cuales «se acompañan con guitarras, guitarriquo, bandurrias o con timplas, címbalos muy pequeños, sonajas y panderas». Composición organológica perfecta para realizar música popular en los días de Navidad.

<p><u>Canto</u> La Virgen lava pañales y los tiende en el romero, los ángeles cantan gloria y el agua se va riendo.</p>	<p><u>Respuesta</u> Y el agua se va riendo digamos todo alegres, a adorar al Niño Dios vinieron los Santos Reyes.</p>
---	--

Nº 6. Aguinaldo que se canta en la huerta y campo de Murcia.

En relación a este canto de Navidad, Julián Calvo indicaba que «se llama de ánimas porque salen las cofradías de este estilo y recorren las comarcas recogiendo la limosna para el culto». En el recuerdo tenemos aquella célebre frase documentada en 1882²³ por José Martínez Tornel en su revista local del *Diario de Murcia*, «salgan los animeros por la noche a pedir las ánimas, y los auroros por la madrugada a cantar la salve». Para el músico, y para los que realizan este trabajo, estos aguinaldos son sumamente antiguos. Sus melodías son puramente originales de Murcia. Por último, y desde el punto de vista musical, Calvo anotaba «pertenecen al segundo tono del canto llano, estando el 1º de ellas una quinta alta y el 2º en su tono natural».

<p><u>Solo</u> Los tres Reyes del Oriente se aproximan al portal, a ofrecer sus corazones al cordero celestial.</p>	<p><u>Coro</u> Al cordero celestial mírala que hermosa viene, con el ramo en la mano que su misterio mantiene.</p>
---	---

Nº 7. Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias.

Los cantos por jota, malagueña o seguidillas en todas sus variantes estaban presentes en la sociedad murciana del siglo XIX. En relación a esta melodía documentada por Julián Calvo a mediados de ese siglo, apuntaba que los niños y jóvenes que venían a limpiar la ciudad de Murcia por las mañanas la solían cantar sin acompañamiento instrumental. Por otro lado, y por norma general, para los bailes, rituales y fiestas, estas melodías por malagueña eran «acompañadas con guitarras, guitarriquios o timplas, bandurrias y violines», constitución completa conformada a través de cordófonos melódicos como la bandurria y el violín, o la guitarra y el guitarrillo como cordófonos de acompañamiento.

Y al santo cristo de Utrera
le alumbrá cuatro faroles,
y a mi morena le alumbran
la luna y los cuatro soles.

En relación a las malagueñas andaluzas y murcianas desarrolla un argumento de gran interés en lo que respecta a las malagueñas de Murcia y de Andalucía «si bien es verdad que están basadas en la misma tonalidad y que llevan el nombre de malagueñas en ambos países, también es verdad innegable que en cada una de estas dos regiones, son completamente distintos el carác-

²³ *Diario de Murcia*. 3 de septiembre de 1882, p. 1.

ter que llevan marcado en si dichos cantares, pues mientras en Murcia estas canciones son de un estilo grave y sobrio en adornos, las de Andalucía son apasionadas, llenas de multitud de adornos y de una gracia digna de aquel país».

Por aquel tiempo en Murcia también se cantaba una malagueña llamada «de la madrugada» no documentada en este cancionero «por no ser murciana» ya que tal y como nos indica Calvo «la trajo a esta ciudad en 1868 un joven llamado Ginés Martínez, entendido por Osuna, este canto lleva su mérito en su pesadez y la multitud de adornos que el cantor introduce, el ya mencionado Ginés Martínez la cantaba primorosamente, pero algunas veces hay que taparse los oídos para ciertos cantaores y acompañantes». Este Ginés Martínez, apunta Calvo, estaba en el ejército, era natural de Murcia, el cual vino a ver a su familia y donde quería iba se sentaba con su guitarra a cantar la mencionada malagueña acudiendo inmenso gentío a admirar su magnífica voz y su extraordinaria flexibilidad de laringe.

Nº 8. Malagueña que bailan y cantan en la huerta.

En las anotaciones musicales el «aire» o velocidad de esta malagueña se describe con un carácter muy animado y marcado. Pensamos que estas dos características son fundamentales en la malagueña de la Huerta de Murcia, sobretudo el carácter marcado de las mismas a través del golpe en la tapa de la guitarra.

Tiene usted,
tiene usted más parabienes
en ese gracioso cuerpo,
que granos de trigo tienen
Cádiz, Sevilla y el puerto.

Nº 9. Malagueña glosada por la bandurria.

Julián Calvo nos muestra en esta malagueña (con acompañamiento de piano y efecto de bandurria) una interesante anotación en relación a los toques y bailes «las malagueñas de Murcia y Andalucía, el vito andaluz y la rondeña etc, son trozos que están basados sobre el 4º tono del canto llano; pudiéndose afirmar que los tonos sobre que están basadas estas melodías, son oriundos de Grecia, mientras que las melodías son puramente trabajo de los árabes andaluces y murcianos, siendo adornada según el gusto de los pueblos».

Quisiera
quisiera aire malo
y traspasar las paredes,
y entrar en tu cuarto niña
por ver el dormir que tienes.

Nº 10. Parrandas del campo y huerta, llamadas del uno.

Estas parrandas recogidas por Julián Calvo van dedicadas a las señoritas doña Jesusa y doña Manuela Azcarate, en su álbum de 1862.

A bailar han salido los cuatro soles. los cuatro soles en tu cara te veo los resplandores y el estribillo memorias a Pasenala y un beso al niño.	Ponte las arracadas de media Luna por si acaso se pone la noche oscura y el estribillo como no se ninguno ninguno digo.	Debajo de la hoja del verde limón hay un amante dando quejas a su amor y se las daba de modo que a las piedras las quebrantaba.
---	---	---

Nº 11. Parrandas del campo llamadas del tres o las pesadas.

Julián Calvo describe en relación a estas parrandas que «las bailan con mucha gravedad y languidez, moviendo muy poco los pies».

Judit fue valerosa pero por traición muerte le dio a Holofernes fingiendole amor muerte le dio a Holofernes que las mugeres amor fingen al hombre que matar quieren.	Si los besos crecieran como el perejil cuantas caras hubiera hechas un jardín. Jesús que risa si con aquellas caras fueran a misa.	El amor es un premio puesto en la audiencia, siempre son las mugeres las que sentencian: Pero aun que ganen condenados en costas los hombres salen.
---	--	---

En la clasificación de los diferentes estilos de parrandas, Calvo indica que existen «unas parrandas llamadas del medio y solo se diferencia de las del tres por el tono en que se tocan». De igual forma apunta sobre la existencia de otras parrandas en la huerta por la parte del norte, con el nombre de Parrandas de Mula o de abajo²⁴, no incluidas en el presente cancionero por dos razones «primera porque solo se ha traído a coleccionar los cantares del radio de la capital, su huerta y campo; segunda, porque siendo poca la diferencia y el mismo carácter, las hemos creído innecesarias».

Nº 12. Parrandas que se cantan y bailan en la Huerta de Murcia.

Las siguientes parrandas fueron dedicadas a los celebres artístias Deisree Artol y su esposo don Mariano Padilla en el día de su enlace matrimonial, fechadas en Murcia a 1 de agosto de 1871. Tal y como apunta Calvo en sus anotaciones del cancionero «las parrandas datan de la época de los

²⁴ Indica Calvo «llamadas así por ser este modo de cantarlas en el pequeño pueblo de Mula».

árabes en Murcia». De igual forma nos indica que «las ligeras modulaciones que tienen les llaman falsos», palabra extendida con posterioridad en el flamenco siendo denominadas «falsetas» aquellas partes musicales interpretadas por la guitarra entre tercio y tercio o copla y copla para reposo del *cantaor*.

Estas parrandas se caracterizan por tener un *retal* al final de la copla. Calvo explica en su cancionero sobre este aspecto que «se cantarán tres o nueve coplas y cuando se va a terminar desde el calderón al Retal».

Retal

El retal, el retal lo cofia
del tío Juan en Orihuela,
está corre que te la dé
con la mano y el pié.

Coplas

<p>En la huerta de Murcia por un chaviquio, me llenan un capazo de tomatiquios. Y esto es tan cierto, como los sacristanes tocan a muerto.</p>	<p>En la huerta de Murcia como hay moreras, todas sus Facorriquias sos sandungueras. Andar andillo, que no hay chocolatera sin molinillo.</p>
--	---

Nº 13. Salve llamada *La carnal*.

La presente partitura aparece dedicada al amigo y maestro D. Manuel Fernández Caballero. Una salve a dos coros, llamada vulgarmente la aurora «por ser costumbre inmemorial, el cantarla desde la una de la noche hasta la misa de la aurora». Una misa se decía en el periodo del verano a las tres y media y en el invierno a las cinco todos los sábados y festividades de la Virgen en la capilla del Rosario. En el momento de redacción del cancionero Julián Calvo apuntaba que eran «muy pocas las veces que en el año se dice, retirándose los auroros al toque del alba a la parroquia o iglesia a que pertenecen, donde cantan durante la misa, el Santo Dios a coro y unas coplas». A los hombres que formaban estos coros se les denominaba con el nombre de cuadrillas, «en el primer coro cantan cuatro, en el segundo todos los que quieran con tal de ser hermanos». Julián Calvo indicaba que en el pasado había tantas cuadrillas como parroquias, siendo la principal la del Rosario. En el tiempo en el que Calvo realizaba su cancionero, solo existía la de Ríos el menor, ubicada en la parroquia de San Pedro; la de Diego Ríos, en el barrio; la de la Merced y la de la huerta.

Al terminar la salve el jefe decía «Avemaría» y los demás componentes rezaban esta oración con gran devoción. Calvo nos ofrece una clasificación entre los que cantan la aurora



Los Auroros de Monteagudo (Murcia). Monteagudo, años 30.
Fotografía: Mateo.

siendo Carnal (que está escrita), la Salerosa, la Pausada, la Arañada y la célebre Chamerga, llamada así esta última por su pesadez, pues dura una media hora; según Calvo «a cada una de estas salves les aplican letras sobre los asuntos siguientes: para la Encarnación, del Carmelo, de Cuaresma, de difuntos, de Ángel y de Parida». Todas las salves tienen un canto muy parecido, a excepción de la Chamerga, pues solo se diferencian entre sí por los diversos adornos que les intercalan y por lo deprisa o despacio que son cantadas. Un cancionero, el que presentamos, repleto de anotaciones de gran valor etnográfico y musical «al jefe de una cuadrilla, le hemos oído decir que tiene a gala el introducir a menudo alguna variación en los adornos con el objeto de diferenciarse de los demás».

A lo largo de los siglos la prohibición de cantar la aurora apareció y desapareció dependiendo de los partidos políticos y las fuerzas del momento, en relación a esto Calvo dice «la prohibición de cantar la aurora no ha sido por motivos de escándalos, sino porque los partidos políticos avanzados ven en esas hermandades una institución de frailes, pero téngase en cuenta que los auroros en todas épocas han sido gente honrada y la mayoría liberales».

Nº 14. Salve llamada la Ordinaria y copla que cantan usualmente.

Las cuadrillas de la ciudad de Murcia cantaban esta salve de forma usual ya que era «mucho más sencilla terminando siempre este verso en La mayor y sin adorno alguno en la parte de Contralto». Esta salve con igual número de versos que la salve Carnal, pero referentes al asunto del Carmelo «son siete cuartetos repetidas en la misma forma que en la salve Carnal», terminan con la siguiente copla siendo cantados los dos primeros versos y los dos últimos por todos unidos, y la parte central «vamosle a coger» por tenores y bajos.

En el cielo se reza el rosario
todas las mañanas al amanecer,
vamosle a coger
estas flores fragantes y hermosas que hay.

La música de esta copla se aplica a todas las salves con letras que le corresponde no haciendo la repetición cuando la cantan con la salve ordinaria.

Nº 15. Salve en cuadrilla.

La costumbre de cantar la aurora en Murcia es datada por Julián Calvo entre finales del siglo XV y principios del XVI. A pesar de ello, los cantos presentados anteriormente no pasan de fines del siglo pasado (XVIII) a principios del presente (XIX). Desde el año 1857 en la que Calvo inició su investigación, fueron muchos los cantos localizados y documentados en el cancionero. En relación a este canto de la aurora eran unas melodías conocidas o transmitidas por tradición oral y que según sus averiguaciones «parecía ser de los primeros cantos que el pueblo tuvo para salir a cantar la Salve en cuadrilla».

Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y la virgen María le dijo
detente hermano por la puerta sal.
Devotos venid, hermanos llegad
hermanos llegad
que la virgen María
nos llama su santo rosario
venid a rezad.

Nº 16. Canto de la hoja.

Julián Calvo incluye en su cancionero²⁵ una colección de cantares interpretados por los

²⁵ Este canto de la hoja fue dedicado a su hija Antonia.

huertanos cuando cogían la hoja de las moreras para alimentar a los gusanos de la seda, para la labranza con mulas o con vacas y para la trilla. Cantares completamente adlibitum en su ritmo, pues al sujetarlos a compás se destruye por su completo carácter «las entradas de cada verso hasta que llegan a las notas agudas, las suelen acelerar un poco». En este cantar todas las terminaciones las sostienen mientras les dura la respiración que han tomado «haciendo de un trozo o verso a otro largas pausadas».

No me diga usted morena
porque le diré ladrón,
el ser ladrón es bajeza
y el ser morenita no.

Y ayer tarde vi de a mi morena
que estaba peinada
Jesús que rebuena.

Nº 17. Canto de la trilla.

De igual forma aparece un canto de la trilla dedicado a su hija Pilar.

A los azafranales
van las hermosas,
y en la cama se quedan
las perezosas.

Nº 18. Canto para labrar con mulas.

El canto para labrar con mulas fue dedicado por Calvo a su hijo Pepe. Estos cantos contemplan algunas de las expresiones²⁶ interpretadas por los campesinos mientras trabajaban con ellos.

Por más que reine el cariño
en llegándose a perder,
no es fácil que se recobre
si Dios no pone el poder.

Nº 19. Canto para labrar con vacas o bueyes.

Canto dedicado a su hijo Julián. En este canto, al igual que ocurre con otros, aparecen expresiones realizadas por el intérprete en comunicación directa con el animal «arrima jardinera», «ceja hermosa», «general», «parece que seis²⁷ sordas», etc.

²⁶ Entre ellas encontramos «zagala».

²⁷ Dicen seis por sois.

Válgame Dios de los cielos
que penosico es mi animal,
suspirando encuentro alivio
y no puedo suspirar.

Nº 20. Seguidillas antiguas del jo y ja.

Unas seguidillas dedicadas a Pepiquia, de carácter animado, aparecían bajo la denominación de «seguidillas antiguas».

No te fíes de los hombres
aunque te ofrezcan jo y ja
aunque te ofrezcan.
Que ellos tiran la caña jo y ja
tiran la caña por ver si pescan jo y ja
que buen pescado jo y ja.

5.3. Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia de José Inzenga

El madrileño José Inzenga (1828-1891) es uno de los folkloristas más importantes de finales del siglo XIX que tuvo nuestro país. Desde 1860 fue profesor de canto en el Conservatorio de Madrid donde desarrolló una notable actividad. Su línea de trabajo cambió de rumbo a partir de la década de los años setenta ya que decidió abandonar por completo la composición y dedicarse casi plenamente al estudio del folklore musical de nuestro país, por el que llegó a sentir un enorme interés.

En el año 1874²⁸ se edita *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* por José Inzenga. Se trata de una colección de cantos y bailes populares procedentes de toda España en el que se localizan temas de Cataluña, Asturias, Andalucía, Castilla la Vieja, Galicia, Valencia, Islas Baleares, Isla de Cuba, Aragón, Guipúzcoa, León y Murcia. Los cantos recopilados en este documento pertenecientes a Murcia son *El paño*, *Las torrás* (seguidillas murcianas) y el *Rosario de la aurora*. Un documento en el que se incorporan las partituras sin ninguna explicación de carácter etnográfico ni musical.

Por lo que respecta a la región murciana, el único antecedente que precedió al trabajo de Inzenga, publicado en 1888, fue la obra del también compositor de zarzuelas Julián Calvo quién en 1877 publicó en Madrid *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, transcritas y arregladas, trabajo del que Inzenga aprovechó las siguientes transcripciones: «Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cojen la hoja de las moreras», «Canto de la labranza» y «Parrandas, llamadas del uno».

²⁸ Inzenga, J.: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1874.

Los *Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia*²⁹ es una recopilación de 20 canciones relacionadas con los cantos de trabajo, cantos de arrullo, canciones infantiles, canciones religiosas relacionadas con la aurora murciana, el canto de la Pascua representado por los cantos del aguilando y una serie de canciones específicas denominadas tonadas por algunos investigadores. Todas las transcripciones que aparecen en este cancionero editado en 1888 fueron realizadas por A. López Almagro, Julián Calvo, Manuel Fernández Caballero, Inzenga.

Nº 1. Canto de la trilla.

Nº 1 bis. Canto de la trilla.

Nº 2. Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cogen la hoja de las moreras.

Nº 3. Canto de cuna.

Nº 4. Canto de la labranza.

Nº 5. Parrandas del tres.

Nº 6. Parrandas llamadas del uno.

Nº 7. Parrandas del campo de Lorca.

Nº 8. Las torrás.

Nº 9. Seguidillas del jo y ja.

Nº 10. Aguilando del pueblo.

Nº 11. Aguilando de la huerta y el campo.

Nº 12. Aguilando del campo de Mula.

Nº 13. Pasión.

Nº 14. Canto de la aurora.

Nº 15. Rosario de la aurora.

Nº 16. El paño.

Nº 17. El paño (otra versión).

Nº 18. Pajarito triguero.

Nº 19. El carbonero.

Nº 20. Atajad la calle.

El cancionero está formado por las veinte partituras, teniendo al final del mismo un apartado de notas dedicadas a cada uno de los temas musicales recopilados y transcritos por músicos de reconocido nombre.

A continuación se presentan todas las anotaciones que aparecen documentadas en el cancionero con sus denominaciones originales.

²⁹ Inzenga, J. *Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia*. Madrid: Unión Musical Española, 1888.

Nº 1. Canto de la trilla.

Un canto de trabajo transcrito por A. López Almagro, recogido tal y como nos indican las anotaciones del tema, a un buen *cantaor* del campo de Molina. En palabras de Inzenga «este canto es una melodía de estilo morisco más puro. Cuando el huertano entra en la parva, monta en el trillo y empuña las bridas y el látigo, no canta otra cosa. No tiene más acompañamiento que el ruido acompasado que produce el trillo al deslizarse sobre la mies, el trotar de las caballerías y el chasquido del látigo; se cantan con letra de seguidillas; la nota final de cada verso se prolonga todo lo que el pulmón permite, y entre verso y verso hacen largos silencios, que llenan con interjecciones para animar a las caballerías». Estos cantos de la trilla se documentan en gran parte de la Región de Murcia, cantados principalmente en la época de la trilla, pudiendo oírse «con algunas alteraciones melódicas, según el paraje y el gusto del que canta».

Dos soles son los ojos
de una morena, de una morena,
tan grandes y tan negros
como mis penas
tan grandes y tan negros.
Quien se abrasara
en el fuego divino,
de sus miradas.

Nº 1 bis. Canto de la trilla.

En los aspectos interpretativos anotados por Inzenga, aparece unas anotaciones en las que se indica la forma de interpretar este canto de trabajo «casi a voluntad del cantante», lo que viene a decir una interpretación libre e individual del *cantaor*. Este canto armonizado por el maestro Inzenga se ejecutó por la Srta. Guidotti en la sesión musical verificada en el Ateneo de Madrid la noche del 10 de diciembre de 1884.

Dos soles son los ojos de una morena, de una morena tan grandes y tan negros como mis penas quien se abrasara en el fuego divino de sus miradas.	Brilla en tus negros ojos la luz del cielo, cuando los cierra huye la luz tras ellos, cuando los cierras huye cuando los abres, cuando los abres creyendo que amanece, cantan las aves.
--	---

Nº 2. Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cogen la hoja de las moreras.

Un canto de trabajo transcrito por Julián Calvo y documentado anteriormente en sus *Alegrías y tristezas de Murcia*, partitura Nº 16 como *Canto de la hoja*³⁰. Melodías muy parecidas «que solo canta el huertano cuando está subido en una morera, cogiendo la hoja que ha de servir de alimento al gusano de la seda». Por aquellos años en los que Inzenga realizaba el trabajo si se atravesaba la huerta en los días de primavera, era casi seguro oír este canto interpretado «entre el ramaje de las moreras».

No me diga usted morena
por que le diré ladrón,
el ser ladrón es bajeza
y el ser morenita no.
Y ayer tarde vi de a mi morena
que estaba peinada
Jesús que rebuena.

Nº 3. Canto de cuna.

Las edades de la vida constituyen el hilo conductor de todo cancionero, en ellos se recogen canciones infantiles, juegos, cantos de trabajo, religiosos, festivos, etc. En el trabajo realizado por José Inzenga y transcripción de A. López Almagro se documenta una canción de arrullo usada en aquel tiempo por las madres para dormir a los niños. Este canto lo emplean las madres y niñeras, en palabras de Inzenga, «para adormecer a los niños, teniéndolos en su regazo e imprimiendo a la silla sobre que están sentadas un balanceo de columpio, por el cual se establece una serie de movimientos desiguales, golpeando los pies de ésta sobre el pavimento, que vienen a coincidir con la primera parte de cada compás, y es el ritmo que más caracteriza esta melodía».

Duérmete mi niño mío
que viene el coco,
y se lleva a los niños
que duermen poco, poco.

Nº 4. Canto de la labranza.

Canto de trabajo documentado ya por Julián Calvo en sus *Alegrías y tristezas de Murcia* (partitura Nº 18. *Canto para labrar con mulas*³¹). Inzenga nos indica en su recopilación que este

³⁰ Julián Calvo incluye en su cancionero una colección de cantares de los huertanos, para cuando cojen la hoja de las moreras para los gusanos de la seda, para la labranza con mulas y con vacas, así como para la trilla. Cantares completamente adlibitum en su ritmo, pues al sugetarlos a compás se destruye por su completo carácter, «las entradas de cada verso hasta que llegan a las notas aguas, las suelen acelerar un poco». En este cantar todas las terminaciones las sostienen mientras les dura la respiración que han tomado, «haciendo de un trozo o verso a otro larga pausadas».

³¹ El canto para labrar con mulas fue dedicado por Calvo a su hijo Pepe. Estos cantos contemplan algunas de las expresiones interpretadas por los campesinos tales como «zagala» hablando fuerte con los animales con los que trabajan.

cantar lo realizaba el labrador «cuando inclinando su cuerpo sobre la esteva³², dirige el movimiento del arado que remueve la tierra en la época de la siembra».

Por más que reine el cariño
en llegándose a perder,
no es fácil que se recobre
si Dios no pone el poder.

Nº 5. Parrandas del tres.

En relación a la parranda murciana Inzenga nos indica que es un allegretto en tres por ocho, en tonalidad mayor, de carácter festivo y animado que no carece de cierta melancolía. Esta pieza se compone de un fragmento de dos compases que se repite indeterminadamente, y de una copla basada en sencillísima modulación, cuyos versos están separados por espacios en que se repite el primer fragmento; estos espacios se hacen más o menos largos, según el gusto del músico que dirige el baile. La letra de la copla tiene el metro de seguidilla. En el momento en el que inicia la música, sacan las huertanas sus postizas (nombre que en el país se da a las castañuelas), y con una verdadera habilidad, que es común a todas las jóvenes de la huerta y campo, van marcando con primorosos repiqueteos el ritmo musical, con lo cual demuestran que están dispuestas a entrar en baile. Los mozos se dirigen cada cual a la moza que es más de su agrado, y, quitándose su montera, hace con ella un pronunciado saludo a su elegida, la cual sale a formar pareja, si un compromiso anteriormente contraído, o alguna otra razón, no lo impide. Antiguamente, llegaba el mozo a poner la montera en la cabeza de su pretendida pareja, y aún se practica así en algunos parajes; pero esta costumbre ha quedado generalmente reducida al mencionado saludo. Pueden tomar parte en la danza tantas parejas como lo deseen, no siendo menor de dos, cuyo número está solamente limitado por la capacidad del local y la mayor o menor concurrencia. Las parejas se van colocando en dos prolongadas filas, que forman calle, y alternando de manera que ninguna de las dos filas haya dos mozas o dos mozos seguidos. Cuando el tocador lanza al aire el primer verso de la copla, todas las parejas se ponen en movimiento, y cada mozo baila con su compañera, colocada en la fila de enfrente. La danza es lenta en sus movimientos, dominando en ellos la mayor compostura, y sin exigir más destreza que un cadencioso contoneo del cuerpo y movimiento de brazos y pies, marcando el ritmo musical. Al entonar el músico el segundo verso de la copla, hacen todos los bailadores un cuarto de conversión, bailando cada mozo con la moza que está a su lado en la misma fila, hasta el tercer verso, en que deshacen lo hecho, recobrando cada cual su primitiva posición. Al terminar la copla, se suspende la danza, se aproximan las filas, y cada mozo platica con su pareja. Estos espacios de plática amorosa, parte muy principal de

³² Pieza trasera del arado, sobre la cual lleva la mano quien ara, para dirigir la reja y apretarla contra la tierra. Fuente: RAE.

interés del baile, son más o menos largos, según la complacencia del tocador, a quien suele recomendarse que no los haga cortos. Cuando comienza la segunda copla, cada mozo pasa por detrás de la moza que tiene a su lado, avanzando todos ellos un puesto, y colocándose enfrente de su nueva pareja con la que danza y conversa hasta la siguiente copla. Las mozas conservan siempre su primitivo puesto, y, por lo tanto, los mozos van cambiando o cada copla de pareja, recorriendo todas las que hay en el baile, lo que constituye sabroso aliciente para los mozos, y causa algunas veces de que se despierten las pasiones por el aguijón de los celos. Sucede que un mozo desea que la plática sea más larga, cuando tiene por pareja a la moza de sus pensamientos, y también que quiera impedir que esta hable muy detenidamente con determinado mozo que está en el baile, y para conseguir sus deseos, interpone sus influencias con el tocador, juez árbitro en este punto, que no siempre puede conciliar las peticiones de los danzadores. Acontece también que el tocador, atendiendo a recomendaciones o a interés propio, o bien por el gusto de saborear la posesión de su autoridad en este punto, dice a sus amigos «esta noche no platica nadie en el baile», y enlaza el último verso de una copla con el primero de la otra, de tal suerte que los mozos están en continuo movimiento, sin poder dirigir a sus parejas una sola palabra. Estos accidentes, peculiares de la parranda, que así pueden producir satisfacción como desazones, son indudablemente parte muy principal para que esta sea la danza favorita de mozas y mozos, que encuentran en ella, a la vez que solaz diversión, medio legal de comunicarse, aún a la vista de los interesados en impedirlo.

En relación a las coplas cantadas, Inzenga indica que «hay tocadores de fama que tienen suma facilidad para improvisar coplas sobre las impresiones del momento; pero generalmente hacen uso de una gran colección de cantares tradicionales» siendo casi todos ellos amorosos y plagados de las frases y modismos propios «del lenguaje aljamiado de los huertanos».

A continuación van unos cuantos de los más típicos, entre la que se encuentra esta copla, que por lo general, se utilizaba para empezar el baile:

Comienzo la primera
diciendo Jesús:
como los escribamos
haciendo la cruz.

<p>A bailar han salido los cuatro soles; en tu cara te veo los resplandores. Y el estribillo memorias a Facorra y un beso al niño.</p>	<p>Ponte las arracadas de media luna, por si acaso se pone la noche oscura. Y el estribillo, como no sé nenguno, nenguno digo.</p>	<p>Judit fue valerosa, pero por traición: muerte le dio a Holofernes fingiéndole amor. Que las mujeres amor fingen al hombre que matar quieren.</p>
--	--	---

En el cancionero se documenta la siguiente copla:

En la huerta de Murcia
por un chaviquio, por un chaviquio
de llenan la cestiquia
de pimientiquios.
Y esto es tan cierto
como perder un ojo
y quedarse tuerto.

Existen algunas variedades de la parranda, que solo se diferencian en el tono, en el movimiento más o menos lento, y en ligeras alteraciones que nunca modifican el carácter, teniendo todas el distintivo peculiar de esta música, que es la repetición del fragmento de dos compases, uno en la tónica y otro en la dominante.

Como los huertanos carecen de toda noción musical, se valen de frases convencionales para distinguir las unas de otras: así las denominan *Parranda de la huerta*, *Parranda del campo*, *Parranda del uno* (porque la mano ocupa el primer traste en el mástil de la guitarra), *Parranda del tres* (porque se toca en el tercer traste), *Parranda de abajo*, *Las pesadas* (porque se llevan en movimiento lento), etc. A los acordes modulantes que hacen el acompañamiento de la copla les llaman falsos.

Nº 6. Parrandas, llamadas del uno.

Tema documentado por Julián Calvo en sus *Alegrías y tristezas de Murcia*, partitura Nº 10. *Parrandas del campo y huerta, llamadas del uno*³³ formada por tres letras. Por el contrario Inzenga, solo publicó una de ellas en su cancionero.

A bailar han salido
los cuatro soles.
en tu cara te veo
los resplandores.
Y el estribillo
memorias a Pasenala
y un beso al niño.

Nº 7. Parrandas del campo de Lorca.

En las anotaciones que aparecen dentro de estas parrandas del campo de Lorca se indica

³³ Estas parrandas recogidas por Julián Calvo van dedicadas a las señoritas doña Jesusa y doña Manuela Azcarate, en su álbum 1862.

que «es indeterminado el numero de compases que median de un canto a otro», lo que viene a indicarnos que estas melodías no están sometidas a un patrón numerado de compases fijos entre verso y verso o copla y copla.

<p>Parece que me miras ¿quieres comprarme?, no tienes tu dinero para pagarme. Y el estribillo como no se ninguno ninguno digo.</p>	<p>Para curar la llaga del amor necio, no hay cosa como un parche de menosprecio. Y si se agrega ungüento del mal pago es cosa buena.</p>
--	---

Nº 8. Las torrás.

Este tema fue transcrito por Manuel Fernández Caballero. *Las torrás* pertenecen al género de las seguidillas, cultivadas en la actualidad en Castilla La Mancha, se perdieron por completo en la Región de Murcia hace décadas. La partitura de esta pieza aparece documentada en el cancionero *Cantos y bailes de Murcia* con transcripción de Manuel Fernández Caballero (Murcia, 14 de marzo de 1835 - Madrid, 26 de febrero de 1906) partitura con misma tonalidad y melodía probada antes en los *Ecós de España. Colección de cantos y bailes populares*, así como en el cancionero de Verdú en 1906. En relación a la denominación de «Las Torrás» no se localizan referencias a ellas en la prensa³⁴ regional murciana del siglo XIX y XX. Entorno a los años 30³⁵ aparece representada esta canción en las Misiones Pedagógicas (Alhama de Murcia, Radio Murcia, etc.). En su programa realizaban piezas de compositores clásicos y canciones regionales españolas entre las que se encontraban «Las Torrás. Seguidillas murcianas». En 1950³⁶ se celebró en el Teatro Romea de Murcia el IX Concurso Nacional de Coros y Danzas de la Sección Femenina siendo esta pieza una de las canciones de libre elección para su interpretación por el grupo de Murcia. Este canto perteneciente a la familia de las seguidillas era interpretado por maestros de música y profesionales del cante en ambientes culturales y selectos de la ciudad de Murcia. Todo esto nos lleva al año 1966³⁷ en el que se documenta en un recorte de prensa una audición del Orfeón murciano Fernández Caballero con la interpretación entre otros temas de *Las torrás de Fernández Caballero*. Pensamos por lo tanto que esta composición publicada en los cancioneros pudo ser una composición realizada en el siglo XIX por el músico murciano, basada en melodías existentes de este género musical.

³⁴ Por lo general el sistema de búsqueda de prensa en el Archivo Municipal de Murcia es de gran precisión, no pudiendo estar exento de error.

³⁵ *Levante Agrario*. 22 de abril de 1934, p. 2.

³⁶ *Línea*. 30 de mayo de 1950, p. 7.

³⁷ *Línea*. 27 de febrero de 1966, p. 13.

Voy a cantar las coplas
que me han mandao,
que no quiero que digan
malo y rogao.

Nº 9. Seguidillas del jo y ja.

Documentadas anteriormente por Julián Calvo en sus *Alegrías y tristezas de Murcia*, partitura Nº 20. *Seguidillas antiguas del jo y ja*³⁸. Una danza de notoria antigüedad y de bastante semejanza a la parranda la cual estaba completamente en desuso en el momento que Inzenga realizaba su recopilación.

No te fíes de los hombres
aunque te ofrezcan jo y ja
aunque te ofrezcan.
Que ellos tiran la caña jo y ja
tiran la caña por ver si pescan jo y ja
que buen pescado jo y ja.

Nº 10. Aguilando del pueblo.

Algunas canciones no aportan información alguna. El autor simplemente nos presenta la partitura acompañadas de la letra, en este caso una copla a ser interpretada por el guía o aguilandero y la respuesta a coro por parte de la cuadrilla de músicos.

<p><u>Copla</u> Esta noche es nochebuena y no es noche de dormir, que ha nacido el niño Dios que nos viene a redimir.</p>	<p><u>Respuesta coro</u> Que nos viene a redimir digamos con alegría, viva San José y el Niño y la Virgen María.</p>
---	---

Nº 11. Aguilando de la huerta y el campo.

El aguilando es un canto con que se festejan las Navidades en cuyos días se oye repetidamente «tanto en las casas particulares como en las calles y plazas, así como en las funciones religiosas, en el teatro y en todo acto donde hay música. Un ritornello de ocho compases en que se enuncia la idea melódica, una frase de la misma extensión que dice una voz a solo con letra conmemorativa del nacimiento de Jesús y un final basado en la misma idea en que entra el coro como respuesta del solo, son los componentes de esta pieza musical». Una pieza cuyo movimiento es de tres por cuatro en *allegretto*, «la melodía sencilla, alegre y animada; la armonía interesante

³⁸ Unas seguidillas dedicadas a Pepiquia, de carácter animado, están consideradas como «seguidillas antiguas».

con sobriedad; la tonalidad mayor». El distinguido recopilador y reputado maestro D. Julián Calvo atribuye este canto la circunstancia de estar basado sobre el segundo tono del canto llano; opinión rebatida por un crítico que supone que «la terminación final es tonalidad menor, que sirve de fundamento a este aserto, es una variante moderna del aguinaldo original y primitivo, que tiene su terminación en modo mayor».

La melodía de este canto, perfecta en su estructura y redonda en su conjunto, se presta como pocas a ser modificada con adornos y floreos, lo que ha dado ocasión a que sobre ella se hagan composiciones más o menos geniales en el género de villancicos y fantasías, «entre estas sobresale la que escribió para orquesta el acreditado maestro compositor D. José Calvo, padre del anteriormente citado, compuesta de gran número de variaciones de singular belleza, que a pesar de su antigüedad sigue ejecutándose todos los años por las orquestas de los teatros de la capital con gran regocijo del público». La circunstancia de haber sido trabajada esta melodía por diferentes maestros que sobre ella han formado composiciones que gozaron y gozan del favor del público, ha podido ser, efectivamente, causa de que las primitivas líneas de su estructura hayan quedado algo encubiertas por el adorno, y aún de que tanto en su canturía como en su armonización haya sufrido alteraciones de esencia «pues en lo cierto que el aguinaldo que se canta por las hermandades de la huerta y campo tiene carácter más primitivo, sello más marcado de autenticidad y finaliza en modalidad mayor».

Durante los días de Navidad, las hermandades de ánimas de la huerta y también otras de los campos, llevaban el estandarte de su cofradía recorriendo sus partidos demandando limosna para el culto y cantando el aguinaldo. Algunas de estas entraban «en la capital el segundo día de Pascua» y circulaban por sus calles. La orquesta de acompañamiento se componía de guitarras, bandurrias, violines, panderetas y platillos. En el coro entonaba su voz todo el pueblo que seguía a la comitiva.

En el cancionero se recogen las siguientes coplas:

<p><u>Copla</u> A esta puerta hemos llegado tres amigos a cantar. uno ciego y otro manco y otro que no puede andar.</p>	<p><u>Respuesta coro</u> Y otro que no puede andar digamos con alegría, viva la bota y el vino y la mata que lo cría.</p>
---	--

Nº 12. Aguinaldo del campo de Mula.

Metió Marco en el caldero
tan terrible cucharón,
que sacó tres longanizas
dos morcillas y un morcón.

Y se la atanco
y por señas pedía la botella
porque le faltaba la respiración.

Nº 13. Pasión.

La misma letra que aparece reflejada en estas anotaciones de Inzenga, fueron documentadas por Julián Calvo en la partitura³⁹ Nº 3. bajo el título *Pasión que se cantan durante la Cuaresma por dos ciegos o por el pueblo*. En esta partitura que presenta Inzenga se indicaba que «esta música se repite cuanto es necesario para consumir toda la letra de la Pasión».

Un viernes que el redentor
a la María caminaba
fatigado de calor,
por descansar se sentaba
junto al pozo de Jacob.

La *Pasión* es un canto que en las noches de Cuaresma entonaban los ciegos por las calles de la ciudad de Murcia en la que «su melodía es de una sencillez encantadora, su amonización sobria y severa, y el conjunto, perfectamente apropiado al asunto que representa, no carece de cierta solemnidad bíblica». Inzenga nos habla sobre la antigüedad de este canto, anterior al año 1600, dato comprobado según el músico por existir en el archivo de la Catedral de Murcia varios cánticos de aquella época, en la que se encuentra esta melodía «tal y como hoy se canta».

Los ciegos se acompañaban de una guitarra y una bandurria, en acordes rasgueados. Discutiendo por las calles se detenían al llegar a una esquina y entonaban el primer fragmento por vía de anuncio; si no eran llamados por ningún devoto, seguían su marcha hasta llegar a otra esquina, donde repetían la oración; si eran correspondidos, cantaban la oración entera «mediante la paga». Durante la Semana Santa cantaban esta misma pasión, pero sin acompañamiento y sin formar dúo, estableciendo un diálogo entre los dos ciegos, «entonando un verso cada uno, con expresión más lenta y acentuada, como queriendo dar mayor solemnidad al acto».

Nº 14. Canto de la aurora.

La salve anotada en este número es la que llaman «de la despierta», que, como se ve es una especie de coral de bastante duración, pero no de mucho desarrollo artístico, pues un mismo periodo de dos frases se repite siete veces, para consumir otras tantas estrofas. Una campana de timbre

³⁹ En el periodo de la Cuaresma los ciegos de la ciudad de Murcia, así como de otros puntos de la Región, entonaban la Pasión. Con la música anterior (partitura 2) se canta toda la Pasión o los Dolores de María Santísima. En relación a este documento de gran valor, Julián Calvo indicaba «estas pasiones son muy antiguas, pero creemos que son del siglo pasado», es decir del siglo XVIII.

claro y agudo forma todo junto vocal. Esta campana, de una libra⁴⁰, está provista para ser manejada con la empleo requiere; empieza movimiento de dos por entona uno de los tenores al compás siguiente se le colocándose cada cual en

Inzenga nos expli- de esta música, cuya an- que no va más allá del úl- (XVIII), está sostenido por ras entre dos de las voces diatónicos, y la pedal, ge- constantemente se oye, aguda y también tal vez en

sigue explicando que «terminado el periodo principal, cesa la campana, y una sola voz, que es siempre un tenor o contralto, entona una especie de salutación en movimiento lento, que no es más que una melodía de sabor morismo muy marcado, procediendo por intervalos conjuntos con abundancia de adornos y grupettos, en que se lucen los que tienen buena voz y facilidad de garganta». En la última nota del primer fragmento hacen un reposo alargándola cuanto permite el aliento; la campana marca dos partes separadas por una gran pausa y sigue la salutación, que ellos llaman la copla, y suele ser en unas salves más largas que en otras, según la letra; pero siempre terminando los fragmentos con prolongados calderones y uno o dos campanillazos en silencio. El periodo final, más lento que el primero, es el más expresivo. En él hay más sobriedad de letra, mucho ligado, crescendos y disminuidos muy acentuados y pianísimos en el mayor grado posible. Estos pianísimos los hacen a boca cerrada o apenas entreabierta para reducir a la más mínima expresión la intensidad del sonido.

La costumbre que tienen los auroros de ejecutar esta música les da gran facilidad para la unión y correcto desempeño de ella, produciendo efectos verdaderamente bellos, que sorprenden, teniendo en cuenta que en su mayor parte son albañiles y gente jornalera que no tienen noción musical alguna.



Campana de Auroros de Torres de Cotillas (Murcia). Murcia, 2015.
Fotografía: Tomás García Martínez.

el acompañamiento del con- cuyo peso es poco mayor de un mango de madera, seguridad y destreza que su sola marcando el ritmo en cuatro; al segundo compás el principio de la melodía, y unen todas las demás voces, su puesto.

ca que «el carácter distintivo tigüedad debe suponerse timo cuarto del pasado siglo melodías sencillas en terce- que discurren en intervalos neralmente en la quinta, que ya en la voz grave, ya en la intermedia». El músico nos

40 Norberto López Núñez ha realizado un amplio estudio de todas las campanas de mano de la aurora murcianas, peso, medidas, materiales, etc. Analizándolas podemos observar que el peso de las campanas que nos han llegado al presente están entre 619 gramos y 796 gramos. Siendo su peso medio entre los 640 y 750 gramos aproximadamente. López Núñez, N.: *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2017.

Nº 15. Rosario de la aurora.

El *Rosario de la aurora* era un canto desaparecido ya en la época en la que Inzenga realizó su trabajo «hoy no se emplea por ninguna de las cuadrillas actuales, estando completamente en desuso». Considerado «como de muy antiguo» por ser uno de los primeros que usaron estas cofradías cuya fundación data de principio del siglo XVI.

Nº 16. El paño.

En el cancionero de Julián Calvo y posteriormente en el de José Verdú, se documenta esta canción de *El paño*. De los cancioneros analizados aparece en el más antiguo, el de Julián Calvo, partitura⁴¹ Nº 4. bajo la denominación *Décimas glosadas llamadas vulgarmente El paño*.

La letra en ambas versiones es la misma:

Diga usted señor platero
cuanta plata es menester,
para engarza un besito
de boca de una muger.

Graciosa cantinela de carácter muy típico, cuya antigüedad se debe suponer que no baja del siglo XVII, de cuya época se conocen muchas de estilo parecido, aunque no tan originales y bellas como esta. Esta pieza usada por los ciegos se acompaña de guitarra en género punteado. En los días de mercado se colocaban en los puntos más frecuentados por la gente de la huerta y el campo que venían a la ciudad y entonaban sus historias amorosas metrificadas en décimas «que se escuchan con fruición y embeleso por aquellos filarmónicos colonos, los cuales no dejan de proveerse de los estupendos romances de que llevan repletas las alforjas los industriosos cantadores».

Nº 17. El paño (otra versión).

José Verdú en 1906 documentará posteriormente a Julián Calvo la presente versión de *El paño*.

Al paño fino en la tienda
una mancha le cayó,
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.

41 Julián Calvo apunta que este canto de *El paño* es del siglo XVII según «personas ilustradas y conocedoras de la historia de Murcia», realizado con acompañamiento imitando la guitarra. En relación a la letra, aparece anotado en el cuerpo de la partitura «pie o cuarteta» en relación a lo que se conoce como «pie forzado» en el trovo, o «cuarteta» como una copla de cuatro versos. Así lo que hace la creación literaria es glosar la cuarteta en décima, es decir, hacer cuatro décimas en las que se concluye la décima con cada uno de los versos de la cuarteta creada inicialmente.

Nº 18. Pajarito triguero.

Esta canción aparece descrita como una canción antigua dialogada «de sencilla estructura posee un ritmo acentuado y persistente». Esta melodía estaba considerada «como típica del país y de bastante antigüedad».

Uno

Pajarito triguero
ven que ya es hora
ven que ya es hora.

Otro

Tengo enfermo el pechito
y no puedo ahora
y no puedo ahora.

Nº 19. El carbonero.

Esta canción aparece descrita como «una canción antigua y casera procedente de finales del siglo XVIII». De sencilla estructura, ritmo acentuado y persistente, se presenta como «típica del país y de bastante antigüedad, pero están poco generalizadas».

Ya viene mi carbonero
por la glorieta
y viene pregonando
carbón de cepa.
Vaya usted madre vaya usted
presto que el carbonero
va muy ligero.

Pregonando

Carbón,
carbón de pino,
carbón.

Nº 20. Atajad la calle.

En los cancioneros murcianos editados a finales del siglo XIX y principios del XX, son escasos los ejemplos relacionados con las canciones y juegos infantiles. En este caso se documenta el tema *Atajad la calle*, canción que cantan los niños de Murcia desde muy antiguo. En el presente cancionero se nos indica en relación a esta canción que «todo el que haya visitado la ciudad de

Murcia, por breve que haya sido su permanencia en ella habrá tenido ocasión de oír este cantar. Los niños de corta edad se cogen de las manos, formando una prolongada fila, tan larga como permita el ancho de la calle, y van andando acompasadamente, mientras cantan a coro, como si se tratara de impedir el paso de los transeúntes. Colocan en el medio de la fila al niño más pequeño, y a él se refiere la letra de la cantinela; la nota final la hacen sin entonación, dando todos un agudo grito con la última sílaba, y, al mismo tiempo, se dejan caer, quedando sentados en tierra». Después de este final tumultuoso, acompañado de la gresca que es natural en artistas de esta clase, se vuelve a ordenar la fila, y se prosigue por la marcha repitiendo la canción.

Atajad la calle
que no pase nadie
sino mis abuelos
que nos den pan y biñuelos.
A este niño que traemos
como le llamaremos
Niño Jesús, Amén Jesús.

5.4. La colección de cantos populares de José Verdú

José Verdú nació en Murcia en el año 1878. tocó el violonchelo y el oboe en la orquesta que dirigió su padre con el que realizó sus primeros estudios aprendiendo de forma completa casi toda la instrumentación, la cual llegó a dominar con el paso del tiempo. Como concertista fue el intérprete al violonchelo del preludio de Guzmán el Bueno de Bretón en el Teatro Romea. Compuso una Loa a Cervantes, con letra de Sánchez Madrigal y arregló el pasacalles de su amigo José Pérez Mateos. Verdú compuso gran número de obras, desaparecidas tras su muerte «siendo vendidas como simple papel». Gran amigo del doctor Pérez Mateos, el profesor Verdú dedicó toda su vida por y para Murcia, destacando sin duda alguna, la *Colección de cantos populares de Murcia* (1906), recopilados y transcritos por el propio autor y prólogo de Tomás Bretón (comisario regio del Conservatorio de Música y declamación de Madrid).

El cancionero comienza con un introito de Tomás Bretón fechado en julio de 1906; una sección con cuarenta observaciones sobre los cantos populares de Murcia, apartado de gran interés por la información que de ellas se describe; una sección con dedicatorias, donde Verdú brinda unas palabras a músicos, compositores y artistas de España y Murcia⁴²; finalmente un apartado dedicado a la presentación de las cuarenta partituras clasificadas en tres grandes

42 La prensa local de Murcia se hizo eco del cancionero ya que fue un importante tratado musical llegando este a nuestros días como un documento válido para los investigadores. Una nota de prensa de 1908 describe el éxito que tuvo el ejemplar, tanto para profesionales de la música como para los aficionados «la *Colección de Cantos populares de Murcia*, de D. José Verdú, además del éxito artístico que ha proporcionado a su autor, ha despertado interés general en profesionales y aficionados, como lo prueba el haberse agotado la primera remesa de ejemplares hecha a esta capital hace muy pocos días». Fuente: Los cantos de Verdú. El Liberal. 8 de marzo de 1908, p. 2.

grupos: cantos populares (partitura 1 a 16), cantos religiosos (partitura 17 a 31) y bailes populares (partitura 32 a 40), siendo esta la primera clasificación que encontramos en los tres cancioneros analizados anteriormente.

- Nº 1. El paño
- Nº 2. Canción de El besito
- Nº 3. Canto de la romería de la Fuensanta
- Nº 4. Cantinela
- Nº 5. Canto de la guerra de África
- Nº 6. Canto de los anisitos
- Nº 7. Himno de Antonete
- Nº 8. Aguinaldo
- Nº 9. Malagueña de la madrugá
- Nº 10. Cantar de los borrachos
- Nº 11. Cantar de los albañiles
- Nº 12. Los Mayos
- Nº 13. Cantar del labrador
- Nº 14. Cantar del labrador
- Nº 15. Cantar huertano
- Nº 16. Cantar huertano
- Nº 17. Pasión de cuaresma
- Nº 18. Pasión de cuaresma
- Nº 19. Pasión de Semana Santa
- Nº 20. Rosario de la aurora
- Nº 21. Rosario de la aurora
- Nº 22. Rosario de la aurora
- Nº 23. Salve de la aurora
- Nº 24. Salve de la aurora
- Nº 25. Salve de la aurora
- Nº 26. Salve de la aurora
- Nº 27. Salve de la aurora
- Nº 28. Correlativa
- Nº 29. Canto religioso de la aurora
- Nº 30. Canto religioso de la aurora
- Nº 31. Toques de bocinas
- Nº 32. El zángano

- Nº 33. Las abuelas
- Nº 34. Las torrás
- Nº 35. Seguidillas del jo y ja
- Nº 36. Parrandas del medio
- Nº 37. Parrandas del uno
- Nº 38. Parrandas del tres
- Nº 39. Parrandas del campo
- Nº 40. Malagueña de la huerta

En la enumeración de estos cuarenta elementos musicales aparecen canciones colectivas e individuales; canciones religiosas y profanas; instrumentales y corales, etc. Es un cancionero bastante completo ya que encontramos cantos relacionados con las campanas de auroros, cantos y toques para la fiesta interpretados por las cuadrillas de músicos, toques referentes a la Semana Santa, cantos de trabajo, cantos de arrullo, etc. En la colección que analizamos a continuación Verdú indicaba en un texto de introducción que todos los cantos eran «cantos y bailes populares exclusivamente murcianos, tanto de la capital, como de su huerta y campo», siendo algunos de ellos «desconocidos para la mayor parte de la generación actual». De gran valor social y etnográfico son las líneas que el músico sigue describiendo en el texto, en el que indicaba que si en un futuro próximo la ciudad de Murcia sufría transformación, gracias a este trabajo podría «reconstruirse en fecha remota, el carácter, costumbres y tradiciones de la Murcia que fue, por medio de sus cantos populares». Sin duda alguna así ha sido, con el paso de los años gracias a este cancionero se ha podido reconstruir elementos patrimoniales de nuestro legado musical, tanto de la huerta como del campo de Murcia.

Para José Verdú en la historia de la música popular de Murcia figuran en primer lugar los cantos religiosos de la aurora, transmitida generación tras generación por huertanos sin instrucción musical alguna, dedicados al duro trabajo de cultivar la huerta, el campo o trabajos relacionados con la molienda, vaquerías, etc. Componentes de una hermandad religiosa, tienen estos auroros especial fe en la Virgen de la Aurora, los cuales entonan sus salves, coplas y aguilandos, etc. Un repertorio musical que en palabras de Verdú «componen su repertorio propio desde hace más de dos siglos y que fielmente vienen transmitiéndose de generación en generación», por lo tanto Verdú fecha aproximadamente entorno al siglo XVIII el origen o evolución de estas agrupaciones polifónicas de la Huerta de Murcia.

A estos cantos ancestrales le siguen las parrandas, las torrás y demás bailes que durante siglos constituían el principal atractivo «de las típicas fiestas huertanas». Piezas desplazadas en su época por otras como la denominada «malagueña de la huerta», designada de esta forma

por aquellos años como un baile el cual había transformado por completo con su languidez «el magnífico cuadro que ofrecía el espectáculo de los antiguos bailes». Era un tiempo en el que se introdujeron nuevos géneros musicales como los tangos y *couplets* del género chico, compuestos por los maestros españoles.

A continuación se presentan todas las partituras que aparecen documentadas en el cancionero con sus denominaciones originales.

Nº 1. El paño.

Sobre la antigüedad de esta cantinela José Verdú nos cuenta que data aproximadamente de finales del siglo XVIII. Su denominación *El paño* viene de las primeras palabras con la que empieza la tonada «el paño fino en la tienda», siendo acompañado de guitarra. El punteado con el que se anuncia, indica Verdú, «recuerda bastante el de la malagueña». Durante todo el canto, se observa el ritmo característico del punteado en el que toca sola la guitarra, dejando de realizarse al inicio de la tonada, en este caso el cordófono de acompañamiento marca la segunda parte de cada compás. Como se ha comentado anteriormente las notas que Verdú hace a cada uno de los cantos y/o bailes es de gran interés, en relación a este apunta «en la huerta de Murcia, el tocador de guitarra que quiere echársela de fino y demostrar su habilidad punteando este instrumento, toca el paño con más o menos adornos, según puede y sabe. A veces, el afán de introducir con exceso variantes de verdadera dificultad, hace olvidar el carácter que debe tener, no acentuándose las partes que deben marcarse, sin hacer notas el ritmo especial que lo distingue de sus similares cantos andaluces». Para este autor, *El paño* se ejecuta con más propiedad en el campo de Lorca.

Al paño fino en la tienda
una mancha le cayó,
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.

Nº 2. Canción de *El besito*.

José Verdú describe en su cancionero que a principios del siglo XVIII fue muy popular, aplicando a su música diferentes romances amorosos. Desde el punto de vista musical «tiene su origen en El Paño, aunque se diferencia bastante por la monotonía del ritmo». En este caso la denominación de *El besito* viene dada por el tema de la canción alusiva al contenido de la misma. La canción está formada por cuatro décimas. Dada la época en la que fue creada y divulgada la estructura melódica, se podría indicar que otros romances amorosos se aplicaban a su música por las cuadrillas de ciegos que entonaban esta canción, acompañándola con guitarras.

<p>Diga usted señor platero cuanta plata es menester para engarzar un besito que me ha dado una mujer diga usted señor platero cuanta plata es menester. Señor platero he pensado en que usted sabe engarzar por eso le vengo a dar una obrita de cuidado a mi usted señor platero.</p>	<p>Engarzarlo a usted le toca y también el discurrir el tamaño, sin medir su boquita con mi boca. Pienso que será muy poca la plata que ha de poner; eso usted lo ha de saber: yo la pongo peso a peso. ¿Para engarzar este beso cuanta plata es menester?.</p>
<p>Aunque su boca es chiquita el beso, recio sonó, pues con gusto me lo dio quedando sofocadita. De una niña tan bonita que vierte aroma esquisito, diga usted señor platerito si me puede asegurar la plata que puede entrar para engarzar un besito.</p>	<p>Pienselo usted bien pensado, que la medida sea justa. Si a la niña no le gusta yo quedaré desairado. el asunto es delicado y da mucho que entender; por eso habrá de tener acierto y gran cuidadito, al engarzar el besito que me ha dado una mujer.</p>

Sobre esta melodía, indicaría hacia 1944⁴³ José Pérez Mateos «toda España ha corrido la Canción del besito, más conocida por la canción del platero, popularizada por *La Parranda* de Alonso». En la prensa regional murciana del año 1929 aparece una importante producción de noticias en relación al estreno de *La parranda* en la que se interpretaba entre otros temas esta *Canción del besito*.

Nº 3. Canto de la romería de la Fuensanta.

A lo largo del año la Virgen de la Fuensanta es trasladada desde su eremitorio del monte a la capital de Murcia. Desde hace siglos, numerosos fieles se dan cita en su romería acompañando a la Virgen desde su santuario a la catedral, y desde el templo catedralicio hacia el santuario. Verdú nos indica que «en los primeros años del siglo XIX, y en una de estas fiestas, se empezó a conocer el cantar que se transcribe, de tanta popularidad en toda la región murciana».

Como vienes del monte
vienes airosa,
vienes coloradita
como una rosa.

43 Pérez Mateos, J.: *Los cantos regionales murcianos*. Ciclo de conferencias sobre tema de interés provincial (enero – marzo, 1942). Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1944.

Toda la noche estoy
 siempre pensando en ti,
 yo me muero de amores
 ¡ay! Triste de mi,
 yo me muero de amores
 ¡ay! triste de mi,
 ay niña por ti.

Nº 4. Cantinela.

Esta canción era desconocida para Verdú en 1905, tal y como nos indica en sus anotaciones. Por el contrario «estuvo muy en boga a mediados del pasado siglo, siendo de origen muy antiguo». Una melodía por lo tanto utilizada a mediados del siglo XIX «por las madres para dormir a los niños».

<p>En San Juan de Dios madre tocan a misa, quieres que vaya madre vamos hija, vamos hija, vamos a acostar vamos a dormir.</p>	<p>Tu llevarás la manta mamita mía y yo el candil tu lo llevarás tomado mamita mía yo te llevo a ti.</p>
--	---

Nº 5. Canto de la guerra de África.

Dentro de los cantos folklóricos localizados en la Región de Murcia, este tipo de interpretaciones no se llegaron a popularizar en gran extensión. Raros son los ejemplos que se localizan o que han llegado a nuestros días en el colectivo popular. Este canto de la guerra de África aparece documentado por José Verdú en 1860, un canto nacido del pueblo, creado por el entusiasmo que despertaron los triunfos de O'Donnell y Prim en la guerra de África. El episodio vivido hizo que el pueblo crease esta composición olvidada con el paso del tiempo.

Un cornetilla valiente
 un moro se lo llevó
 sacándo su vajilla
 la cabeza le cortó.
 Un cornetilla valiente
 un moro se lo llevó
 sacándo la navajilla
 la cabeza le cortó.
 O'Donnell a vencer

el imperio del rey Marroquí
viva iisi! Viva Dios
que en España
se cria el valor.
Que en España
se cría el valor.
Viva Prim viva
Prim general español
que en España
se cría el valor
viva Prim viva
Prim general español.

Nº 6. Canto de los anisitos.

Tiene su origen esta melodía en la jota, siendo un canto muy popular en el siglo XIX. Verdú nos indica en sus anotaciones de corte etnográfico - musical que «en la huerta de Murcia se ha hecho uso de este canto, son su acompañamiento correspondiente y acelerando un poco el tiempo, para bailar la jota, aplicándole otras letras». De igual forma nos indica que este baile era conocido con el nombre del *Baile de la carrasquilla*. En relación a esta curiosa denominación en la prensa regional de Murcia aparece una noticia publicada en el año 1900⁴⁴, unos años antes de editar Verdú su cancionero y en la que se indicaba «antiguamente se bailaba en Murcia el baile de la Carrasquilla». Con el paso del tiempo, estas melodías de los anisitos se fue extendiendo a los grupos de Sección Femenina y posteriormente a los grupos de coros y danzas, así como peñas huertanas.

Eche ustedé, eche ustedé, eche ustedé
anisitos en el delantal.
Eche ustedé, eche ustedé, eche ustedé
allá van, allá van, allá van.

Niña si quieres
que en el pañuelo
te ponga alfileres,
es que no quiero

44 *Provincias de Levante*. 7 de diciembre de 1900, p. 2. En relación a este baile, en la nota de prensa aparece una copla:

«Este baile de la Carrasquilla
es un baile muy disimulado.
En hincando la rodilla en tierra
Este baile se queda parado».

que ningún feo
 me toque el pañuelo
 que si quisiera
 ¡ay! Yo tendría
 quien me los pusiera.

Nº 7. Himno de Antonete.

Un canto improvisado por el pueblo en el año 1868 con motivo de la revolución de septiembre, en el que se aplicaron letras alusivas a los personajes políticos que figuraron «en primer lugar en los sucesos de más resonancia». Verdú nos indica que «algún tiempo después y con la letra que se transcribe se cantó en honor del célebre y popular murciano D. Antonete Gálvez Arce (Antonete), aplicándole también otras letras referentes a los sucesos en que tomó parte como principal actor». Con el paso del tiempo, este canto fue tomando calado en la sociedad murciana siendo cantado con entusiasmo por los republicanos. En la época en la que Verdú realizó el cancionero indicaba que aún se cantaba a coro como un recuerdo, acompañado de la siguiente letra.

<p><u>Coro</u> En la lucha moriremos gritaba al bravo Antonete la República salvemos en la cruz de Miravete en la lucha moriremos graitaba.</p>	<p><u>Coro</u> No me entrego, no me entrego no me tengo que entregar mientras no mande en España República federal, República federal.</p>
--	--

Julián Calvo en sus *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo* (1877), testificaba que se cantaban multitud de canciones modernas, las cuales no se sabía su origen. Por aquel entonces las más estimadas eran «las de quintos» y el himno de Antonete Gálvez.

Nº 8. Aguinaldo.

Canto popular de origen antiguo entonado en los días de Pascua de Navidad acompañado de «guitarras, bandurrias, violines, panderetas y castañuelas, por las cuadrillas de huertanos que piden limosna en las calles de Murcia para las cofradías de Ánimas que existen en la huerta», siendo posiblemente, tal y como nos indica Verdú, el canto más vivo y popular de todos. Gracias a las anotaciones realizadas sobre los cantos podemos conocer detalles de intérpretes músicos y *cantaos* de aguinaldo. En este caso en relación al aguinaldo Verdú nos habla de Antonio Fuentes⁴⁵, vecino

45 En la prensa regional aparecen diversas noticias en relación a este intérprete «Esta noche en la Misa de Gallo, tocará en la Merced, la banda de guitarras y bandurrias que dirige nuestro amigo y señor Alarcón y cantará villancicos el muy conocido aficionado, Fuentes». *Diario de Murcia*. 24 de diciembre de 1886, p.3.

del barrio del Carmen de Murcia, conocido por la improvisación en el canto del aguilando, llamado así vulgarmente. Sobre este *cantaor* escribe también Alberto Sevilla en su *Cancionero popular murciano* de 1921 donde recoge una interesante copla recordada de su juventud por el popular aguilandero apellidado Fuentes, cuya facilidad de improvisación y maestría para cantar el aguilando, le dieron popularidad:

«Ya te he dicho, Catalina
que descuelgues la calceta⁴⁶,
que está la Virgen del Carmen
esperándola en la puerta».

<p><u>Solo</u> Esta noche es Nocuebuena y no es noche de dormir, que está la Virgen de parto y a las doce ha de parir.</p>	<p><u>Coro</u> Y a las doce ha de parir digamos con alegría, gloria el Padre, gloria el hijo gloria la Virgen María.</p>
--	--

En los cancioneros murcianos más antiguos, tanto en los de Julián Calvo (1877), como en el de José Inzenga (1888) y el de José Verdú (1906) se incorporan diversas transcripciones de este canto de Navidad. Todas ellas, en palabras del profesor Antonio Narejos⁴⁷, «basadas en un idéntico esquema formal y armónico». Hasta el momento, unas de las publicaciones más antiguas sobre el aguilando de Murcia es la que publicó Mariano Soriano Fuertes en el año 1855⁴⁸.

Nº 9. Malagueña de la madrugá.

En el año 1868 se popularizó en Murcia la que desde esa fecha viene conociéndose con el nombre de *Malagueña de la madrugá*. En indicaciones de José Verdú «este canto popular ha sufrido diferentes transformaciones desde que por primera vez se oyó en Murcia, hasta el punto de que muchos cantadores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que llamaban estilos o especial manera que cada uno tenía para cantarlo, según las condiciones y las facultades que poseían». Todas las coplas que estos *cantaores* interpretaban a la hora de ejecutar esta malagueña, eran referentes a la madrugá, siendo cantada a primeras horas de la mañana por los mozos de la huerta «en las rondas y serenatas con que obsequian a sus novias». Desde el punto de vista musical, «el cantador de madrugás ha de poseer gran flexibilidad y mucha extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que

⁴⁶ Tripa gruesa, llena de carne de cerdo, preparada lo mismo que el blanco o la butifarra.

⁴⁷ Narejos Bernabéu, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical*. Madrid: CIOFF, 2014.

⁴⁸ Soriano Fuertes, M.: *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Vol. II. Madrid; Barcelona; Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.

distingue este canto de sus similares de Andalucía». Hasta el momento, las únicas informaciones que tenemos sobre el origen de esta peculiar malagueña en Murcia las conocemos gracias a los apuntes que Verdú nos ofrece en su cancionero. Ginés Martínez, Osuna, un murciano de modesta clase, fue el primero que dio a conocer la *Malagueña de la madrugá* en el año 1868 y al que verdaderamente se le atribuye la creación de este canto «que ha llegado a ser de los más populares». Con el paso del tiempo en Murcia fueron apareciendo cantadores de madrugás, tanto en Murcia como fuera de ella, siendo los más notables un gitano del barrio de San Juan llamado Perico Giménez y un tal Víctor Fernández, del barrio del Carmen tabernero en Madrid. Contemporáneo a la época en la que Verdú redactaba su cancionero existía un «notabilísimo cantante» muy conocido en toda la región llamado José María Celdrán, el Nene de las balsas, considerado por el pueblo como el mejor cantante de madrugás.

<p>Antes de que rompa el día cuando la huerta está en calma vengo a dar satisfacciones a la que le dí mi alma el alma de mi vida.</p>	<p>A las tres jutas llegó mi cantar hasta tu cama; despierta y abrigalo; que en mi cantar pone el alma peacicos del corazón.</p>	<p>Pensando en venir a hablarte, apenas oí las dos, vine pa que te levantarás; que te levantes y hablemos cosicas que nadie sabe.</p>
---	--	---

Nº 10. Cantar de los borrachos.

Es propio de los huertanos, que lo entonan a voces solas y con mucha languidez. Indica Verdú que «los domingos y fiestas de guardar se oye este canto con mucha frecuencia por las inmediaciones de las Puertas de Castilla. Numerosos coros de huertanos lo entonan, imprimiéndole carácter particular como ellos dicen, para lo cual necesitan hallarse en ciertas condiciones físicas y morales. Importado de Murcia, también se ha hecho muy popular en otros pueblos que no son de esta región».

Cuando yo me muera
dejaré dispuesto en el testamento
que me han de enterrar
en una bodega
al pié de una cuba
con un grano de uva
y en el paladar.

A mi me gusta el vino
la ran la ran, la la ran
una copa entera me voy a tirar
la ran, la ran la ran,
la ran la ran la ran
la la ran la ran
la ran la ran la ran la ran
la ran la ran la la ran la ran.

Nº 11. Cantar de los albañiles.

Propio también de estos obreros, que lo entonan al mismo tiempo que trabajan en su oficio.

Se corrió la cortina celeste
se descubrió el rostro, de su magestad;
bajó el Ángel y encendió las luces
cuatro serafines cantándole van.

Nº 12. Los Mayos (cantar huertano).

Del mismo carácter que el cantar anterior (cantar de los albañiles) y muy popular en toda la huerta. Ambos los cantan a voces solas.

Ya estamos a treinta
de este abril cumplido
a alegrarse damas
que mayo ha venido.
Ha venido mayo
bienvenido sea,
para las casadas
viudas y doncellas.

Siguiendo al investigador Antonio Narejos, nos indica que en el año 1928 el canto de los auroros fue incluido en la zarzuela *La parranda* de Francisco Alonso, la cual dio un importante impulso a la proyección exterior de la tradición murciana. Aquí observamos como el Coro de los Auroros que aparecen en la zarzuela son los 33 primeros compases del Rosario de la aurora documentado en 1855 por Mariano Soriano Fuertes. De igual forma, y en relación a Los Mayos, el tema principal de la Salve que aparece en *La Parranda* procede de la transcripción realizada por José Verdú en 1906, un detalle que en palabras del profesor Narejos había pasado desapercibido hasta el momento, un trabajo de investigación realizado gracias «al cotejo de las voces superiores en ambos temas».

Nº 13. Cantar del labrador (con mulas).

Canto extendido por la huerta «en el que cada faena agrícola tiene su cantar especial», con letras propias que los caracterizan. Nos indica Verdú que «entre verso y verso hacen pausas de mucha duración, y casi siempre, increpan a los animales con que trabajan». Es un canto que se interpreta *ad libitum* y «para no destruir su carácter, se transcribe sin ritmo ni medida».

¡Arre mula; no pares!
 itira ligera!
 que mañana es domingo
 y es fiesta entera.

Cuando tu quieras verme
 ven al bancal
 que lo que es por tu puerta
 no paso más.

En estos cantos, los huertanos y campesinos utilizaban expresiones al final de cada verso, así como el nombre de los animales con los que iban trabajando «Bueno, tira, Ceja, Pulía, Gitana, Mardita, ceja atrás mula».

Arre mula campa te
 campanillera
 arre mula campa te
 campanillera
 campanillera
 campanillera
 que se va haciendo tarde
 pa ver mi nena.

*Cantar del labrador
 con mulas*

José Verdú

U.º 13. *(bueno!!)*
 A - rre mu - la cam - pan - te

(tira!!)
 cam - pa - ni - lle - ra

(ceja!!)
 A - rre mu - la cam - pan - te

(pulía!!)
 cam - pa - ni - lle - ra

(gitana!!)
 cam - pa - ni - lle - ra

(mardita!!)
 cam - pa - ni - lle - ra

(ceja atrás mula!!)
 que se va ha - cien - do tar - de
 pa ver mi ne - na

José Verdú. Colección de cantos populares de España. 1906.

Partitura Cantar del labrador, 1906. Recuperada por Jairo Juan García.

Nº 14. Cantar del labrador (con vacas).

En el cancionero se documentan dos cantares de labrador (partitura 13 y 14), siendo ambos muy parecidos.

En la huerta de Murcia no hay averio, tan lucio como este ni tan cumplimiento.	El que labra con vacas no pasa angustias, que tiran de lo firme y no reculan.	La tierra de mi huerta es tierra buena; da pa cuando le piden y no se queja.
---	--	---

Nº 15. Cantar huertano (para coger hojas de las moreras).

Se le conoce generalmente con el nombre de *canto de la hoja*. Suele ser cantado por los huertanos «sin sujetarlo a ritmo hasta el estribillo en que ya se marca compás ternario». En las anotaciones de campo Verdú nos indica que «en los meses de Marzo y Abril y con motivo de las faenas para la cría del gusano de seda, en toda la huerta de Murcia se oye este cantar, que lo entonan los huertanos encaramados en las ramas de las moreras cogiendo las hojas de estos árboles, que sirven de alimento a los gusanos que crían con tanto esmero para obtener una buena cosecha, que es lo que constituye la principal riqueza de la huerta».

El que está cogiendo hoja y no la sabe esmuñir los barrones deja ciegos y no vuelven a salir y no vuelven a salir.	Estribillo Cuida del árbol de la morera de árbol enfermo la sea no es buena.
La Virgen de la Fuensanta le ha encargado a la del Carmen, que ogaño en cuanto a la sea que no se le pierda a nadie.	Estribillo La del Carmen dice que no pué ser, porque en este mundo de to ha de haber.
No arbitries otra eligencia asina que llega Marzo, que el cesto a la espala el hombre y la mujer junto al zarzo.	Estribillo Luego al remate de esta perrera te has lucio si se pierde la gusanera.

Nº 16. Cantar huertano (para la trilla).

Popularmente se le conoce como *Canto para trillar* o *Canto de la trilla* siendo el propio de esta faena agrícola. No tiene estribillo y lo cantan en tiempo muy lento, «la nota final de cada frase la prolongan exageradamente y la sostienen mientras conservan aliento». Verdú hacía alusión a

otra característica de este cantar, el cual indicaba que «entre verso y verso hacen pausas de mucha duración».

Hacía San Juan de junio
trilla el güertano
y en el tiempo de la trilla
se asan los pájaros
se asan los pájaros
arrepulia arrepulia
si pa ti no es la parva
tampoco es mía.

La Pulía y la Gitana
se asan trillando
sin saber que pa ellas
no quea ni un grano.
¡Arre animales!
que también trilla y se asa
el que lo sabe.

Más de milenta hombres
que están trillando
piensan en lo que piensa
este güertano.
Piensa ca uno
en que será milagro
si le quea un duro.

Nº 17. Pasión de cuaresma (La samaritana).

Hacia 1830 se popularizó el romance de *La samaritana*, en él dos ciegos lo cantan y tocan, uno con guitarra y otro con bandurria en el que «la parte narrativa del romance, a dúo en terceras y sextas, y el diálogo sin acompañamiento y por uno solo de ellos, alternando». El acompañamiento de los primeros versos es igual para todo el romance, dando gran importancia al contenido de la letra. En relación al acompañamiento de esta canción, Verdú apuntaba que se conocían por aquel entonces varios acompañamientos, siendo el aparecido en su cancionero el más popular. Desde muy antiguo en Murcia existieron ciegos encargados de interpretar canciones populares acompaña-

dos de la guitarra. Durante la Cuaresma, los numerosos romances que explicaban los episodios de la Pasión eran interpretados por estos invidentes. El romance que Verdú recogió en su cancionero lo hizo popular un ciego de Totana llamado Pepe el Cano. Desde el punto de vista etnográfico, y en opinión de Verdú, el romance *La samaritana* pervivió hasta sus días en los que redactaba el documento por referirse «a la interesante escena que representa fielmente el paso que forma en primer lugar en la procesión de los colorados que de la iglesia del Carmen salen en la tarde del Miércoles Santo». Las figuras de Jesús y la Samaritana se encuentran junto al pozo de Jacob, en actitud de recitar el diálogo del romance. Este paso es de los que tienen más admiración en la huerta y los barrios bajos de la capital.

Un viernes que el Redentor
a Samaria caminaba
fatigado de calor
a descansar
sentaba junto al pozo de Jacob
muchas mujeres llegaban
a pozo tan conocido
y unas con otras hablaban
mientras que los cantaricos
del agua fresca llenaban.

Nº 18. Pasión de Cuaresma.

En el cancionero de Verdú se documenta otra *Pasión de Cuaresma: La samaritana* (partitura 18), como «un canto igual que *La samaritana* pero acompañado de distinto modo, adornándolo con rasgueados de guitarra entre verso y verso».

Nº 19. Pasión de Semana Santa.

Romance que viene a sustituir al de *La samaritana* en los días de Semana Santa. Se canta por dos o más ciegos en la misma forma que los romances anteriores. Desde el punto de vista musical, Verdú indica «el acompañamiento es muy pausado y solemne y sin ningún rasgueado de la guitarra». Desde el punto de vista etnográfico, Verdú apuntaba en sus notas que «antiguamente se cantaba también este romance, a dos coros, por los hermanos de la Pasión, cofradía que existió en la huerta a principios del siglo XVII y que desapareció hace bastantes años». En el archivo de la catedral existe un *Benedictus* a voces solas de gran parecido, a juicio de Verdú, con la Pasión de Semana Santa aquí presentada, compuesto por el maestro de capilla Tabares en los años de 1620, se cantaba en dicho templo en las noches del miércoles, jueves y Viernes Santo, hasta finales del siglo XVIII.

Jueves Santo de mañana
con perfectísimo amor
quiso el divino Señor
a su Madre soberana
confiar su gran dolor.

Nº 20. Rosario de la aurora.

Es el primitivo canto de los hermanos de la aurora y el «único que hoy suele hacerse oír con acompañamiento, siendo de carácter distinto por la estructura de sus frases y forma melódica a las Salves, Cánticos, Coplas, Correlativas, etc. que componen el repertorio propio de los auroros». Es un canto que se interpreta a dos voces y a dos coros con acompañamiento de guitarras por cuadrillas de ciegos, los hermanos de la aurora no lo cantan desde muy antiguo. La Cofradía de la Aurora existía ya en el año 1650 formada en su mayoría por colonos de la huerta. Se fundó para contribuir al culto de la Virgen de la Aurora, cuya imagen se venera en la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Murcia. De gran valor documental es la información que Verdú nos ofrece a través de una extensa explicación relacionada con los hermanos de la aurora y su presencia en la ciudad y la huerta, la cual por falta de extensión no podemos describirles. Para el autor, la cuadrillas de auroros mejor organizada en los años en el que redactaba el cancionero era la que pertenecía a la iglesia de San Andrés, agrupación dirigida por Antonio López Espín, Pericante, el cual ayudó a Verdú a la hora de realizar las transcripciones musicales de los cantos de la aurora.

Un devoto por ir al Rosario
por una ventana se quiso arrojar
y la Virgen Aurora le dice
detente devoto por la puerta sal.
Hermanos venid, cristianos llegad
a rezar el santo Rosario a María
para luego el cielo poder alcanzar
a rezar el Rosario a María
para luego el cielo poder alcanzar.

Nº 21. Rosario de la aurora.

Verdú apunta sobre este canto que es de gran parecido a la Pasión de Semana Santa, con letra distinta, es de los primitivos cantos religiosos que entonaban en la misa de alba los hermanos de la aurora.

Al Rosario de María
tocan con pitos de plata
lenguas de marfil
el que quiera coger
de estas rosas
vengase conmigo
que voy al jardín.
Venid tras mí,
venid tras mi
venid tras mi
rezaremos un Ave María
de cielos y mundos a la Emperatriz.

Nº 22. Rosario de la aurora.

Este canto, al igual que los anteriores descritos, lo cantaban los auroros en la misa de alba. Verdú indicaba «pueden apreciarse tanto en su estructura y forma melódica como en el acompañamiento, diferencias esenciales que marcan de un modo preciso, el carácter que en lo sucesivo habían de tener los cantos de la aurora». Una sola voz, contralto o tenor, hacía oír toda la melodía, sosteniendo el coro la armonía con la boca cerrada. Esta canción que se transcribe era conocida popularmente como *Oración de San Francisco*, «añadiendo a la primera parte que se inserta, letras alusivas a este santo, refiriéndose a los principales hechos de su vida».

San Francisco se perdió una tarde
una tarde sus hijos le van a buscar,
lo encontraron en el paraíso
cogiendo la rosa del santo rosal.

Nº 23. Salve de la aurora (Ordinaria).

Se distingue con el nombre de «ordinaria» por ser la que se canta más comúnmente. Esta salve la entonan los hermanos de la aurora divididos en dos coros alternando hasta consumir toda la letra dedicada a la Virgen de la Aurora. Verdú apunta que «el jefe de la cuadrilla de los auroros maneja la campana y es el que lleva la dirección de todo el coro». El momento de iniciar lo marca con dos campanillazos en compás de dos por cuatro, acentuando mucho la segunda parte de cada compás. Un tenor de los del primer coro entona el principio de la salve, uniéndose a él todos los demás, al compás siguiente. En los dos últimos versos cantan los dos coros unidos. A continuación entonan la copla suelta, del mismo carácter que la música de la salve, y con más variedad de combinaciones. Terminada la copla, el jefe dice «Ave María» y rezan todos esta oración. Esta salve

documentada en el cancionero de Verdú era la que por lo general cantaban para hacer la despierta en las madrugadas.

Nº 24. Salve de la aurora (Lisa).

Se le conoce popularmente con el nombre de «lisa» por estar desprovista de los *grupestos*, apoyaturas y redobles (como llaman a los movimientos glosados de las voces) con que adornan casi todas las salves, particularmente la voz de contralto. La letra está dedicada a la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia. Se canta en la misma forma que la salve ordinaria. La copla tiene más variedad y hay en ella más combinaciones que en la otra. Un tenor solo canta el primer periodo haciendo largas pausas, ligando mucho y sosteniendo alientos de gran duración. La campana únicamente toca dos golpes: uno al empezar el calderón final de cada periodo y otro después para indicar la continuación del canto. Al final de la copla, y en los tonos relativos que corresponden al que van cantando, sostienen con la boca cerrada varios periodos en tiempo muy lento y pianísimo, sucediéndose varias combinaciones hasta la frase final en la que se aplica el último verso de la copla, con tiempo más movido y a toda voz. Después rezan el Ave María como en la salve ordinaria.

Nº 25. Salve de la aurora (Carnal).

Se canta en la misma forma que las anteriores y es conocida con el nombre de «carnal». El contralto del primer coro hace oír los redobles con que adorna esta parte de la salve cada vez que repite. La letra está dedicada a la Virgen del Carmen, especial patrona del populoso barrio de San Benito y por la que todos los murcianos sienten gran devoción. La copla suelta se canta en la misma forma que la de la *Salve lisa*.

Nº 26. Salve de la aurora (de difunto y Pasión).

Verdú indicaba en sus anotaciones que era la que se cantaba con más frecuencia, aplicándole letras correspondientes a la Pasión y a los difuntos. Los dos coros son iguales en la melodía pero se diferencia uno de otro en la pedal superior que sostiene el contralto a la octava primero y después a la quinta del bajo, dentro de su tesitura correspondiente, en todo el primer coro. La letra que Verdú documentó, tanto en la salve como en la copla, es la de difuntos «por ser con la que más ordinariamente se canta». La campana marca el ritmo en compás de tres por cuatro.

Nº 27. Salve de la aurora (Chamerga).

La distinguen con el nombre de «Chamerga» y se canta únicamente en los actos de mayor solemnidad. El primer coro «es de larga duración y de carácter distinto al segundo, diferenciándose también en el compás». La letra de la salve y de la copla documentada por Verdú está dedicada

especialmente a la Virgen de la Aurora. A esta salve se le concede gran importancia por los Auroros «y ponen especial cuidado en cantarla lo mejor posible».

Nº 28. Correlativa (Pasión de Jueves Santo).

Las distintas cuadrillas de auroros que existían en la huerta y ciudad de Murcia se reunían en la plaza de San Agustín, junto a la iglesia de Nuestro Padre Jesús en la tarde del Jueves Santo. En palabras de Verdú, «el jefe de cada cuadrilla de las reunidas, escoge cuatro voces que son las que únicamente toman parte en este canto religioso, alternando en los veintisiete periodos que componen la Correlativa». Desde el punto de vista musical Verdú apunta «empieza a cantar siempre un bajo, que fija el tono con mucha precisión y seguridad, uniéndose a este las otras tres voces restantes. Entre periodo y periodo hacen pausas de mucha duración, prolongando exageradamente las notas finales. En cada una de las tres partes de que consta la Correlativa, alternan todas las cuadrillas cantando únicamente cuatro voces de cada una de ellas. Distintas letras se conocen y todas se refieren a episodios de la Pasión de Jesucristo. En la Correlativa no se marca el ritmo con la campana. Únicamente el jefe de la cuadrilla, con las manos extendidas y vueltas hacia abajo, indica con pequeños movimientos las entradas, cambios de tono, redobles y demás variaciones de que consta el periodo que ejecutan. Por lo general cierran los ojos del todo o en parte durante el tiempo que cantan, con objeto de reconcentrar más su atención».

* * *

Como todos los años, los clásicos auroros, cantaron sus incomprendibles correlativas, en la plaza de San Agustín, la tarde del Jueves. El número de estos cantores populares vá disminuyendo mucho, pero todavía, y mientras vivan D. Pio y el tío Perete Pantorrillas, nuestros buenos amigos, habrá pátria para las correlativas.

Recorte de prensa de los auroros.
Fuente: Diario de Murcia 1 de abril de 1893, p. 1.

Nº 29. Canto religioso de la aurora.

Propio de la misa de alba, se canta al empezar el sacerdote la celebración de la misa, y no se marca el ritmo con la campana. La letra también es exclusiva para este caso «no conociéndose ninguna otra y siendo siempre la misma desde muy antiguo».

Nº 30. Canto religioso de la aurora.

Los dos coros en que se divide la cuadrilla, alternan en todo este canto. Comúnmente era entonado los sábados antes de la salve.

Nº 31. Toques de bocinas (de las procesiones de la Semana Santa, llamada o convocatoria).

Llamada y marcha de las procesiones de Semana Santa. Cuatro bocinas de grandes dimensiones y una banda de tambores hacen oír de tiempo en tiempo estos toques. En la descripción que Verdú hace sobre estos toques señala que «los ejecutantes disfrazados con túnicas de nazarenos, marchan a continuación del paso que representa <la calle de Amargura>». Unos toques que a su juicio contaban con más de dos siglos de antigüedad, ejecutados «muy imperfectamente».

Nº 32. El zángano.

José Verdú nos presenta *El zángano* como un baile popular murciano muy antiguo, parecido a la jota y a la malagueña, en cuyos dos cantos tiene su origen, pero con un carácter especial que los distingue de aquellos. Se bailaba a mediados del siglo pasado XIX en las fiestas típicas de la huerta, acompañado con guitarra y castañuelas. Únicamente dos mujeres y un hombre tomaban parte en él. En el centro del círculo formado por los tocadores de guitarra y huertanos y huertanas que presencian el baile, «colócase el hombre y a igual distancia y algo separadas, las dos mujeres, haciendo oír los repiqueteos de las castañuelas, que manejaban con mucha destreza, al compás del baile. Al empezar la copla, los movimientos del hombre giran en derredor de las dos mujeres. Las coplas las cantaban indistintamente, los que formaban parte del círculo o los que tocaban las guitarras».

Dicen que si te quiero ha de haber muertes; y yo por que las haya he de quererte.	Por un beso que me diste, rabió tu madre; toma otra vez tu beso pa que no rabie.	Las estrellas del cieloo, no están cabaes; tú tienes en tu casa las principales.
--	---	---

José Pérez Mateos en 1944⁴⁹ indicaba sobre esta interpretación de *El zángano* que se hacía por dos muchachas de la Huerta, las cuales se disputaban el amor de un galán, que era el zángano, que se dejaba querer por ambas. La lucha amorosa daba lugar a sugestivas, bellas y animadas actitudes de galanteo de las muchachas, presentando todos estos elementos un especial interés al baile. Por último, apuntaba «he oído referir a un huertano centenario, a quien trato toda mi vida, que sus antepasados comentaban este baile del <zángano> como motivo de

49 Pérez Mateos, J.: *Los cantos regionales murcianos*. Ciclo de conferencias sobre tema de interés provincial (enero – marzo 1942). Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1944.

frecuentes reyertas, pero que hacía muchos años que se abandonó», por lo que el informante de Pérez Mateos nacido a mediados del siglo XIX, en su madurez (siglo XX) ya no llegó a conocer este baile.

Nº 33. Las abuelas (seguidillas).

Seguidillas muy antiguas, muy poco conocidas en la época en la que Verdú confeccionaba su cancionero a principios del siglo XX. Este baile se ejecutaba «por varias parejas de huertanos y huertanas con acompañamiento de guitarra y castañuelas».

Si quieres que te quiera
dame doblones, dame doblones,
que es moneda que alegra
los corazones, los corazones.
Anda morena,
vales mas que una mata
si de hierbabuena.

En San Juan hizo un año
que te quería,
y más te quiero ahora,
que el primer día.
¡Ay Pepe, pepe!
que en un rincón del alma,
te tengo siempre.

Cuatro cosas me hechizan
de mi morena;
la cara, los andares,
el pie y la pierna.
¡Ole con ole!
otras cosicas tiene
que son mejores.

Nº 34. Las torrás (seguidillas).

Verdú nos indica que *Las torrás* son unas seguidillas murcianas, parecidas a lo que se conoce con el nombre de parrandas «baile de mucha animación y el clásico de la huerta de Murcia en el que varias parejas toman parte en él, y se acompaña de bandurrias, guitarras y violines. El

ritmo se marca de un modo muy acentuado con las castañuelas que manejan generalmente las mujeres que alternan en el baile». En este aspecto, Verdú indica que «los hombres repiquetean con los dedos de ambas manos».

El baile de *Las torrás* o *Seguidillas del pan torrao*, fue «durante muchos años el propio y exclusivo de las grandes fiestas huertanas y del que se ha hecho uso con preferencia a todos».

Cómo quieres que quiera
lo que tú quieres
lo que tú quieres
¡ay! Cómo quieres que quiera
lo que tú quieres
tú quieres a los hombres
yo a las mujeres.

No te fíes de los hombres,
de mí el primero,
mira que te lo digo
porque te quiero.

Eres hermosa y tienes
mala fortuna;
siempre va la desgracia
con la hermosura.

Nº 35. Seguidillas del jo y ja.

Verdú lo denomina como el baile más antiguo de la huerta, el cual había sido olvidado por completo en el tiempo que confeccionaba su investigación. Este baile se acompañaba de guitarra y castañuelas tomando parte en él varias parejas de huertanos.

Sólo por conocerte vengo
a buscarte jo y ja
que en la huerta ties fama
por todas partes jo y ja
pero repara jo y ja
que la fama que tienes
es mala fama jo y ja.

Nº 36. Parrandas del medio.

José Verdú lo clasifica como un baile propio exclusivamente de la huerta de Murcia. se distinguen estas parrandas en el acompañamiento que ejecutan los que tocan la guitarra, sobre los trastes del centro de este instrumento. Verdú apunta que las parrandas del medio, son muy parecidas al baile de las torrás «y constituyen ambos el motivo para reunirse los días de fiesta, huertanos y huertanas, en sitios convenidos». La realización del baile es de la siguiente forma «empieza el baile por una especie de invitación, y reunidas todas las parejas que han de tomar parte en él, empieza la parranda (jolgorio), bailando todos al compás de las guitarras, bandurrias y violines. Las mujeres tocan las castañuelas marcando el ritmo con mucha precisión y los hombres repiquetean los dedos. Tres coplas completas con sus correspondientes estribillos constituyen el baile, que termina con lo que se llama el retal o cadencias finales». Desde el punto de vista literario, el repertorio de coplas es de gran abundancia. La gracia y oportunidad de éstas constituye, acaso, el más importante interés que ofrece el baile, constituyendo a darle animación y alegría.

Salga usted que la queremos ver
saltar y brincar y andar los por aires.
Esta es la geringonza del fraile
con su geringonza
y salga usted que salga a bailar
y que baile ella con ese zagal.

De las mermuraciones ¡ay!
yo me río
yo me dío de las mermuraciones ¡ay!
que también cuando pasa mermura el río
mermura el río y el estribillo y el estribillo
ahoga en dulce te veas dista ergalillo.

La esperiencia y la cencia
y la gramancia,
hacen al hombre supio
por la estudiantia.
Echa y no errames
que en sabiendo er Riparda
bastante sabes.

El tocar la guitarra
 no quiere cencia
 sino juerza en los deos
 y habilidencia.
 Este es er dengue;
 lo demás, chicoflante
 y agua de nieve.

Retal
 El retal, el retal
 en Orihuela está
 lo cofia el tío Juan
 arrímate paca
 que te quiero besar
 que baile esa moza
 con otro zagal.

Nº 37. Parrandas del uno.

Verdú apunta que estas *Parrandas del uno*, son muy parecidas a las *Parrandas del medio*, diferenciándose únicamente en que el tocador de guitarra ejecuta sobre los primeros trastes de la guitarra «los entretenimientos o ritornellos con que adorna todo el periodo que media hasta empezar la copla».

<p>Las estrellas del cielo son ciento doce y las de tu cara ciento catorce. Y esto es tan cierto como el Ave María y el Padrenuestro.</p>	<p>Hace el pájaro el nido con gran fatiga; viene un aire contrario y lo derriba. Pájaro tonto, a otra vez que lo hagas hazlo en el tronco.</p>	<p>Cuando voy a tu casa morena mía, se me hace cuesta abajo, la cuesta arriba; Y cuando salgo, se me hace cuesta arriba, la cuesta abajo.</p>
---	--	---

Nº 38. Parrandas del tres.

La diferencia entre este baile y las *Parrandas del medio* y *del tres*, se justifica principalmente en que el tocador de guitarra ejecuta los *ritornellos* sobre el tercer traste de este instrumento y en el movimiento pausado del ritmo que acentuadamente marcan las parejas dando fuertes golpes con los pies en el suelo.

Cupido en la ribera está pescando los finos corazones van pasando. Que chasco fuera que si pasara el mío me lo prendiera.	Tus ojos y los míos se miran y hablan, pero los corazones no se declaran; Más te prevengo que si tú no te explicas yo no te entiendo.	La muger y las cuerdas de la guitarra, es menester de ciencia para temprarlas; Flojas no suenan y saltan enseguida que las aprietan.
---	---	--

Nº 39. Parrandas del campo.

Baile igual que los descritos anteriormente, diferenciándose algo en el ritmo que se marca con mucha precisión y en la glosa con que se adornan las bandurrias y violines todo el baile.

Cómo quieres que venga de noche a verte si le temo a tu madre más que a la muerte. Y el estribillo y el estribillo tú madre con tú padre y tú conmigo.	Dicen que no me quieres porque soy alta; más altos son los pinos de la Fuensanta. ¡Anda salero! para lo que tú vales demás te quiero.	Tres cosas en el mundo me dan espante; terretremos, trimultos y el alifante; ¡Toma tomates! tomalos de mi huertano pa que los cates.
--	---	--

Nº 40. Malagueña de la huerta.

En la época en la que Verdú redactaba su trabajo, la *Malagueña de la huerta* era el más popular entre todos los bailes, viniendo a sustituir «en parte al baile de las parrandas». Varias parejas tomaban parte en él acompañados de guitarra, únicamente. En la sección de notas, Verdú indica que este baile, de menos movimiento que el de las seguidillas, parrandas y torrás, «carece de las condiciones de aquellos y de la animación y alegría propias de las típicas fiestas de la huerta». Para Verdú, las bailadoras sobre todo «ponen en especial cuidado en hacer resaltar con sus movimientos el mérito que aseguran tiene este baile, que consideran superior a los demás que siempre han sido propios de la huerta y los que han constituido un animadísimo cuadro digno de admirar». La descripción del baile de esta malagueña de la huerta era pausado, grave y con perezosos movimientos.

Del cielo Dios ha quitado sus luceros más bellos y los ha puesto en tu cara para recrearse en ellos.	Cantar que el alma sale es pájaro que no muere; volando de boca en boca, corre mucho y vive siempre.	Dicen que no nos queremos, porque no nos ven hablar; a tú corazón y al mío se lo pueden preguntar.
---	---	---

6. Resultados

Tras el estudio y análisis de los cuatro cancioneros musicales hemos obtenido el siguiente cuadro de clasificación confeccionado por los autores de esta publicación.

Canción de cuna	<ul style="list-style-type: none">– Nana– Cantinela
Canciones de ronda	<ul style="list-style-type: none">– Pajarito triguero– El carbonero
Canciones infantiles	<ul style="list-style-type: none">– Atajad la calle
Romances	<ul style="list-style-type: none">– La Pasión: La samaritana– Canción del besito
Cantos populares: tonadas y otros	<ul style="list-style-type: none">– El paño– Canto de la guerra de África– Himno de Antonete– Cantar de los borrachos– Cantar de los albañiles– Los Mayos– Canto de la romería
Aguilando	<ul style="list-style-type: none">– del pueblo– de la huerta y el campo– campo de Mula
Malagueña	<ul style="list-style-type: none">– Malagueña de la huerta– Malagueña de la madrugá
Parrandas	<ul style="list-style-type: none">– del tres– del uno– del medio– del campo– Campo de Lorca
Seguidillas	<ul style="list-style-type: none">– del jo y ja– Las torrás– El zángano– Las abuelas

Auroros	<ul style="list-style-type: none"> – Salve de la aurora <i>Ordinaria</i> – Salve de la aurora <i>Carnal</i> – Salve de la aurora <i>Lisa</i> – Salve de la aurora <i>Difunto</i> – Salve de la aurora <i>Pasión</i> – Salve de la aurora <i>Chamerga</i> – Correlativa – Salve en Cuadrilla – Canto de la aurora – Rosario de la aurora – Canto religioso de la aurora
Canto de trabajo	<ul style="list-style-type: none"> – de la hoja – de la trilla – para labrar con mulas – para labrar con vacas o bueyes
Jota	<ul style="list-style-type: none"> – Canto de los anisitos
Toques de bocina	<ul style="list-style-type: none"> – Procesiones – Convocatoria

7. Bibliografía

- Calvo, J.: *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid-Bilbao: Unión Musical Española Editores, 1877.
- Cámara de Landa, E.: *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- Díaz Cassou, P; López Almagro, A. y García López, M.: *El cancionero panocho*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.
- Francisco Ortega, J.: Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del siglo XIX y principios del XX. *Revista Murciana de antropología*, Nº 15. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- Hidalgo Pérez, A.: El baile bolero en la huerta de Murcia. *17º Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2017.
- Inzenga, J.: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1874.
- Inzenga, J. *Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia*. Madrid: Unión Musical Española, 1888.

- López Núñez, N.: *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2017.
- Martín Escobar, M.^a J.; Carbajo Martínez, C.: *Cancionero infantil de la Región de la Murcia*. Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, Servicio de Publicaciones y Estadística: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Martínez Tornel, J.: *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia, 1892.
- Narejos Bernabéu, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical*. Madrid: CIOFF, 2014.
- Oliver, A.: *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid: Diputación provincial de Murcia, 1952.
- Pérez Mateos, J.: *Los cantos regionales murcianos*. Ciclo de conferencias sobre tema de interés provincial (enero – marzo 1942). Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1944.
- Pérez Rivera, L.: La etnomusicóloga en España. *Interfolk*. N.º 50, Madrid: Asociación Cultural El Almirez, 2011.
- Pico Pascual, M. A.: La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I). *Revista de Folklore*. N.º 187. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 1996.
- Rey García, E.; Pliego de Andrés, V.: La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*, vol. 14. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991
- Soriano Fuertes, M.: *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Vol. II. Madrid; Barcelona; Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.
- Verdú, J.: *Colección de cantos populares de Murcia*. Madrid: Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1906.

Hemeroteca

Diario de Murcia

Liberal

Línea

Levante Agrario

Provincias de Levante

Organología popular de origen animal

Norberto López Núñez

Universidad de Murcia

Introducción

La organología es la ciencia encargada del estudio de los instrumentos musicales. Nuestro propósito en este capítulo es poner de manifiesto la diversidad y variedad de animales o partes de ellos que la humanidad ha utilizado desde tiempos prehistóricos hasta la actualidad como instrumentos musicales u objetos sonoros. Sus principales usos han sido la comunicación a través de códigos sonoros, la creación de ritmos para el acompañamiento musical en ritos y danzas, las actividades de la vida cotidiana como la caza o el esparcimiento y la diversión del ser humano solo o en colectividad.

Los objetivos planteados para este estudio han sido en primer lugar, indagar e investigar en la bibliografía específica la existencia de instrumentos musicales u objetos sonoros cuyo material de construcción fuese de origen animal. En segundo lugar, analizar los instrumentos y conocer sus usos y funciones. Por último, clasificar y catalogar en base a unos sistemas de clasificación ya determinados (Hornbostel-Sach) y poner de manifiesto otros sistemas incipientes para la clasificación de instrumentos musicales según sus usos y funciones, así como iniciar el camino en la búsqueda de otro tipo de clasificaciones.

La metodología empleada en nuestro estudio ha sido la revisión sistemática a través de la bibliografía especializada existente, así como el análisis y clasificación de los instrumentos musicales con procedencia del reino animal. Debemos destacar que únicamente nos hemos centrado en el estudio y análisis de animales o partes de ellos que configuran en sí un único instrumento musical u objeto sonoro, dejando de lado para investigaciones futuras el estudio de instrumentos musicales contruidos de forma mixta que contienen partes de animal y otros tipos de materiales, o cuyo proceso de construcción requiere de un complejo entramado artesanal y técnico. Matizar, también, que los instrumentos musicales analizados son de carácter popular, utilizados en un contexto folklórico por colectivos de diversas culturas y de distintos lugares geográficos.

Organología y etno-organología

Para Guarch i Bordes (2017: 13) la organología es la disciplina que, además del estudio del sonido y su proceso de producción, implica el conocimiento de las características físicas de los materiales utilizados en la construcción de los instrumentos musicales. Asimismo, Tranchefort (1985: 16) define la organología como la rama de la musicología que se centra en tres campos de estudio: origen y clasificación de los instrumentos musicales a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, descripción material de los mismos y aproximación a sus técnicas interpretativas específicas.

La etno-organología se ocupa del estudio de los instrumentos musicales de las músicas de otras culturas no occidentales. Establece una relación cercana con los objetos sonoros y las personas que los construyen, los utilizan y se benefician de sus sonidos. Es la disciplina que, partiendo del instrumento, busca comprender la cultura musical y como esta revierte en el seno de la misma. Conocer los instrumentos a través de sus técnicas, repertorios, terminología local, materiales utilizados y distribución geográfica permite analizar la evolución y la transformación de la cultura y la comunidad que convive con ellos (Casu y Lutz, 2012: 10).

Casu y Lutz (2012: 11) ponen de manifiesto que Erich Stockman, como fundador de la etno-organología moderna, considera que la etno-organología no solo debe basarse en el estudio del instrumento musical en sí, sino del «hecho musical instrumental» en su conjunto, hecho que relaciona elementos como el constructor, el instrumento, el intérprete o ejecutante, el sonido o la música, la sociedad y la naturaleza.

La etno-organología, a diferencia de la organología, pretende indagar en los aspectos que interactúan entre el individuo o el colectivo de una sociedad y el objeto sonoro o los instrumentos musicales que pertenecen a ella.

Clasificaciones

Existen otras clasificaciones de instrumentos musicales que no se corresponden a la tradición europea hegemónica. Si analizamos otras formas de clasificación no occidentales fundamentadas en la transmisión oral del conocimiento, podemos encontrar clasificaciones en las que los instrumentos se clasifican según el origen místico de su creador, pudiendo ser clasificados como humanos y no humanos (un dios, una bruja, un animal...) como es el caso de Costa de Marfil. En otras zonas como Kpelle (Guinea), los instrumentos se clasifican en soplados o percutidos, incluyendo los instrumentos de cuerda en el grupo de los percutidos. En T'boli (Filipinas) los instrumentos se clasifican según sea para tocar de forma individual o en grupo (Casu y Lutz, 2012: 13). Si analizamos en los orígenes de la cultura china, los instrumentos musicales se clasificaban en

base a unos principios religiosos y filosóficos, se dividían en ocho grupos atendiendo a parámetros de calidad del sonido y de su material de construcción: piedra, arcilla, madera, bambú, seda, metal, cuero y calabaza (Abrashev y Gagjev, 2006: 8).

En la cultura occidental, hubo que esperar hasta principios del siglo XX para que, en el año 1914, Erich von Hornbostel y Curt Sachs sentaran las bases de la clasificación de los instrumentos musicales, en base al elemento generador del sonido. Establecieron en primer lugar una clasificación en cuatro grupos: aerófonos (su fuente de producción del sonido es la columna de aire), membranófonos (su sonido se produce por la vibración de una membrana tensa), idiófonos (el sonido lo produce el propio cuerpo del instrumento) y cordófonos (sonido producido por una cuerda tensa). En 1961, ambos teóricos decidieron incrementar la clasificación con un quinto grupo, los electrófonos. Instrumentos cuya fuente de sonido es generada por la corriente eléctrica o un dispositivo electromagnético. Esta clasificación permite clasificar cualquier instrumento musical del mundo desde el punto de vista físico si atendemos al principio generador de sonido, sin embargo, desde un punto de vista más holístico, son necesarias otras formas de clasificación para comprender mejor el instrumento musical en sí mismo. Propuestas como las de Martínez López (2014: 15) o López Núñez (2018: 111) donde además de utilizar el sistema de clasificación Hornbostel-Sachs se hace otro tipo de catalogación atendiendo a parámetros de uso social, pretenden contribuir a poner de manifiesto otro tipo de clasificaciones incipientes en su interés de estudio, como es el caso que nos ocupa.

La catalogación de instrumentos musicales que llevamos a cabo en este capítulo aglutina todos aquellos instrumentos musicales de origen animal que constituyen *per se* un único instrumento musical u objeto sonoro. Comenzando por los instrumentos musicales de origen animal marino hasta llegar a los instrumentos musicales de procedencia animal terrestre, pasando por algunos aéreos.

Para su catalogación, además de basarnos en la clasificación Hornbostel-Sachs e indicar la función y usos que desempeñan siguiendo las propuestas metodológicas de Martínez (2014) y López (2018), hemos querido hacer una clasificación en función de su procedencia dentro del reino animal, e indicar si el instrumento u objeto se configura en su totalidad o en parte, así como señalar el nombre de los animales y su función. En este sentido, respecto a la clasificación Hornbostel-Sachs hemos catalogado los instrumentos entre idiófonos o aerófonos. Con relación a sus funciones hemos clasificado los instrumentos según sus usos dentro de la cultura y sociedad a la que pertenecen, pudiendo ser: comunicación, ritual, esparcimiento o acompañamiento musical. Por último, para la clasificación sobre su procedencia animal hemos catalogado a los instrumentos en terrestres, acuáticos o aéreos, además hemos indicado si el instrumento constituye en sí la totalidad del animal o parte de ella, así como su procedencia animal.

Para una mejor comprensión de la clasificación hemos creado una tabla resumen que figura en el apartado de resultados.

Instrumentos musicales de origen animal

Caracola

La Caracola de mar¹ es un instrumento aerófono perteneciente a las trompetas naturales de tubo en espiral. Martínez (2017: 138) señala que se tiene constancia del uso de este instrumento desde la época del Neolítico para la comunicación de señales y toques bélicos. Autores como Martínez (2017: 139) y Metcalf (2014: 23) coinciden en señalar que son instrumentos muy extendidos por el Pacífico y en algunas zonas de Asia, con fines místicos y religiosos.

En la Región de Murcia, y siguiendo a Luján y García (2006: 5), la caracola tenía la finalidad de establecer un código sonoro ante diversas situaciones, como por ejemplo, avisar del peligro que provocaba la *crecía* de las aguas a su paso por el río Reguerón de Murcia, su uso en manifestaciones agrícolas o como instrumento pregonero para anunciar un acontecimiento social como el nuevo casamiento de una viuda o viudo.

Aprovechando su potencial sonoro, las caracolas se distribuían por varias casas a lo largo del recorrido de río Reguerón en la Huerta de Murcia. Su código se basaba en dos toques, el primero, toque de «preparación», avisaba a los habitantes de la crecida de las aguas para que guardasen los animales y cosechas en un lugar elevado a buen recaudo. El segundo, toque de «aviso de riada o de arrebato» anunciaba la ruptura de un trenque del río. Para este último toque se empleaba una caracola de dimensiones más grandes, también denominado «caracol» y cuyo sonido era más grave (Luján y García, 2006: 27).

Durante el siglo XX la prensa local recoge testimonios que ponen de manifiesto el uso de la caracola para el aviso de las riadas. Peñafiel (1953: 5) en el diario *Murcia Sindical* el 14 de octubre de 1956: «... una caracola de las que usan en la huerta para avisar cuando hay riada». López (1965: 3) en el diario *Línea*: «... el fantasma de la caracola que anunciaba la riada». Rocafideli (1966: 2) en el 22 de octubre del año 1966 afirma que «cuando las caracolas sonaban a angustia y la riada cubría tierras y huerta». El 26 de julio de 1974 María Elena (1974: 7) en una entrevista realiza a un huertano de Murcia en el diario *Línea*, recoge su testimonio sobre el tema que nos ocupa: «Cuando se aparecía el peligro de la riada, aquel que tenía caracola salía tocándola avisando a los demás. Eran caracolas de mar, claro y sonaban en toda la huerta». Vidal Monerri (1977: 4) comenta el 23 de abril de 1977 en el diario *Línea* nuevamente: «con sonidos de caracola anunciado la riada».

Otro uso más allá de poner en alerta a los ciudadanos de posibles riadas fue recogido por L. P. (1963: 12) en el periódico *Línea* el 7 de junio de 1963:

Y como último conjunto de este sonar de caracolas que tanto impresionaba escucharlos en las madrugadas y al alba, en los caminos y sendas de la huerta, un

1 También denominada «Trompa de Tritón», nombre atribuido por Tritón (hijo de Poseidón y Anfitrite) según la mitología griega.

grupo de huertanos las han tocado, y ha sido esta voz no ya de presagio de inundaciones trágicas, sino como un *hosanna*, como nuevas voces que se escuchan expandidas en señal de gloria.

El las figuras 1 y 2 se puede apreciar una caracola y un caracol respectivamente. En la actualidad su uso ha quedado en el olvido.



Figura 1. Caracola. Fuente: Francisco Javier Nicolás Fructuoso². Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño.



Figura 2. Caracol. Fuente: Francisco Javier Nicolás Fructuoso³. Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño.

El uso de caracolas pequeñas constituye otro tipo de instrumento musical distinto al del uso de la caracola grande. Mientras la caracola grande es usada como aerófono, las caracolas pequeñas

2 Según el informante, su origen procede del Mar Menor.

3 *Ibidem*.

son usadas en conjunto como idiófonos raspados. La figura 3 muestra un idiófono formado por 18 caracolas marinas de pequeñas dimensiones unidas por un cordel. Se utiliza para hacer un acompañamiento rítmico.

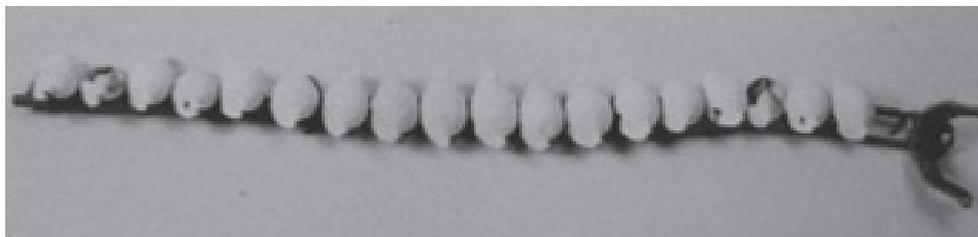


Figura 3. Idiófono de caracolas marinas. Islas Tonga. Fuente: Bordas Ibañez (2008: 301).

Conchas de moluscos

Instrumento idiófono que proviene de las dos conchas marinas de una vieira (figura 4). Se toca frotando la parte convexa chocando entre sí las estrías, también se golpea entre sí para variar el ritmo. Su uso está muy extendido en la música folklórica de Galicia y guarda una estrecha relación simbólica como utensilio peregrino en la travesía durante el Camino de Santiago (Martínez, 2017: 65).

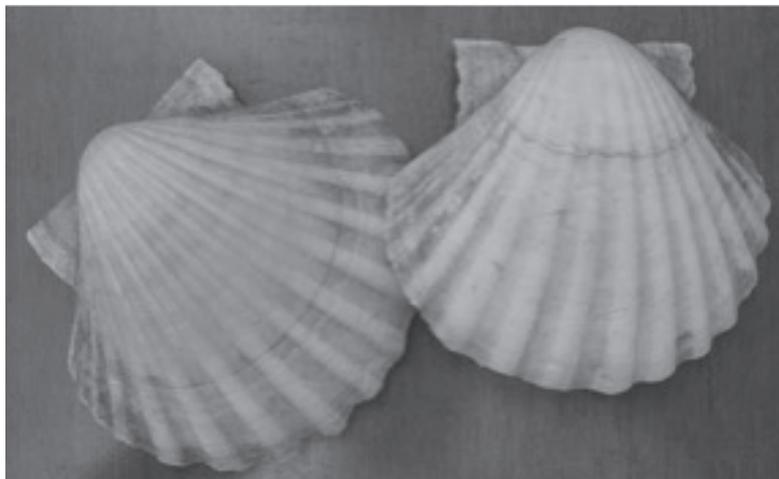


Figura 4. Conchas de vieira. Fuente: Norberto López Núñez.

Violant (2015: 125) propone otro uso para las conchas de moluscos. Según el autor, las niñas de los suburbios barceloneses utilizaban dos conchas de almeja mediana agujereadas por un

clavito por la parte superior para unir las conchas con un hilo y poder sujetarlas como unas castañuelas (*castanyestes*). Indica también que, si no se tenía a mano este tipo de conchas, utilizaban las conchas de ostras. En la figura 5 podemos observar su disposición para ser cogidas a modo de castañuelas.



Figura 5. Conchas de moluscos. *Castanyoles*. Fuente: Violant (2015: 126).

Caparazones de tortuga

El caparazón de las tortugas ha sido empleado para la construcción de instrumentos musicales en los cinco continentes. Con multitud de denominaciones según el lugar de origen, podemos encontrar multitud de nombres para referirse al mismo instrumento construido con el caparazón de tortugas, por ejemplo, *ayotl*, *gbóló gbóló*, *Kanhi*, *paikâra*... De diversa variedad de especies de tortugas, los instrumentos musicales construidos con estas, podrían reducirse principalmente a idiófonos, en los que a su vez, podríamos hacer una clasificación en: idiófonos de golpe directo, donde el caparazón es golpeado con un asta, hueso o baqueta (figura 6); idiófonos de golpe indirecto, el caparazón se utiliza como sonajero o maraca; y por último, idiófonos de fricción, el caparazón se unta de resina o cera para que al frotarlo suene o chirrie (figura 7). Entre sus principales usos está la utilización en rituales chamánicos y ceremonias de tránsito de la vida, como el empleo del *morrogala* para la ceremonia de corte del pelo de las niñas en Panamá (Civallero, 2015: 4-5).



Figura 6. Kuswataya. Fuente: Civallero (2015: 14).

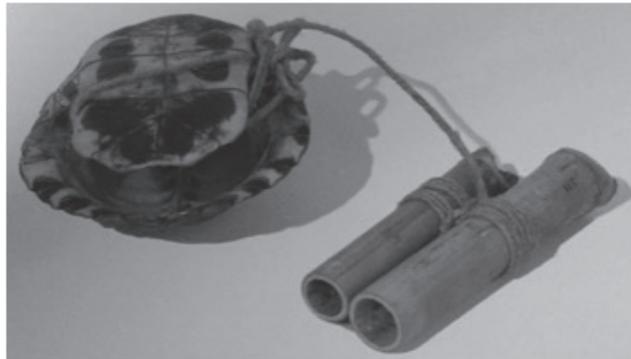


Figura 7. Teteco. Fuente: Blanco Fadol (2008: 243)⁴.

Tejoletas de hueso

Entre los instrumentos musicales más antiguos podemos encontrar los idiófonos percutidos hechos por huesos (Abrashev y Gagjev, 2006: 19). Las tejoletas de hueso son un idiófono entrechocado muy popular en la Península Ibérica. Colocados entre los dedos corazón, índice y anular de las manos, se gira la muñeca para conseguir su repiqueteo. Aunque se encuentran en diversidad de materiales, arcilla, madera o piedra, también las hay de hueso. En la figura 8 podemos observar dos tejoletas de hueso realizadas con los huesos de las cotillas de una vaca.

⁴ Instrumento utilizado por la etnia Culima en la Amazonía peruana. La parte inferior del caparazón está impregnada con cera de abejas. Se toca friccionando con el pulgar de la mano derecha haciendo un ritmo mientras con la otra mano toca la pequeña flauta de pan de dos tubos. Suele interpretarse para entretenerse.



Figura 8. Tejoleta de hueso. Fuente: Luis Á. Payno y Lydia Zarceño⁵.

Huesera o Ginebra

Es una sucesión de huesos de las patas de rumiantes como el cordero o la cabra, dispuestos de forma horizontal y en paralelo atados por ambas extremidades a unas cuerdas o cordeles que hacen la función de unión a la vez que de colgante para el cuello. Es un indiófono rasgado o frotado mediante un palo, otro hueso o unas castañuelas. Sirve como acompañamiento rítmico para el canto y suele tener otros nombres como Ginebra (Martínez, 2017: 64). Autores como Díaz y Delgado (2002: 56) coinciden con Martínez (2017) que el origen etimológico de la palabra «ginebra» proviene del vocablo francés *ginèvre* que significa ruido. En la figura 9 se puede observar una huesera de catorce huesos de oveja.



Figura 9. Huesera. Fuente: Luis Á. Payno y Lydia Zarceño⁶.

5 Ver en: <http://museoecologiahumana.org/galerias/musica-proxima-instrumentos-musica-tradicional-elaborados-elementos-del-entorno-cercano/>

6 Ver en: <http://museoecologiahumana.org/galerias/musica-proxima-instrumentos-musica-tradicional-elaborados-elementos-del-entorno-cercano/>

Tarrum o Quijada

Idiófono percutido construido a partir de la mandíbula de caballo, su nombre es de origen mapuche debido a su sonido onomatopéyico (Echevarría, 2004: 37). Abrashev y Gagjev (2006: 19) consideran este instrumento un sonajero, idiófono sacudido, realizado con una quijada de burro. Blanco Fadol (2008: 147) coincide en señalar que el maxilar proviene de la cabeza de burro. Su preparación hasta conseguir el instrumento se obtiene colocando la cabeza sobre un hormiguero de hormigas carnívoras, con la intención de que estas se coman la carne existente entre los dientes, dejando los huesos y los dientes completamente limpios y móviles, listos para hacerlos sonar. Su uso en Perú se remonta al XVIII, como así se atestigua su presencia en las acuarelas pintadas de la época. Suele utilizarse en la música tradicional de América latina. Se usa como idiófono percutido golpeando con el puño la zona de la articulación del maxilar. Podemos observar un ejemplo en la figura 10.



Figura 10. Quijada. Fuente: Blanco Fadol (2008: 147)

Silbato de hueso



Los huesos de animales e incluso de personas han servido a lo largo de la historia de la humanidad para crear instrumentos capaces de recrear el sonido de la naturaleza. En la figura 11 podemos apreciar un silbato de hueso del norte de Europa hecho con una falange de reno salvaje que data aproximadamente del año 40.000 a. C. y con una longitud de ocho centímetros (Metcalf, 2014: 22). Es un aerófono de sople directo cuyo sonido se produce al entrecocar el sople de aire entre el agujero y el exterior.

Figura 11. Silbato de hueso de reno. Fuente: Getty Images. Phil Dent

Flauta de hueso

La mayoría de las flautas de hueso suelen ser de animales, generalmente de aves, aunque también las podemos encontrar de otros animales como rumiantes o incluso jaguar (Abrashev y Gagjev, 2006: 43). Blanco Fadol (2008: 213) nos indica que en Perú, también se fabricaban flautas de hueso de llama, ciervo o pluma de cóndor llamadas *Kjena*. Eran utilizadas por los indígenas americanos para el rejunte de ganado, ritos religiosos o en las fiestas solemnes de cambio de estación del año. Aunque originariamente solo tenían cuatro o cinco orificios correspondientes a la escala pentatónica, evolucionaron por influencia española a seis orificios en la cara superior y uno en la parte inferior para el pulgar hasta conseguir la escala diatónica. La figura 12 muestra una flauta de hueso de ave de Perú.

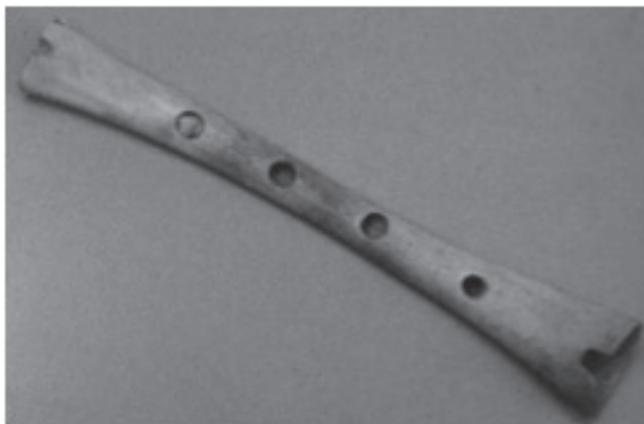


Figura 12. Flauta de hueso de ave. Fuente: Bordas Ibáñez (2008: 360).

Según Blanco Fadol (2008: 184) la flauta de hueso más antigua encontrada hasta el momento fue hallada en la cueva de Divje Babe, en Eslovenia. Según el autor, pertenece a la época de los neandertales y su antigüedad oscila entre los 45.000 y los 80.000 años de edad. Según Abrashev y Gagjev (2006: 43), las flautas de hueso humano eran utilizadas para ceremonias funerarias, como la tribu norteamericana de los Hopewell (figura 13).



Figura 13. Flauta de hueso humano (Tribu Hopewell). Fuente: Abrashev y Gagjev (2006: 43).

Cuernos

Aerófono de soplo directo cuyo sonido se produce por la vibración de los labios en una de las extremidades del asta o en un agujero realizado en el cuerpo del mismo. Antecesor primitivo de la trompa, forma parte de la familia de las trompas naturales. Construido de gran variedad de astas de animales como buey, vaca, toro, cabra, o búfalo entre otros. Su utilidad estaba presente en gran número de actividades durante la Edad Media, como avisos de toques bélicos, heráldica, cacerías, comunicación entre pueblos o incluso actos religiosos, como el caso del *shofar*, utilizado para indicar el inicio o fin de las ceremonias religiosas (Martínez, 2017: 132). Puede adoptar otros nombres como bocina, trompa natural, trompeta natural o *shofar*.

En la figura 14 podemos observar un cuerno de cabra cuyo interior se ha vaciado de tuétano para permitir que pase el aire a través de él. En la parte plana del cuerno se puede ver tres agujeros que permiten al ejecutante tocar las notas de la escala pentatónica.



Figura 14. Cuerno de cabra. Fuente: Díaz y Delgado (2002: 21).

El *shofar* (figura 15) es un cuerno de carnero utilizado desde la antigüedad por los hebreos. Nombrado por los profetas Isaías y Zacarías para anunciar el día del juicio final por Dios. También, desde el punto de vista histórico, se ha utilizado en manifestaciones populares para atraer la lluvia en tiempos de sequía, para alejar los periodos de hambruna o para anunciar la llegada de catástrofes. En la actualidad se sigue usando en las sinagogas por los rabinos (Blanco Fadol, 2008: 233).



Figura 15. *Shofar*. Fuente: Blanco Fadol (2008: 233).

Los cuernos de cabra cumplían la función de llamada matinal, desde una posición elevada del pueblo, se avisaba a los ganaderos que debían soltar sus reses para pastar en colectividad durante gran parte del año (Violant 2015: 64). Podemos considerar que el asta es propiamente un instrumento pastoril.

Para Abrashev y Gagiev (2006: 17) las trompas naturales africanas se diferencian de las europeas en la procedencia del asta. Mientras que las africanas predominan los cuernos de antílope⁷ o de marfil⁸, las europeas provienen de astas de vacas o cabras. Otra diferencia radica en la abertura para la emisión del sonido, en las trompas africanas suele haber un orificio en la parte lateral del asta y algunas poseen otro orificio para variar el tono, en las trompas europeas suelen tener truncada el asta en la punta. Las trompas africanas se utilizan para enviar mensajes entre poblados vecinos a través de un código denominado «tonos hablados».

Caracol

Según Díaz y Delgado (2002: 30) el origen del ser humano por imitar los sonidos de los animales se remonta más allá de la creación de los primeros instrumentos musicales, y su propósito es el de establecer comunicación con otros seres vivos para domesticarlos, en rituales y ceremonias o para la caza. En este sentido, los reclamos de las aves suponen un desarrollo del ingenio al más alto nivel en busca de timbres y afinaciones capaces de producir el mismo sonido.

La concha del caracol serrano (*Iberus Campesinus*) sirve como silbato de reclamo para atraer a rapaces nocturnas como lechuzas y pequeños búhos. Es un aerófono de soplo directo (figura 16) cuya técnica de ejecución precisa de la ayuda de la colocación del dedo índice en la abertura de la concha, así como de un soplo intermitente para buscar la sonoridad propia de este tipo de aves⁹.

7 Cabe destacar que la mayoría de trompetas naturales realizadas con asta de cuernos presentes en el libro *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I. Museos de titularidad estatal. Ministerio de cultura*, de Cristiana Bordas Ibáñez tienen como procedencia en continente africano.

8 Debemos diferenciar entre las trompas naturales realizadas en marfil y el olifante. El olifante es un colmillo sonoro de marfil que suele estar tallado con decorados en relieve que constituyen en sí mismo una obra de arte, utilizados por los caballeros durante la Edad Media. En este sentido, no nos hemos centrado en su estudio por ser un instrumento no asociado a la cultura popular.

9 Información proporcionada por José Montalbán Martínez (José del Castillo) el día 1 de septiembre de 2011.

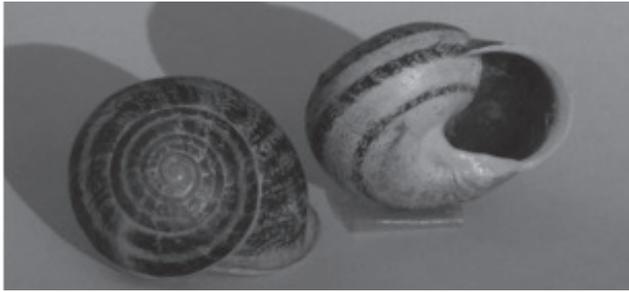


Figura 16. Caracol de reclamo. Fuente: Bajo Martín Natural¹⁰.

Blanco Fadol (2008: 92) nos habla de otro tipo de uso de los caracoles, en este caso de caracoles sonoros. Conforman un idiófono entrechocado debido a la presión que hacen entre ambos al estar insertados en una varilla partida, al paso entre ellos con otra varilla independiente se genera un chasquido (Figura 17). Utilizado en la música folklórica de Asia y Malasia.

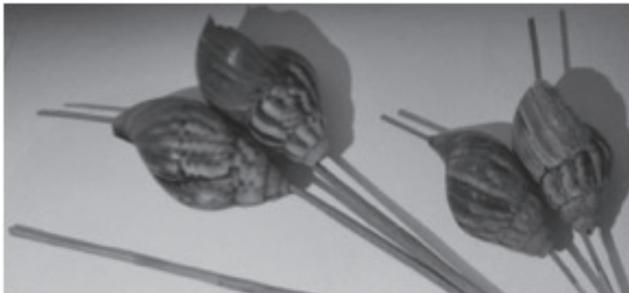


Figura 17. Caracoles sonoros. Fuente: Blanco Fadol (2008: 92).



Dientes o colmillos

Los dientes o colmillos de animales africanos como el elefante o el hipopótamo han sido utilizados para la construcción de idiófonos de golpe directo en el antiguo Egipto (Abrashev y Gagjev, 2006: 18). En la Figura 18 se puede observar dos tipos de varillas egipcias realizadas con dientes de hipopótamo y colmillos de elefante respectivamente.

Figura 18. Varillas egipcias. Fuente: Abrashev y Gagjev (2006: 18).

¹⁰ Ver en: <https://bajomartin.wordpress.com/2009/07/11/caracoles-de-la-puebla-de-hijar/>

Chas-Chas

Idiófono sacudido construido con pezuñas de cabra secas unidas por un hilo (figura 19), originario de la región andina de América. En la antigüedad se utilizaban pezuñas de llama o alpaca. Se utiliza para rituales en los que la danza cobra un papel importante. Los danzantes se los colocan en las muñecas, brazos, tobillos, cintura o incluso sujetos con las manos. Al moverse o al marcar el pulso con los pies suena un sonido cristalino al entrecrocarse entre sí.



Figura 19. Chaschas. Fuente: Kaypacha¹¹.

Tenaharis o Teneboim

Idiófono sacudido construido con capullos de mariposa (figura 20). Su sonido se produce al chocar los gusanos de seda del interior con las paredes del capullo. Colocado en la cintura o atado a las pantorrillas suena al danzar. Instrumento que se localiza en Senegal, Zimbabwe y México (Blanco Fadol, 2008: 159).

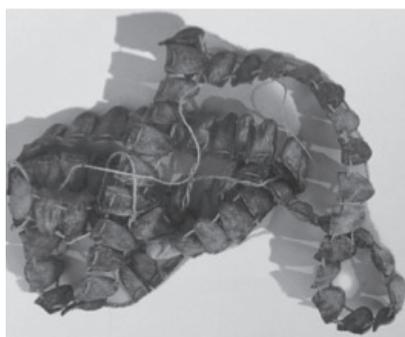


Figura 20. Tenaharis. Fuente: Blanco Fadol (2008: 159).

¹¹ Ver en: <http://www.kaypacha.com.ar/instrumentos/chaschas.htm>

Resultados

En la tabla 1 podemos observar a modo resumen lo expuesto anteriormente. La columna H-S hace alusión a la clasificación Hornbostel-Sach.

Tabla 1. Clasificación de instrumentos musicales u objetos sonoros de origen animal.

Nombre	H-S	Función	Tipo Animal	Animal	Parte
Caracola	Aerófono/Trompetas Naturales/Tubo Espiral	Comunicación	Acuático/Marino	Caracola Marina	Concha
Caracola pequeña	Idiófono/Rasgado	Acompañamiento rítmico	Acuático/Marino	Caracola Marina	Concha
Conchas	Idiófono/Rasgado	Acompañamiento rítmico	Acuático/Marino	Vieira	Conchas
Castanyestes	Idiófono/Entrechocado	Esparcimiento	Acuático/Marino	Almeja	Conchas
Kuswataya	Idiófono/Golpe directo	Ritual	Acuático/Marino	Tortuga	Caparazón
Teteco	Idiófono/Fricción	Esparcimiento	Acuático/Marino	Tortuga	Caparazón
Tejoleta	Idiófono/Entrechocado	Acompañamiento rítmico	Terrestre/Bovino	Vaca	Hueso de costillas
Huesera/Ginebra	Idiófono/Rasgado	Acompañamiento rítmico	Terrestre/Ovino/Caprino	Oveja/Cabra	Huesos de las patas
Tarrum/Quijda	Idiófono/Rasgado/Entrechocado/Golpe directo	Acompañamiento rítmico	Terrestre/Équidos	Burro/Caballo	Maxilar inferior
Silbato	Aerófono/Soplo directo	Caza	Terrestre/Cévidos	Reno	Falange
Kjena/Flauta	Aerófono/Bisel	Esparcimiento/Ritual	Terrestres/Mamíferos Aéreos/Aves	Cabras/Ovejas Jaguar/Cóndor	Huesos de las patas/huesos de alas/plumas
Cuerno	Aerófono/Trompas Naturales	Comunicación/Ritual	Terrestre/Rumiantes	Cabra/Vaca Buey/Búfalo	Asta
Shofar	Aerófono/Trompas Naturales	Ritual	Terrestre/Ovino	Oveja	Asta
Caracol Reclamo	Aerófono/Soplo directo	Caza	Terrestre/Helícidos	Caracol Serrano	Concha
Caracoles Sonoros	Idiófono/Entrechocado	Esparcimiento	Terrestre/Helícidos	Caracol Asiático	Concha
Varillas Egipcias	Idiófono/Golpe directo	Ritual	Terrestre/Paquidermos	Hipopótamo/ Elefantes	Dientes/ Colmillos
Chaschas	Idiófono/Sacudido	Ritual	Terrestre/Rumiantes	Cabra	Pezuñas
Tenaharis/Teneboim	Idiófono/Sacudido	Ritual	Aéreo/ Insecto	Mariposa	Capullos

Consideraciones finales

La bibliografía existente sobre el tema que nos ocupa es escasa o prácticamente nula. Los instrumentos musicales u objetos sonoros hallados forman parte de catálogos genéricos que tratan sobre instrumentos musicales tradicionales o étnicos, pero nunca agrupados sobre materiales de construcción o sobre el origen de su procedencia. No obstante, la información relativa a los instrumentos musicales u objetos sonoros expuestos en nuestro estudio ha sido extraída en su mayoría de catálogos de instrumentos musicales del mundo.

Los instrumentos analizados constituyen en sí mismos objetos sonoros en un todo o en parte, procedentes de animales de diferentes especies. Desde animales marinos hasta terrestres pasando por los que sobrevuelan el cielo, el ser humano se ha valido de estos y su proximidad con él para construir instrumentos que le permitiese expresarse o comunicarse. Con predominio de moluscos marinos si nos referimos a lo acuáticos y con mayoría en el grupo de los rumiantes si hacemos referencia a los terrestres, han servido principalmente para el esparcimiento y el acompañamiento rítmico en actividades festivas o como elementos dentro de una ceremonia o ritual. Si atendemos a parámetros de producción del sonido, únicamente podemos encontrar idiófonos y aerófonos, con un mayor número de idiófonos frente a aerófonos. Las partes más utilizadas son los huesos de diferentes partes del cuerpo del animal, preferentemente los de mayor dureza como huesos de patas, maxilares o falanges, seguidos de otras partes como astas y pezuñas. También son utilizados las conchas y caparazones.

A través de este estudio pretendemos iniciar el camino en nuevas formas de clasificación y catalogación organológicas en base a otros parámetros no estandarizados tradicionalmente, en pro de conocer en profundidad el hecho musical instrumental en su conjunto desde una perspectiva holística que nos permita conocer la evolución de las sociedades y sus culturas, así como de los instrumentos musicales u objetos sonoros que interactúan con ellas.

Referencias

- Abrashev, B. y Gagjev, V. (2006): *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Todas las épocas y regiones del mundo*. España: h.f.ullamann.
- Blanco Fadol, C. (2008): *Instrumentos musicales étnicos del mundo*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Bordas Ibáñez, C. (2008): *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I. Museos de titularidad estatal. Ministerio de cultura*. Madrid: Centro de Documentación de Música y

- Danza-INAEM, Ministerio de Cultura. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casu, F. y Lutz, M. (2012): *Enciclopedia della musica sarda. Volume 8. Strumenti musicali*. Cagliari: La biblioteca dell'identità. L'Unione Sarda.
- Civallero, E. (2015): *Caparzones de tortuga en la música tradicional latinoamericana*. Madrid: Edgardo Civallero.
- Díaz, J. y Delgado, L. (2002): *Instrumentos musicales en los Museos de Urueña*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz y Museo de la Música Luis Delgado.
- Peñafiel, D: La corrida del domingo en Caravaca. *Murcia Sindical. Publicación de la C. N. S.*, 381, Murcia, 14 de octubre de 1956, pág. 5.
- Echevarría Baleta, M. (2004): *Raíz folklórica de la Patagonia*. Argentina: Centro Gráfico.
- Guarch i Bordes, F. J. (2017): *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales de la cultura ibérica*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vidal Monerri, J: ¡Todos con nuestra Patrona!. *Línea. Diario Regional del Movimiento*, Año XXXIX, 12259, Murcia, 23 de abril de 1977, pág. 4.
- L. P.: En Cartagena recibió Franco una fervorosa adhesión. *Línea. Diario Regional del Movimiento*, Año XXV, 7971, Murcia, 7 de junio de 1963, pág. 11-12.
- López Núñez, N. (2018): *Estudio organológico en la producción cinematográfica de Pixar Animation studios*. En E. Encabo (Ed.), *Mas allá de la pantalla: música, sonido, imagen* (pp. 107-128). Sabadell: elpoblet edicions.
- López: Crecida del Segura cuyas aguas discurren normalmente. *Línea. Diario Regional del Movimiento*, Año XXVII, 8750, Murcia, 10 de diciembre de 1965, pág. 3.
- Luján Ortega, M. y García Martínez, T. (2006): *Legado Instrumental en el Sureste*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura.
- María Elena: Recordando la Murcia de ayer con el Tío Cleo. Las riadas. *Línea. Diario Regional del Movimiento*, Año XXXVI, 11412, Murcia, 26 de julio de 1974, pág. 7.
- Martínez Gallego, J. R. (2017): *Instrumentos musicales de la tradición medieval española*. España: Editorial Círculo Rojo.
- Martínez López, V. J. (2014): *Nueva visión sobre la Iconografía Musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Metcalf, J. (2014): *Música. La historia visual definitiva*. Londres: DK.
- Rocafideli: Estatua sin flores. *Línea. Diario Regional del Movimiento*, Año XXVIII, 9008, Murcia, 22 de octubre de 1966, pág. 2.
- Tranchefort, F. R. (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música.

Violant i Simorra, R. (2015): *Els pastors i la música i altres treballs sobre instruments musicals construïts per infants i per pastors*. Tremp: Garsineu Edicions.

Ayuntamiento de Murcia

Alcalde-Presidente
José Ballesta Germán

Concejal Delegado de Empleo, Turismo y Cultura
Jesús Francisco Pacheco Méndez

**Festival Internacional de
Folklore en el Mediterráneo**

Manuel Fernández-Delgado Cerdá
Francisco Armiñana Sánchez
José Manuel Corbalán Sánchez
Consuelo Oñate Marín

Coordinación del Seminario
Manuel Fernández-Delgado Cerdá
Francisco Armiñana Sánchez

Colabora
UCAM. Universidad Católica de Murcia

Edita
Ayuntamiento de Murcia

Dirección técnica
Servicio de Comunicación

© De los autores

Diseño de la colección
José Luis Montero

Montaje y edición
A.G. Novograf

ISBN
978-84-16710-48-5

D.L.
MU 829-2018