UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MURCIA

Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo

MUSEO de LA CIUDAD

16º seminario sobre folklore y etnografía 2016

MC-2-2-170

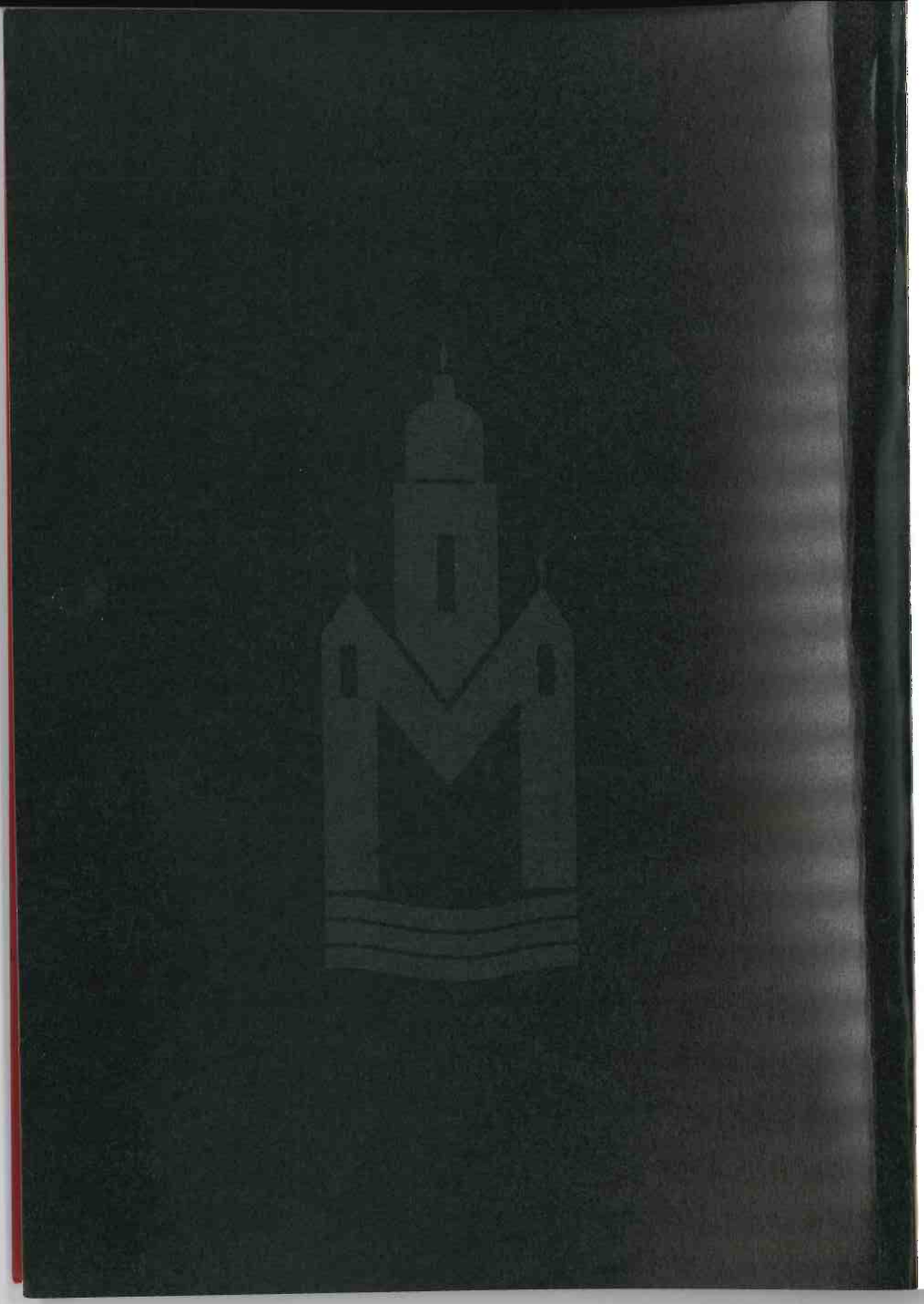
16º seminario *sobre* folklore y etnografía

2016

MC-3527
MC-I-2-170

16º seminario *sobre* folklore y etnografía

Festival
Internacional
de Folklore
en el Mediterráneo



El 49 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo organiza el Seminario sobre Folklore y Etnografía en el Museo de la Ciudad. El encuentro, que este año llega a su decimosexta edición, reúne a antropólogos, historiadores e investigadores de nuestras tradiciones para que nos muestren sus útimos estudios sobre ritos, costumbres y tradiciones que a lo largo de los siglos han ido configurando el paisaje cultural del Sureste español.

El seminario tiene la intención de convertirse en una herramienta para alcanzar los objetivos de conservación y difusión del patrimonio cultural del que el Festival de Folklore es parte fundamental. Los objetivos principales que llevan al Festival a mantener esta línea de investigación son sencillos pero de un gran valor: actuar como elemento integrador de distintas sensibilidades del folclore, acercar el legado cultural a la ciudadanía, dar oportunidad a los investigadores de publicar y reunir trabajos de investigación y sobre todo crear un archivo documental temático, que sea un referente para los investigadores de la tradición y la historia local.

En esta edición, el ciclo de conferencias se desarrolla en el Museo de la Ciudad y aborda temas como el de la arquitectura popular, teniendo como ejemplo los palomares a cargo de Clara Alarcón y Carmen Clemente, la música y el folclore de Salvador Martínez, la músíca oral en la transición a los modos urbanos de vida de Modesto García y el aguilando en la huerta y el campo de Murcia desarrollado por Emilio del Carmelo Tomás Loba.

Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo

índice

6 Arquitectura popular en la huerta y el campo de Murcia. Los palomares
Clara Mª Alarcón Ruiz
Carmen Clemente Martínez

16 Folclore y creación musical
Salvador Martínez García

40 La música oral en la transición a los modos urbanos de vida
Modesto García Jiménez

56 El aguilando de la huerta y campo de Murcia. Un bien histórico ritual, un género musical del repentismo
Emilio del Carmelo Tomás Loba

Arquitectura popular en la huerta y el campo de Murcia. Los palomares

Clara Mª Alarcón Ruiz

Carmen Clemente Martínez

Desde los columbarios romanos, pasando por las cuevas-palomares de Siria y Turquía, los «palomaricos» conventuales o las torres reutilizadas, hasta las cachaperas actuales hay un proceso histórico complejo que en muchos momentos ha estado íntimamente relacionado con las características políticas y económicas de cada territorio.

Por lo que parece, todos los investigadores del tema de la cría de palomas están de acuerdo en que estas aves no están domesticadas. Las consideran en un estadio intermedio entre la recolección silvestre y la ganadería.

En la Península Ibérica se considera que fueron los romanos los que introdujeron esta costumbre, que ya los egipcios y los griegos habían desarrollado tanto como una actividad agrícola complementaria, como un medio de comunicación.

Todas las culturas que han ‹semidomesticado› a esta ave, han tenido en cuenta el uso de la palomina (excrementos) como un rico abono natural.

Mucho se ha escrito sobre la relación espiritual entre los columbarios romanos en los que se depositaban las cenizas de los fallecidos, con la creencia popular de que eran las palomas



Interior de palomar. Ramonete. Foto cortesía de Tomás García.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MURCIA
MUSEO DE LA CIUDAD

las encargadas de transportar el alma al más allá. Tanta fue la relación que incluso las creencias cristianas identifican al Espíritu Santo con una paloma.

En los códices mozárabes conservados en Liébana, en diversas ilustraciones aparecen representadas palomas junto a mártires cristianos vestidos de blanco, de una manera ordenada como en el interior de los palomares. En el norte de la península, en el siglo IX, los mártires se representaban en la pintura y en la escultura, indiferentemente con forma humana o con forma de paloma.

La estructura interna del palomar, sea cual sea el lugar y la época que estudiemos, siempre será la misma ya que el hombre adapta y construye el palomar siguiendo la característica forma de anidar de las palomas. Por tanto la distribución ordenada de las horacas o nidales sólo se diferencia en el material usado para sus construcción según la zona, (adobe, ladrillo, madera, etc).

Como estudió el profesor A. González Blanco, los columbarios altomedievales prácticamente en toda la Europa cristiana, además de para las palomas, se convirtieron en lugares de meditación para los monjes, para custodiar reliquias de mártires y santos o bien simplemente las horacas funcionaron como elementos decorativos de las celdas de los monjes incitando a la meditación.

La asimilación teórica de la vida religiosa cristiana, el recogimiento y el aislamiento del mundo «civil» de los religiosos a los palomares se inicia en la Alta Edad Media y llegará hasta nuestra Santa Teresa, que en más de una ocasión identificó a sus monjas con palomas y a los conventos con lo que ella denominada «palomaricos».

No creemos que sea casualidad esa identificación de mujer=paloma=meditación.

Quizá la apariencia exterior y la organización interna de los conventos de la Edad Moderna, como los que aún se conservan en la ciudad de Murcia, (Santa Clara, Agustinas o Santa Ana) se vio influenciada por la arquitectura popular de los palomares que siempre buscaron la tranquilidad y el retiro para unos animales tan asustadizos y sensibles a los cambios como son las palomas.

La Murcia musulmana, aquella ciudad fundada en el año 825, tenía, tanto en las calles como en la zona de huerta, numerosos palomares. En las casas urbanas, se ubicarían en las terrazas, en las algorfas, y en la huerta, en torres exentas o en las «falsas» de las casas, integradas en los tejados.

Un rasgo de la importancia de estos «edificios» lo encontramos, por ejemplo, en la poesía amorosa islámica en la que en muchas ocasiones la amada es identificada con una paloma y algunos de los amoríos se ubican en estos recónditos lugares de la casa o de la propiedad rural.

En la Baja Edad Media se extiende la crianza de la paloma como alimento alternativo a la perdiz y al desaparecido francolín por todo el ámbito castellano. Era más barata pues se criaba

de forma más sencilla y, además, podía utilizarse para que la nobleza practicase la caza con halcón en los lugares donde no abundase la caza menor.

En las *Cantigas de Santa María* (valiosas para tantos temas), mandadas redactar por Alfonso X, también aparecen los palomares y precisamente en la *Cantiga 148* se representa un palomar urbano en el arrabal de una aldea, y la estructura de remate de la torre se asemeja mucho a los remates que todavía hemos alcanzado a ver en la pedanías del campo de Murcia y en la tipología de palomar de Aragón, sobre todo en Teruel, (zona que desde tiempos del Rey Lobo está emparentada con nuestra región).

El documento fundamental para entender la Edad Media murciana en el siglo XIII es sin lugar a dudas el *Libro del Repartimiento de la Huerta de Murcia*, estudiado en su momento por el profesor Torres Fontes, aporta información valiosa sobre muchos temas y allí encontramos, el listado de palomares que se reparten a los nuevos pobladores y cómo la existencia de estos elementos aumentan el valor de la propiedad entregada.

A través de la documentación, se aprecia como estas estructuras de arquitectura auxiliar, pertenecían a personajes importantes de la Murcia musulmana y cómo pasan a pertenecer a acompañantes del propio rey Sabio, su esposa u otros miembros de la corte alfonsí.

Esto, al menos en Murcia, nos indica que la actividad de la cría de palomas era rentable en una economía de subsistencia ya que sirve de alimento, de aporte de abono para la tierra y de relevancia social para el dueño. *El Repartimiento* aporta el dato significativo de que los palomares ubicados en la ciudad tienen un valor económico menor que los de la huerta, posiblemente serían mucho más pequeños y dedicados a la explotación doméstica y de ocio. No podemos soslayar la concesión (aparece en el *Libro del Repartimiento*) que hizo Ibn Hud al suegro de Pedro Martínez de Solís «de un palomar con una *ataffulla* en Aljucer». El valor de la tierra, queda en este caso claro que estaba supeditado a la existencia de aquel palomar.

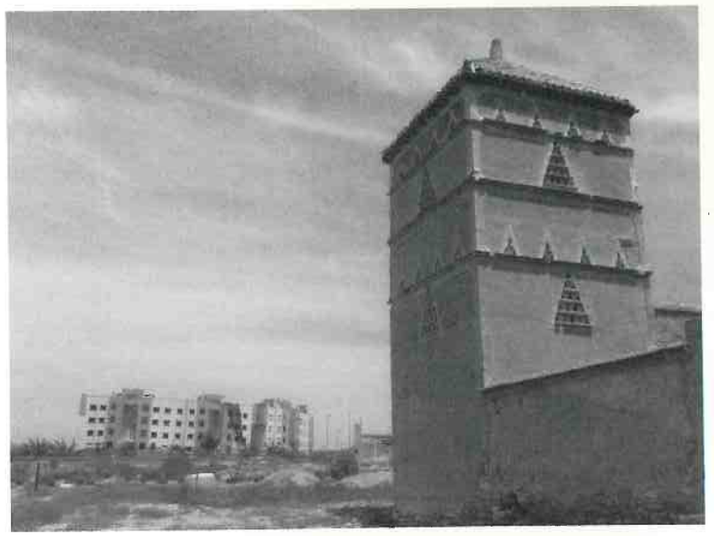
En una pequeña pero preciosa investigación de Torres Fontes sobre la ornitología medieval, se hace referencia a la gran cantidad de donaciones de este tipo que hizo el último rey musulmán en la zona de Aljucer. Lugar propicio, parece ser, para la cría de palomas. La cercana Alcantarilla y la zona de Sangonera es nombrada también como lugar en el que, en los siglos XIII-XIV-XV, abundaban los palomares. Esto y la repercusión económica que ello comportaría es posible que llevara a Pedro Fajardo en el siglo XV, a fundar mayorazgo con autorización de Juan II en El Palomar, un territorio cercano a Aljucer en un recodo del río y que riega la acequia Benavía.

Todos recordamos las teorías de las piezas de cerámica estampillada localizadas en muchas excavaciones de Murcia, Lorca y otras ciudades que, por ser únicas de esta zona, han sido consideradas bebederos de paloma. Estas piezas tienen una decoración demasiado rica para que se trate de elementos de uso agrario, más bien podrían tratarse de piezas suntuarias urbanas.

La muralla de la ciudad de Murcia, tanto la que rodeaba la medina como la que circundaba el arrabal de la Arrixaca, aparece citada en las *Actas Capitulares*, entre otras cosas, cuando se conceden torres para uso como palomar en los «Adarves Viejos». En 1430 el Concejo concede a Alfonso Martínez de Cuenca en el Barrio de San Antolín, una torre cerca de las Eras de Belchí, para que la utilice como palomar. En 1697 figura una solicitud al Concejo por parte de Juan de Avilés Mendoza y Castillo sobre un solar de la parroquia de San Antolín que lindaba con la del ‹Palomarico de las Beatas› junto a las Eras de Belchí. Según investigaciones de Frutos Baeza publicadas en 1907, la calle del Palomarico en San Antolín, recuerda al palomar que en el siglo XIV tenía Juan Gómez.

Nos surge la duda de si estamos hablando de un palomar con la entidad arquitectónica suficiente como para perdurar varios siglos o si estamos ante una zona de extrarradio, cercana a las Eras de Belchí, que fue un lugar más que propicio para la cría de palomas y por ello sería una constante histórica la sucesión de palomares en este barrio.

Sin embargo en la huerta y en el campo la riqueza la aportaba el que aquellos palomares fueran de grandes dimensiones, pudiendo albergar centenares de parejas, con lo que se produciría una gran cantidad de palominos para la venta y una gran cantidad de palomina para abono. Todo ello reportaba grandes beneficios a los ‹señores de los palomares› como los cita Enrique IV, cuando recibe a los procuradores murcianos en las Cortes de Salamanca en 1465, solicitando que pusiera solución al problema de los ataques que sufrían en sus instalaciones.



Palomar. La Tercia. Gea y Truyols

De allí saldrá la famosa *Pragmática sobre las palomas* que será confirmada por Carlos I, Felipe II en 1552 y modificada por Carlos III en 1768.

Aquellos procuradores murcianos ‹amenazaban› al rey con destruir los palomares y con ello provocar un deterioro económico importante del reino, si no obtenían protección concejil. Teniendo en cuenta que muchos de los regidores eran dueños de grandes palomares, es comprensible la queja.

Según aparece en las *Actas Capitulares*, en 1475, la ciudad de Murcia estaba sufriendo las consecuencias de una costumbre, seguramente antigua, que tenían estos señores de los palomares y que el Concejo tuvo que prohibir ya que iba en detrimento de la salubridad y seguridad del puente de la ciudad. Aquella costumbre consistía en llevar la palomina al puente y extenderla para que el paso de carros, caballerías y personas la fuesen moliendo. La queja era que una vez molida, se llevaban hasta la tierra que cubría el puente con lo que las reparaciones eran constantes.

El siglo XV, es para Murcia un momento de guerras internas y enfrentamientos entre familias poderosas y un elemento secundario, pero significativo, fue que la destrucción de palomares de la huerta, el robo y caza de palomas ‹con propietario› se sucedieran.

En 1488, seguramente durante la estancia en Murcia de los Reyes Católicos, se repiten las quejas de los propietarios de palomares, y su respuesta vino a intentar poner orden en esta continua ‹guerra de palomas› entre los agricultores y los señores de las palomas.

En 1495 los ‹alborotos y escándalos› en la ciudad entre partidarios y vecinos quejosos de los destrozos que producían las palomas, no llegaron a solucionarse, sobre todo, porque los regidores alegaron tener el favor real para mantener abiertos los palomares.

El crecimiento demográfico en la periferia de Murcia y los cambios en los productos que empiezan a cultivarse en la Edad Moderna en la huerta, van expulsando los palomares hacia las zonas de secano, hacia las pedanías del campo donde aún hoy perduran algunos, como en Gea y Truyols, Sucina y en toda la Sierra de Columbares (que por otro lado debería ser desde tiempos romanos una zona de abundancia de estas aves y de sus nidos, pues la palabra deriva del latín *columba*).

Tendrá que pasar el tiempo y llegar a 1784, para que Carlos III promulgue la *Pragmática Sanción* por la que ordena cerrar palomares y colocar redes cerrándolos entre los meses de julio a noviembre y obliga a tener permiso real para construir un palomar nuevo. Se trata del principio del fin de esta tradición milenaria y empieza a trasmudar en un nuevo modelo de ocio, la llamada por entonces «diversión de las palomas».

Parece ser que la primera sociedad de colombicultura en España se creó en Murcia en 1860, como *Círculo Palomístico de Murcia*, aunque en 1733 (incluso antes de la *Pragmática*), había surgido en la ciudad una asociación parecida.



Acceso exterior de palomar integrado. La Tercia. Gea y Truyols.

Comienzan entonces a desaparecer en el ámbito de la huerta los ‹palomares de obra› como se diría popularmente. Empezó a diluirse, incluso en la memoria colectiva, la existencia en la huerta de este tipo de edificaciones. Hasta tal punto, que hemos llegado a este tiempo en el que se cree que los palomares son una cosa del campo, lugares solitarios y dedicados a la explotación agrícola extensiva o la ganadería.

En la huerta de Murcia tenemos acostumbrada la mirada a esos cajones de madera sobre bidones metálicos que, como relicarios, custodian preciados palomos: las cachaperas o voladores. Estos palomos son cuidados por los famosos palomistas que, por otra parte, tanta literatura periodística y popular han generado, pero eso es otro tema.

Tras varias salidas de trabajo por parte del equipo del Museo de la Ciudad al campo, más allá del puerto de El Garruchal, nos hemos encontrado con ejemplos de como debieron ser los palomares medievales que poblaron el territorio murciano.

Hemos constatado como son morfológicamente diferentes, a los que se han estudiado y se conservan en Palencia, en Tierra de Campos, o en Galicia. En el norte peninsular los palomares son en su mayoría redondos, construidos en adobe, ubicados en zonas solitarias en el centro de grandes explotaciones de cereal y se orientan hacia el sur buscando luz, calor y ventilación. Los palomares gallegos tienen mucho que ver con los órreos, y se sitúan en lugares elevados evitando la humedad y se construyen de piedra.

Los palomares catalanes, aragoneses e incluso los del sur de Francia tienen algo más que ver con los murcianos. Son torres cuadradas que pueden ser exentas o no, las cresterías y remates del edificio son llamativos y suelen estar construidos de ladrillo y revocados de color.



Palomar decorado con crestería y arcos ciegos. San Javier.

Los palomares murcianos y los de Andalucía oriental han sido estudiados en múltiples ocasiones destacando sus rasgos especiales que los distinguen del resto, pero creo que toca destacar también las similitudes para observar que el desarrollo histórico ha ido por un lado y el estilístico y arquitectónico por otro.

Los palomares del ámbito murciano podrían definirse con los siguientes elementos:

1. Edificaciones de ladrillo, exentas cuadradas o rectangulares, con varios pisos.
2. Palomares integrados en la casa, bajo la techumbre.
3. La entrada para el encargado del palomar puede ser externa, sin acceso desde el interior de la casa.
4. La entrada del dueño también puede hacerse desde el interior del edificio al que este anexo, sin acceso desde la calle.
5. La entrada de palomas se orienta hacia los cuatro puntos cardinales, sin preferencia.
6. Las palomas acceden al palomar por las piqueras. Pequeños accesos triangulares normalmente organizados en filas de mayor a menor, formando un triángulo y en algunos casos un cuadrado.

7. La entrada de las palomas se rodea, bien con una franja encalada de blanco o bien con azulejos para evitar el acceso de las alimañas.
8. Los tejados se construyen a cuatro aguas, planos con remate de crestería o los más sencillos a un agua con lomera.
9. Las fachadas se revocan de colores fuertes como el amarillo, rojo, azul y las molduras en blanco. En varios ejemplos se constata que la decoración exterior de estas torres se basa en el revoco de color almagra en el primer piso y de un tono ocre en la parte baja.

Podríamos establecer similitudes entre todos los palomares peninsulares derivadas más de la cría del ave, que de los modelos arquitectónicos:

1. Los palomares necesitan buena orientación, limpieza de la palomina y ciertos conocimientos de la ornitología.
2. Las palomas organizan su anidamiento de manera ordenada por parejas, por lo que el interior se configura con las horacas o nidales ordenados y fabricados según la costumbre de cada lugar: tejas, huecos en la pared, cajones, hileras de maderos, etc.
3. La zona donde se concentra la decoración de estos edificios es en la entrada de las palomas y en el remate de la estructura.
4. Tienden a una dicotomía en su presencia en el paisaje: son palomares urbanos imbricados en la trama de cada localidad o se sitúan en parajes aislados relacionados con fincas de explotación agrícola.
5. Los palomares son siempre elementos de prestigio social.

BIBLIOGRAFÍA

Candel Crespo, F. *Historia de un convento murciano*. Murcia. 1977.

Carreras i Candi, F. *Las palomas y los palomares en Cataluña durante la Edad Media. Avicultura práctica*. T.IX. Arenys de Mar. 1905.

Del Llano Cabado, P. *Arquitectura popular en Galicia*. Santiago de Compostela. 1983.

García Díaz, I. *La huerta de Murcia en el siglo XIV. (Propiedad y producción)*. Universidad de Murcia. Murcia. 1990.

Gil Albarracín, A. *Arquitectura y tecnología popular en Almería*. Granada. 1992.

Gómez del Barco, A. Palomas y palomares en la Vega Alta del Segura: Archena, Cieza, Fortuna, Lorquí, Ricote y Villanueva del Segura. *Narria, Estudios de Artes y Costumbres Populares*, nº 49-50. 1988.

González Blanco, A. *Los mayos y el problema de los palomares*. Murcia. 1999.

González Blanco, A. *Los columbarios de la Rioja. Antigüedad y cristianismo.* Universidad de Murcia. 1999.

Hervás Avilés J. Mª. *Arquitectura y Color en Murcia.* Murcia. 1989.

Libro del Repartimiento de las Tierras hecho a los pobladores de Murcia. Edición y Transcripción de Torres Fontes, J. Murcia. 1991.

Martínez Carrillo, Mª de los Llanos. La Tabla Murciana. Bases agrarias de una institución de crédito medieval. *Miscelánea Medieval Murciana* VIII. 1981, pp. 31-54.

Martínez Carrillo, Mª de los Llanos. Casa, barraca y palacio en la Baja Edad Media murciana. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5-6. Universidad de Murcia. 1989-1990.

Martínez Martínez, M. *Unas ordenanzas inéditas de la huerta de Murcia durante el reinado de los Reyes Católicos*. Murcia. 2006.

Menéndez Pidal, G. *La España del siglo XIII. Leída en imágenes.* Madrid. 1986.

Repartimiento de Lorca. Edición y Transcripción de Torres Fontes, J. Murcia. 1977.

Roldán, F. P. *Palomares de barro en Tierra de Campos*. Valladolid. 1983.

Ruiz Ezquerro, J.J. Los palomares en la provincia de Zamora. E*studios de Etnología en Castilla y León*. 1992-1999.

Sánchez del Barrio, A. Las construcciones populares medievales: un ejemplo castellano de comienzos del siglo XIV. *Studia Histórica.* 1989.

Siquero, A. Los palomares. En: Álvarez Munárriz, L. Flores Arroyuelo, F, González Blanco, A. (eds.) *Cultura y sociedad en Murcia Murcia. 1993.* pp. 435-46.

V.V.A.A. *Apuntes para la historia de la colombicultura murciana.* Murcia. 1964.

Folclore y creación musical

Salvador Martínez García

Compositor, interprete e investigador musical

Estimo y agradezco la oportunidad que este artículo me brinda para expresar desde mi experiencia, cuál es la morfología musical de los cantos y músicas de Murcia, cómo es la sintaxis musical sobre la que se sustentan y mostrar desde mi obra, un ejemplo de aplicación a la composición musical.

Este trabajo no es un estudio musicológico, responde al impulso de expresar un conjunto de reflexiones sobre el folclore como hecho musical y cómo este puede modelar el sentido de la creación de un compositor.

En mi actividad musical, la música popular ha estado presente muy frecuentemente. Si miro atrás, gran parte de mi vida profesional ha estado ligada al folclore, como intérprete de laúd y guitarra, bailarín, profesor, estudioso recopilador, transcriptor, editor, técnico de sonido, arreglador, investigador y prácticamente hasta hoy día en todas aquellas facetas que el ocio o el negocio han requerido.

El folclore murciano que se puede escuchar hoy día, es producto de una sedimentación de elementos musicales variados. Su antigüedad puede ser atestiguada por la presencia y persistencia de elementos que sabemos contrastadamente que surgieron en épocas lejanas asumiendo que esa herencia viene ‹de serie›, impuesta en tanto en cuanto es occidental. Una idea que puede ser puesta en entredicho si preguntamos cuanto es de viejo el folclore que escuchamos ya que no es posible demostrar la continuidad de los cantos populares en el tiempo,

Observando la realidad sonora objetivamente, algunas de las piezas de baile, y no son muchas, no pueden tener más de ciento cincuenta años. Los cantos ‹a capella›, que parecen ser más antiguos también hacen muy difícil seguir la pista de su origen. Esto muestra un panorama de estudio durante los últimos años centrado en la especulación asentada sobre todo en la observación de las semejanzas entre estilos y músicas. Los resultados han aventurado muchas veces hipótesis especulativas elevadas a verdades arraigadas hoy día. Una puerta a la ambigüedad y un ‹cajón de sastre› que promueve la diletancia musical. Dicho coloquialmente: ‹la autoridad de alguien› permite ‹la erudición de otros› en un ‹pasar la bola›, ‹dando por hecho›

y aceptando «cuasi con fervor religioso» lo que en realidad se cree pero no se entiende. En un tono mas académico esto se podría resumir así: «el estudio sistemático del folclore desde la etnomusicología, permite obtener datos objetivos sobre formas y elementos que desde la antigüedad forman el sustrato musical sobre el que se sustenta la música popular occidental». Quiero con esto llamar la atención sobre la realidad que supone la falta de estudios serios sobre la música popular murciana y que este debe ser el punto de partida de cualquier investigación musical formal.

De manera general y en ambientes populares tres ideas sobre el folclore murciano emergen de forma recurrente: complejidad, individualidad y riqueza. No es mi intención desmitificarlo, pero si, ubicarlo en un lugar objetivamente correcto. El folclore murciano, no es complejo, si así fuera, perdería su esencia: la participación y la funcionalidad. El folclore murciano, no es único, entronca por cultura y territorio con una superestructura musical mediterránea que tiene unos signos de identidad comunes pero muy amplios que permiten gran diversidad de propuestas. El hecho objetivo de que puedan catalogarse una centena de malagueñas o parrandas en los distintos pueblos de la región, no es indicativo tampoco de una riqueza musical excepcional, en todo caso, muestra que hay géneros que son más aceptados y preferidos que otros por el pueblo. Esto pone de manifiesto, que el estudio científico de las variantes en el folclore musical, es un tema de trabajo en fase muy temprana en la música popular murciana y hace ineludible recordar la advertencia que el compositor y musicólogo húngaro Bela Bartok hizo hace mucho tiempo ya, al declarar que una versión no es lo mismo que una variante en el estudio de la música popular.

La industrialización de la divulgación hoy día es un hecho que abruma. La información no puede ser digerida con el reposo necesario y al mismo tiempo, las propuestas que se ofrecen son irresistibles para cualquier mente abierta. Todo pasa tan rápido que hace imposible etiquetarlo. Producto y consecuencia de esto es la inclusión en la música de un vocablo que se ha hecho muy popular, a la vez un concepto musical y que encaja como un guante en todo tipo de propuestas musicales: fusión, entendida como grados diferentes de contaminación. Las artes y la música responden hoy a estas exigencias y los artistas viven estresados ante el drama de elegir su opción. La diversidad de lenguajes ha cedido a un lenguaje multidiverso que ofrece grandes ventajas pero también, amenaza con la uniformidad.

Entiendo que con este panorama se haga necesario para los artistas realizar un estudio profundo de su lenguaje. Lo más difícil de lograr en las artes es la identidad, conseguir una voz propia. En ese proceso de elección, el folclore se revela, una vez más, como un poderoso aliado. La diferencia esencial hoy con los nacionalismos del siglo XIX, es que ahora ya no basta en abstracto y de forma general con recurrir «al canto del pueblo» para la inspiración, sino que se hace necesario mirar atentamente de forma específica hacia «el canto de tu pueblo», abriendo

una vía que permita al artista lograr una especialización que lo identifique de forma inequívoca. Es lo que en términos económicos llaman hoy «nicho de mercado».

Elementos musicales de estudio

La música es la expresión musical de los pueblos independientemente de si es anónima o tiene autor. La relación entre la música y la cultura se puede explicar en dos sentidos: uno es, que cada sociedad ha creado y demandado un tipo de música y otro, que la música es un fiel reflejo de las particularidades de la sociedad en la que surge. Dos ideas que permiten afirmar que la música tradicional es la memoria de un pueblo.

Para el estudio de esta música, desde hace casi cien años, se ha desarrollado una ciencia musical derivada, en principio, de la musicología que hoy tiende a una globalización de disciplinas musicales y sociales que la convierten en la principal rama de estudios sobre la música: la Etnomusicología, es una ciencia que estudia la música popular, la música de las civilizaciones exóticas y los pueblos primitivos y abarca el estudio de las músicas primitivas y tradicionales de todo el mundo.

La Etnomusicología ha establecido unos métodos de estudio que engloban el conocimiento de los instrumentos musicales utilizados (organología), el texto de las canciones, la lírica, la tipología y clasificación de la música, los tipos estructurales y formales, el papel y categoría social de los músicos, la función de la música en relación con otros aspectos de la cultura y la música como parte creativa del grupo estudiado. La razón de ser de la investigación etnológica reside en la observación directa del comportamiento musical tradicional de las sociedades. Los elementos de estudio básicos para el folclore musical quedan establecidos en el análisis sitemático morfológico y sintáctico de:

- Los sistemas melódicos. Comparación de melodías.
- Sistema escalar y modal.
- Las formas primitivas de polifonía y su ejecución. Armonía y heterofonía.
- Los elementos rítmicos. Células e incisos. Patrones rítmicos. Ostinatos.
- La organología. Tímbrica y agrupaciones
- Formas y estructuras. Tipos formales. Géneros y estilos.

La moderna Etnomusicología, aborda el estudio del folclore musical desde dos vertientes diferenciadas: respondiendo a preguntas del tipo, ¿como se construye una pieza?, ¿que caracteriza a una comunidad? y explicando dónde, cómo y por quién se produce.

El estudio y el análisis del estilo y las estructuras musicales, permite explicar géneros, formas, estilos dentro del contexto social que lo produce, siendo parte esencial para situar la práctica musical en relación a lo cultural, social y geográfico.

Rasgos musicales del folclore europeo

El folclore murciano comparte una serie de elementos comunes con la música popular europea. Estos signos de identidad son comunes con la llamada zona mediterránea. Una zona cultural que comprende fundamentalmente, Francia, Italia y España.

Las escalas, la forma, la métrica, algunos tipos de melodías, los instrumentos y las funciones de las canciones son los rasgos que conservan mayores semejanzas.

La estructura musical responde a la forma estrófica. Un aporte del mundo griego a la cultura occidental, basada en el texto y los pies métricos de la lírica y la poesía. La característica principal es la ordenación en unidades de varios versos llamados estrofas que tienen un número igual de sílabas.

Los modos y las escalas parten del heptatonismo griego antiguo, escalas de siete notas, articuladas rítmicamente a partir de la prosodia del texto y melódicamente por el uso intensivo de diatonismo en intervalos de segunda o tercera. Es significativa la ausencia de pentatonismo, pero es posible encontrar, sobre todo en canciones infantiles, rasgos antiguos de melodías bitónicas a manera de cantinelas. Cromatismos y microtonos están circunscritos a estilos muy concretos como los cantos de trabajo y melodías sin acompañamiento. Estos cromatismos son propios de la orientalización del modo frigio, llamado ‹español› por la inclusión de intervalos de segunda aumentada y el uso de notas rebajadas en largos melismas.

La métrica del folclore murciano ofrece dos variantes que se encuentran presentes también en el folclore occidental. Por un lado hay piezas para bailar, pensadas para la expresión colectiva y usadas de forma ritual en momentos específicos. Por otro lado, hay piezas en forma de cantos monódicos de gran expresividad, pensadas para la expresión individual. Ambos tipos difieren enormemente. Las primeras, obedecen a las leyes de la regularidad basadas en la isorítmia. Las segundas, se desarrollan libremente a la manera de lo que el compositor húngaro Bela Bartok llamó «rubato parlato», que no es otra cosa que una manera de cantar no sometida al ritmo y al desarrollo motívico basado en él. Estas dos formas de entender la métrica también entroncan con el estilo y las formas de la música árabe. El *maquam*, estilo melódico basado en la improvisación libre y el *wazn*, sistema rítmico basado en células prosódicas repetitivas.

Las amalgamas rítmicas habituales en toda Europa no se aprecian en los géneros murcianos. Las piezas de baile obedecen al tronco común del folclore español. Las parrandas se originan en las seguidillas, las jotas no ofrecen rasgos diferentes a las de todo el territorio nacional y las malagueñas parten del tronco general de los fandangos y sus múltiples variantes. Esto es consecuencia lógica de un mismo sistema musical, que gira en torno a las variantes y la unidad de contenido en lo que se denominan ‹géneros errantes›.

Con la tipología y funcionalidad de las canciones ocurre lo mismo, y es imposible encontrar algo que no sea de temática amatoria, narrativa, de trabajo, estacional o religiosa.

La tímbrica no ofrece instrumentos característicos relevantes. Cordófonos importados de la música culta, adaptados y modificados como los guitarros. Instrumentos de percusión del mundo mediterráneo y árabe, sencillos y simples con profusión de idiófonos y algún instrumento de viento ya en desuso como dulzainas, que se han intentado revitalizar como ‹pitas›, pero no ha cuajado. Por último merece atención un instrumento de la cultura urbana como el clarinete que es usado exclusivamente por un solo grupo y que es un ejemplo de adaptación a las necesidades particulares de los grupos de música popular.

De manera genérica podemos definir tres formas básicas en las que agrupar todas las manifestaciones que actualmente se dan en el hecho folclórico musical.

1. La primera, sería aquella en la que participa toda la comunidad. El espectáculo, la fiesta se produce de forma espontánea por la intervención de todos los miembros de esta.
2. La segunda, es cuando por distintas causas, solo un pequeño grupo de la comunidad queda encargado, de forma casi profesional, de las tareas de mantener la tradición y la fiesta popular. La parte restante de la comunidad escucha y participa pasivamente en calidad de espectador.
3. La tercera, es aquella en la que desaparecidos los ejecutantes y el público, solo quedan informantes de la tradición perdida.

En Murcia se da la circunstancia excepcional que conviven las tres formas simultáneamente, algo que no ocurre en la mayoría de los países occidentales.

Romerías, encuentros y otras formas multitudinarias pertenecen al primer tipo. La mayoría de grupos, auroros, cuadrillas, folclóricos de coros y danzas y peñas, pertenecen al segundo. El tercero es fácil encontrarlo en lugares que la tradición ha desaparecido y algunas personas, mayores casi siempre, recuerdan músicas, sucesos y costumbres.

En todos estos ámbitos, Murcia, ha mostrado históricamente un alto déficit de investigadores preparados para la cuestión musical. Solamente en los últimos años han aparecido trabajos de cierto interés que aporten nuevas ideas, conclusiones o materiales a la ciencia musical. Todavía es labor de folclorista temas de alto calado musical que están por escribir. Para solucionar esto, se hace necesaria la participación de investigadores con profundos conocimientos musicales y técnicas de tratamiento de la música popular.

Un punto de partida es explicitar los elementos morfológicos y sintácticos de la música murciana y qué aportan al conocimiento musical del folclore.

Morfología y sintaxis del folclore murciano

La morfología en la música se refiere a todos los aspectos que se encuentran en una obra musical, observados y analizados tras su audición. Supone la reflexión necesaria para la comprensión de las obras y su conocimiento interno. La Morfología musical es una disciplina moderna, que surge al amparo del estudio del folclore. Los investigadores de la música popular en su trabajo han tenido que situarse frente al hecho musical para analizarlo y poder situar las posibles relaciones entre los distintos tipos encontrados. La audición y la memoria son las herramientas base de esta disciplina y hoy día la grabación es el recurso más importante para este trabajo.

La observación del hecho sonoro requiere la utilización de un punto de vista que en la música popular es atender todo lo que sucede en la interpretación, escuchado buscando unidades de contenido con una función estructural. En la investigación musical del folclore, interesan dos aspectos de esta disciplina, la parte descriptiva, enfocada a diseccionar lo que hay objetivamente en la escucha de una obra, que permite acotar y conocer los componentes de una pieza; y la parte funcional, que trata de explicar cómo interactúan los diferentes elementos de una pieza y la función que tienen cada uno respecto al total de la obra. Esto supone que hay que buscar funciones formales de tipo introductorias, expositivas, elaborativas y conclusivas. En el folclore murciano, como en la mayoría de la música popular, solo se encuentran introducciones y exposiciones. Atendiendo a los temas musicales hay que analizar los motivos principales como unidades sintácticas observando su recurrencia a partir de dos aspectos básicos: la repetición y el contraste. En el nivel constructivo a veces hay que estudiar unidades mínimas como células o incisos que suelen ser generadoras de temas. En el folclore murciano es mayoritario el uso de perfiles melódicos y temáticos con movimiento de ida y vuelta o grados conjuntos.

La sintaxis de la música es la parte que trata del discurso sonoro. Significa coordinar los elementos gramaticales de la música para crear unidades complejas dotadas de significado. Trata de explicar como está hecha cada música. En muchos sentidos está relaciona y es semejante al concepto de forma musical. Sus elementos son los mismos que se utilizan para el análisis formal y son además los responsables de la construcción musical. Su forma de trabajo, al ser la música un arte en el tiempo, es la segmentación musical en secciones significativas. En la articulación del discurso sonoro se dan tres niveles. El de las funciones formales o etapas de la obra, el temático o de las ideas musicales y el sintáctico o segmentos significativos de la pieza. En el nivel sintáctico observamos las frases tanto su segmentación como la unión en unidades mayores. Este es el campo que más necesita de una investigación seria y amplia.

Cuando la música tiene texto hay que explicar las relaciones que tienen ambos. Es necesario aislar el texto y estudiar las estrofas, el número de versos por estrofa, las sílabas de los

versos, los acentos prosódicos y la rima. Estos elementos son determinantes para la elaboración melódica, rítmica y formal de una pieza popular. En el folclore murciano, frase musical y verso están unidos para formar oraciones o estrofas musicales. El ritmo armónico suele cambiar después de cada verso y los incisos rítmico melódicos arrancan de la prosodia del texto. En general en los estilos de baile el ritmo es silábico y en los cantos libres y malagueñas hay una mayor profusión de melismas (varias notas para una sola sílaba en un giro musical completo).

La elaboración melódica y las relaciones entre incisos y temas suele ser reiterativa (ostinatos y secuencias), a veces periódica (simetría entre antecedente y consecuente) y evolutiva, generalmente en los cantos libres que tienen la tendencia a crecer de forma asimétrica a partir de un motivo orgánico.

Estos puntos para el análisis permiten en primer lugar, reconocer pautas y elementos característicos para la clasificación de los estilos musicales, en segundo lugar, ordenar las diferentes tipologías melódicas y en tercer lugar poder establecer la forma musical correcta a partir de la estructura del texto que suele ser generalmente ampliada con introducciones, *paseillos*, interludios y estribillos instrumentales.

La música de las cuadrillas y auroros, presenta una gran homogeneidad en cuanto a estilos y formas musicales. Una propuesta de clasificación de los estilos musicales del folclore murciano podría ser la que agrupa los géneros en dos grandes categorías: géneros de baile y géneros no de baile. Dentro de estos se incluyen los estilos afines y variantes. Cada familia tiene un esquema base único y concreto. Cada estilo dentro de las familias tiene ligeras variantes del modelo principal. Las variantes suelen ser: rítmicas, armónicas y melódicas.

- **Géneros de baile**

  Jotas. Jerigonzas, hierbabuenas, etc.

  Seguidillas. Parrandas, pardicas, poblatas, manchegas, etc.

  Fandangos. Malagueñas, verdiales, murcianas, boleros, etc.

- **Géneros no de baile**

  Pasacalles. Estilos instrumentales: huesos lentos y rápidos, sones ligeros y pesaos, marchas de pascua y zarangotines.

  Aguinaldos. Con múltiples variantes locales de un estilo genérico.

  Cantos de labor «a capella». Trillas, siegas, carreteros, etc.

  Nanas. De tradición judeo-sefardí. Variantes melismáticas de un mismo tronco.

  Auroras. Salves. Música de los auroros y auroras de las cuadrillas con acompañamiento instrumental.

Morfología y sintaxis de los géneros de baile

Este grupo corresponde al término de ‹baile suelto› que le dan las cuadrillas murcianas para diferenciarlo del término ‹baile agarrao› de condición cortesana o salón, no popular e introducido por ‹maestros boleros›, muy extendidos a finales del siglo pasado por toda la geografía regional.

En los siguientes cuadros se recogen de forma descriptiva los elementos morfológicos y sintácticos mas característicos de los géneros de baile. Cada esquema presenta la el tronco general base y sus componentes habituales en función de los elementos musicales.

JOTA

Texto:

Cuarteta y quintilla octosilábica

Esquema:

ABABCDCD – AABCDCD

Estilo de baile popular presente en todo el Estado español. De ritmo ternario y tempo rápido (allegro / presto), su carácter es ideal para los momentos de fiesta donde es preciso la participación del pueblo. La estructura musical se compone de: copla-estribillo, cantados, más un añadido musical que sirve de Interludio llamado popularmente *paseillo.* El esquema final es el siguiente: musia-copla-estribillo

El estribillo, suele ser cantado por el coro mientras que el solista se encarga de cantar la copla. Actualmente, sin embargo, es normal que la copla se cante a coro; una curiosidad que puede ser una reminiscencia de la época ‹andalusí› y los cantos árabes medievales basados en las *quasidas y nabwas* en que la rondalla, interpretaba el estribillo a coro, a falta de este. La armonía, que sustenta una textura de melodía acompañada, gira sobre los grados tonales I-IV-V de la tonalidad clásica, que evidencia un origen no muy lejano que entronca con las corrientes musicales europeo-occidentales.

Con características de articulación poco reseñables, responde al esquema general de jota que se interpreta en toda la geografía española.	
FORMA	Copla (solista) y estribillo (Coro). A – B. Con introducción e interludios musicales.
RITMO	Compás de ¾ Isorítmico. Fórmula en ostinato para el acompañamiento.
MELODÍA	De estilo silábico. Diatonismo. Escalas mayor y menor. Sin cromatismos.
ARMONÍA	Modos mayor y menor. Tonal. Biacórdica: tónica y dominante.

SEGUIDILLA

Texto:

Cuartetas octosilábicas y de cinco y siete versos peculiar de las seguidillas castellanas

Esquema:

Llamada, AB

Copla, 1-BBAB 2-BBCD 3-DDAB

Es uno de los bailes más antiguos castellanos. Perfectamente documentado en la Edad Media y el Renacimiento, es en el siglo XVIII, cuando alcanza su momento de máximo esplendor. Es en esta época cuando llega a los salones y la corte desde el pueblo, estilizándose y alcanzando un grado de sofisticación muy alto. Este proceso de trasvase produjo el género español más culto y universal, el ‹bolero›. Los maestros de esta época, eran llamados ‹maestros Boleros› y serán estos los que introducirán este baile en el Levante Español. Este género de la seguidilla, en Murcia está representado por ‹la Parranda› convirtiéndose en el estilo característico de Murcia y su seña de identidad musical. En Murcia, encontramos gran variedad de estilos emparentados con este género: boleras, manchegas, sevillanas boleras, pardicas, pardas, gandulas, poblabas y torrás.

Musicalmente, todos estos estilos presentan un bloque muy homogéneo.

De ritmo ternario y aire vivo, la Parranda es sinónimo de fiesta y juerga. La estructura musical es el resultado de la alternancia de un estribillo musical llamado *paseillo* y una frase cantada llamada copla, repetido todo tres veces. Al principio y al final se añaden una entrada a solo de la voz en forma de llamada y una coda llamada ‹retal› de cierre característico de este estilo. Es en la armonía donde la Parranda alcanza mayor variedad, utilizándose indistintamente, la tonalidad mayor y menor castellana y la tonalidad ‹frigio andaluza› del flamenco.

Dentro de este género se encuentran los estilos más genuinos y característicos del folclore murciano. Hay diferencias entre el estilo de la huerta y del campo.	
VARIANTES	Parrandas, pardicas, gandulas torrás, sevillanas, manchegas.
FORMA	Estrófica. Esquema: Intro musical / llamada voz / paseillo / copla / paseillo / copla / paseillo/ copla / remate.
RITMO	Compás de ¾. Tempo rápido.
MELODÍA	De tipo silábico y melismático. Grados conjuntos. En forma de secuencia.
ARMONÍA	Dos tipos básicos: • Esquema: tónica / dominante / subdominante, en modo mayor. • Modo frigio español. Cadencia andaluza.

FANDANGO

Texto:

Cuartetas y quintillas octosilábicas.

Esquema:

AABCDA

ABCDEA

De origen antiguo, es uno de los bailes más extendidos por la geografía nacional. Su popularidad le ha permitido trascender desde su humilde cuna hasta la obra de los grandes maestros de la música. En el folclore murciano, el fandango reviste múltiples formas en cuanto a su denominación: malagueña, murciana, fandango y bolero son algunas de las más usadas. Sin embargo, todas estas variantes musicalmente no ofrecen diferencias. De ritmo pausado, su baile es majestuoso, en parejas y cantado a solo. De ritmo ternario consta de una copla precedida de un interludio musical que suele ser el que lo caracteriza. De todos los estilos es el más conveniente para el canto melismático permitiendo al cantante, personalizar y estilizar el canto a sus posibilidades. Es el más difícil de interpretar.

Llamados genéricamente por las ‹cuadrillas malagueñas› es el grupo más numeroso de estilos.	
VARIANTES	Malagueñas, verdiales, fandangos, fandanguillos, boleros, cartageneras.
FORMA	Estructrura estrófica. Interludio o paseillo musical y copla. • Intro músical, llamada voz. • Copla solista.
RITMO	Compás de ¾. Tempo lento y medio.
MELODÍA	Melodía silábica con finales melismáticos. Grados conjuntos. Focalización.
ARMONÍA	• En paseillo musical: modo frigio español. • En coplas: modo mayor.

Morfología y sintaxis de los géneros no de baile

PASACALLES. Instrumental

Característico de las cuadrillas de la Comarca de los Vélez, este estilo musical es utilizado en las carreras que efectúan de casa en casa durante la petición del ‹aguilando› y en desfiles y salidas por el pueblo. Diseñados para desfilar, son los únicos ejemplos en ritmo binario. De estructura estrófica y repetida insistentemente les caracteriza su corta duración, la cual les viene impuesta por la necesidad de rápida movilidad y no esperar en cada puerta más de lo necesario. De carácter alegre y ritmo rápido mantienen cierta similitud con el ritmo de polka

tradicional, recibiendo nombres tan sugerentes y singulares cómo: huesos, sones, marchas y zarangotines.

Utilizados en la época de Navidad para postular de casa en casa.	
VARIANTES	Huesos, sones, zarangotines, marchas.
FORMA	Estructura estrófica.
RITMO	Compás de 2/4. Tempo rápido.
MELODÍA	Grados conjuntos y terceras.
ARMONÍA	Tonalidad mayor. Tónica/dominante y subdominante.

CANTOS DE LABOR. ‹A capella›. Individual

Trillar, segar, coger hoja, labrar... y otras muchas faenas de la huerta y el campo, han sido acompañadas desde siempre con canciones que permitan regular la faena y el esfuerzo. Muy expresivos y de difícil ejecución, son la expresión personal y espóntanea del trabajador, adaptada al ambiente y tipo de trabajo.

Las características musicales que definen a este tipo de cantos son: ‹a palo seco› sin acompañamiento instrumental, ‹ad líbitum› sin compás predeterminado, melismáticas y muy ornamentadas con el uso de intervalos melódicos disonantes que las entroncan con antiguas tradiciones mediterráneas de Oriente. Es costumbre intercalar interjecciones propias de la labor efectuada durante lo descansos de las coplas y en las respiraciones.

‹A palo seco›	
VARIANTES	Trillas, siegas, carreteros, coger hoja.
FORMA	Estructura estrófica. Copla solista.
RITMO	Libre. Organizado prosódicamente.
MELODÍA	Melodía silábica con finales melismáticos. Grados conjuntos y arpegios. Focalización.
ARMONÍA	Modo frigio español.

AGUILANDOS. Vocal con acompañamiento

Los Auroros en la huerta y las Cuadrillas de Animas en los campos, son los que han mantenido esta tradición de gran arraigo y popularidad entre las gentes de Murcia en el período Navideño. ‹Aguilandos trovaos› y ‹Salves de Aguilando›, representan los estilos mas extendidos entre los grupos.

Musicalmente, los ‹Aguilandos›; se componen de copla y estribillo con una introducción característica al principio. El esquema armónico y el que sean improvisados nos permite establecer un paralelismo con las músicas Renacentistas ‹Danza de las hachas›, ‹greenleaves› y ‹romanescas› muy populares entre el pueblo y de origen cortesano. Elementos nada casuales, son el prototipo de obra ‹glosada› improvisada, donde a partir de la repetición del mismo esquema musical, se desglosan variaciones y ‹diferencias› muy sutiles de expresión personal de un pueblo una zona a través de su ‹guion›.

En Murcia, la riqueza y homogeneidad es realmente grande, encontrando ‹aguilandos› en prácticamente todos los pueblos de la Región.	
VARIANTES	Aguilandos, pascuas.
FORMA	Estructura estrófica. Intro música. Copla solista.
RITMO	Compás de ¾. Tempo medio y rápido.
MELODÍA	Melodía silábica. Grados conjuntos y terceras.
ARMONÍA	Esquema I-V-Vim-III7 (tercera de picardía).

AURORAS. ‹A capella›. Coral

No hay pueblo de España o aldea en que no se venere algún santo con ofrendas y fiestas, y esto ha potenciado este repertorio ligado a la Iglesia y sus celebraciones.

Los textos de estas canciones religiosas suelen ser de tipo narrativo, relatándose la vida de santos y figuras bíblicas.

Formalmente pertenecen al género de la canción, pero en Murcia un cuerpo grande de este repertorio son las salves de los auroros.

La acusada religiosidad del pueblo español, ha producido un amplio repertorio vinculado a las creencias religiosas.	
VARIANTES	Salves, correlativas, cantos de romería, rosario de la aurora, ánimas, gozos.
FORMA	Estructura estrófica antifonal.
RITMO	Compás binario. Tempo lento y medio.
MELODÍA	Melodía silábica con melismas. Grados conjuntos. Focalización.
ARMONÍA	Tonal. Voces paralelas en terceras y sextas. Uso de pedales superior e inferior en intervalos de cuarta y quinta.

NANAS. ‹A capella›. Individual

Cantadas por las mujeres, es uno de los pocos ejemplos de participación femenina en el folclore. En el mundo medieval judío, las mujeres no tenían la misma discriminación que en el cristiano en relación a la participación musical, siendo muchas veces portadoras y transmisoras de la cultura y las tradiciones.

Las nanas eran piezas para dormir a los niños y en Murcia hay muy pocos ejemplos antiguos.

Este ejemplo, el único que queda de esta costumbre, tiene un carácter armónico basado en el modo frigio andaluz y rasgos orientalizantes. Cantados sin compás y muy suave permiten giros y adornos improvisados en la interpretación que las hace muy llamativas.

Piezas femeninas para la intinidad del hogar.	
VARIANTES	Un solo tipo.
FORMA	Estructura estrófica repetitiva.
RITMO	Compás ternario y libre. Tempo lento.
MELODÍA	Melodía silábica con melismas. Focalización.
ARMONÍA	Frigio español.

- **Funciones de los instrumentos**

  Los instrumentos que se utilizan en las rondallas tienen tres funciones esenciales:

  1. Realizar melodías y contrapuntos (segundas voces o adornos).
  2. Realizar los acompañamientos armónicos y el compás base.
  3. Los acompañamientos rítmicos, si son de percusión.

Hay tres familias con un papel y función definida, melódicos, armónico-rítmicos y ritmo.

Es habitual también que cada grupo de coros y danzas lleve uno o dos cantantes solistas que pueden ser hombres o mujeres y que además participe un pequeño coro que cante en algunos estribillos a dos o tres voces.

Las cuadrillas suelen llevar un cantante solista que ellos llaman con el nombre de ‹guion› y que suele improvisar las letras de lo que canta en los aguilandos.

Hasta aquí una sugerencia para el folclore murciano de cuales son sus elementos morfológicos y la función que tienen, obtenidos desde la observación y la audición y elementos sintácticos, generadores de estructura musical.

En estos cuadros puede observarse como a partir de las generalidades que ofrecen es posible establecer un punto de partida para comprender el hecho musical de forma intrínseca y atendiendo exclusivamente a sus elementos musicales de forma objetiva. Es deseable en toda investigación musical que se utilice el lenguaje que desde siglos han inventado los músicos para referirse a ella, ya que a veces parece más importante cuando se describe un canto de labor, el calor que hacía, si se cantaba desde lo alto de un carro o si se usaba una azada particular mientras cantaba, sin explicar y obviando cómo es la música de ese canto.

Ejemplo práctico de acercamiento al hecho popular

Decía el compositor, crítico y musicólogo español A. Salazar a principios del siglo XX, que un compositor ante la música popular puede adoptar tres posturas. Una primera en la que respeta y pone en primer plano el tema popular, sometiendo el proceso creativo a sus características e integridad. Una segunda cuyo resultado suele ser una hibridación del folclore con procedimientos técnicos propios de la expresión del autor. Una tercera, más interesante para el creador, que supone un alejamiento del material original utilizando el tema popular como un agente reactivador de ideas para una expresión abstracta.

La adscripción a escuelas, como en la primera mitad del siglo XX, no es hoy la tendencia de los creadores, como tampoco lo es el camino solitario que emprendieron las llamadas vanguardias el otro medio siglo con propuestas originales e individuales. Hoy en el siglo XXI, la globalización, en todas las esferas de la vida, ha llevado a una estandarización del lenguaje que incluye inevitablemente el uso fusionado de los recursos ilimitados que aportan las diferentes culturas empaquetadas por los poderosos medios de consumo y comunicación. Un contexto en el que los compositores tienen que desenvolverse si quieren acceder al gran público. La obra de un autor es un reflejo de esta situación y una respuesta personal a las consecuencias que esto tiene en relación a la supuesta pérdida de calidad que a veces puede acarrear.

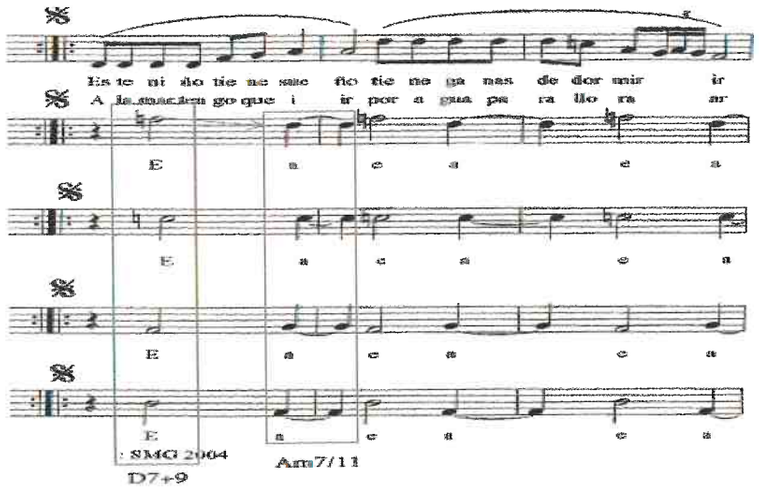
Para ilustrar las diferentes técnicas compositivas utilizadas en mi obra, mostraremos una pequeña selección de fragmentos musicales que responden a estos tres tipos de maneras de utilización del folclore para la composición. Los recursos empleados son variados como resultado de los diferentes proyectos y contextos para los que han sido creados y sin embargo, incluso en las situaciones mas convencionales, emerge una voz reconocible que indica una huida casi premeditada del estereotipo y la comodidad que ofrecen los recursos estandarizados.

Junto al folclore, ocurren pasajes musicales de corte expresionista y atonal en piezas compuestas para el teatro comercial. Dodecafonía y técnicas basadas en *pitchclass* y ciclos de intervalos comparten con elementos de la tradición tonal en obras de cámara y orquesta. Melodismo intenso y técnicas de contrapunto severo acompañan el espacio sonoro junto a bloques de acordes y poliarmonías en músicas descriptivas y cine. Elementos de otras culturas, el jazz y la música de consumo se fusionan con elementos mediterráneos de raíz tradicional. Armonías de intervalos en segundas, terceras y cuartas, modalismo, texturas transparentes y complejidad estructural y rítmica basada en el ostinato. Un conjunto de recursos, que hoy día forman el bagaje y la mochila de herramientas de cualquier compositor contemporáneo enmarcadas en un lenguaje que parte desde la tradición folclórica.

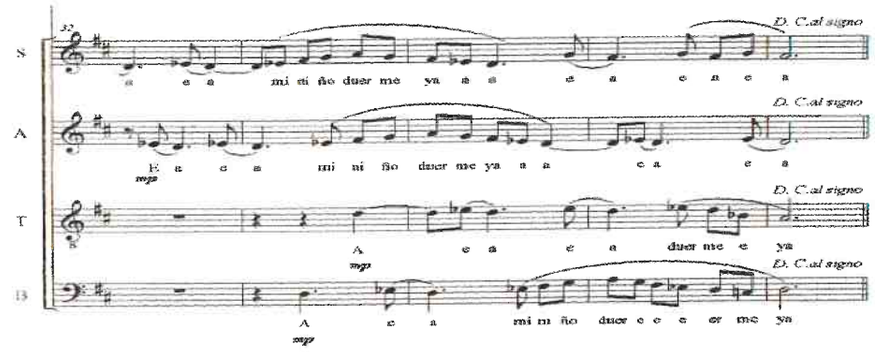
Elemento constante en mi obra es la amalgama de procedimientos nuevos y viejos, que son entretejidos para formar un todo orgánico en un equilibrio delgado que mantiene el entramado musical. Un recurso muy utilizado es el ostinato de raíz popular. Se puede encontrar en todos los niveles y planos de la música. Desde el nivel más básico, como generador de ritmos hasta el ser causante de melodías y estructuras completas. Es un elemento configurador, esencial, que siempre se encuentra presente. Procedimientos musicales que son usados de forma insistente para tender un puente sonoro de modernidad con la tradición. Usos de la técnica casi artesanal que convergen en un lenguaje original, propio y hondamente expresivo que busca una música agradable de escuchar por las resonancias culturales que implican estos elementos de la tradición folklórica, localizadas en el inconsciente colectivo de un oyente occidental. Al mismo tiempo, la novedad y frescura de los elementos contrapuestos a la tradición permiten ser atrayentes para el público. Esto configura un estilo musical que ahonda en siglos de música asimilada, como punto de partida, para experimentar nuevos caminos de expresión musical. Veamos algunos ejemplos.

En *Duerme niño* para contralto y coro mixto, se utiliza la melodía popular de una nana de origen sefardí encontrada en el folclore murciano. En el primer ejemplo la melodía es expuesta por la contralto solista de manera literal y acompañada por dos acordes en ostinato y en diferente metro para establecer una tonalidad propia. El primero, es un acorde de dominante con novena aumentada y el segundo, un acorde menor de séptima con oncena. El movimiento del bajo sobre tónica y dominante tonal y estos acordes evitan la nota sensible (séptimo grado ma-

yor) para oscurecer el sentido tonal. La voz de la soprano, hace un movimiento descendente de tercera menor, característico de la música popular e infantil. El efecto sonoro es muy descriptivo creando una atmosfera etérea y onírica acentuada por la separación de planos que ofrece la polimetría entre melodía y acompañamiento.

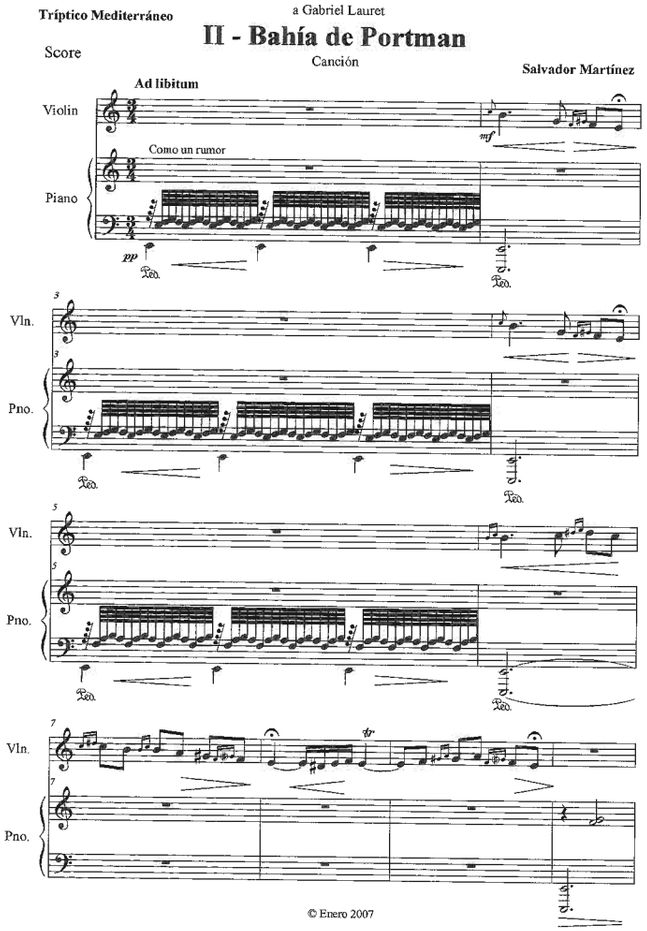


El segundo ejemplo es un canon a cuatro voces en estrechos que producen disonancias de segunda en la melodía enfatizando el modo frigio español.

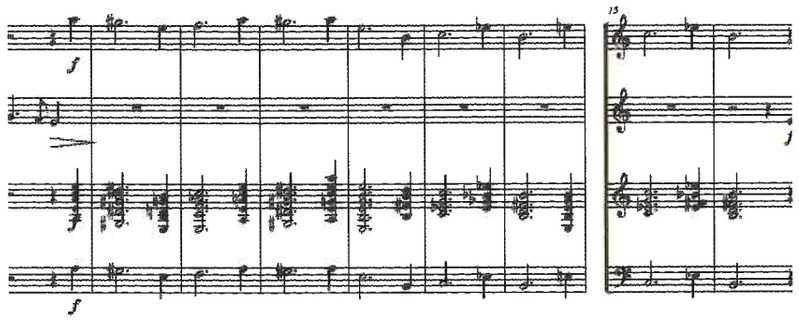


En el segundo movimiento del *Tríptico Mediterráneo* para violín y piano, *Bahía de Portman*, encontramos un ejemplo de imitación de los cantos de labor *a capella* del Levante murciano. El piano como un rumor de olas sobre pedal en la nota mi teje un arpegio con dos acordes por segundas que delimitan la armonía del modo frigio español. El violín canta libre-

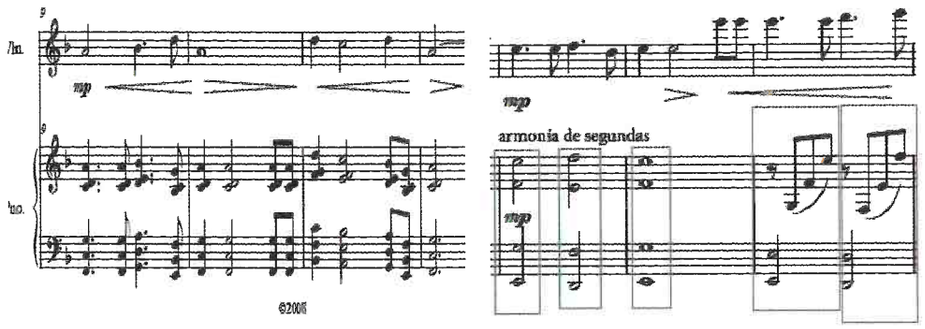
mente una melodía desgarradora cargada de ornamentos que imitan los mordentes y jipíos que los cantores hacen con golpes de garganta. El modo frigio es ampliado a dos tetracordos iguales con segunda menor y segunda aumentada. Estos intervalos añaden un color exótico y oriental de corte mediterráneo que a la vez entronca con el tipo de escalas simétricas usadas en la música de Bartok y otros compositores.



Esta misma escala es usada de forma muy diferente en *Los viajes de Ibn Arabí*, una suite en seis movimientos dedicada al místico murciano del sufismo. El quinto movimiento titulado *El viaje a Siria, el conocimiento,* ofrece una interesante mixtura de estilos. La escala es ahora dividida en dos tetracordos descendentes frigios solapados, uno desde la nota la y otro desde la nota mi. La melodía es armonizada con acordes menores paralelos.



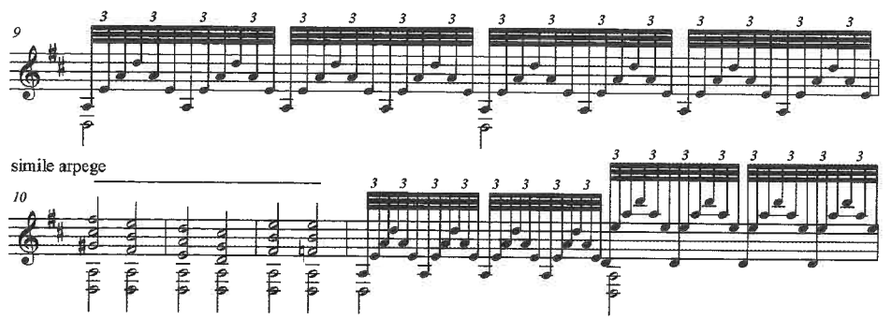
En el segundo movimiento de *Las cuatro estaciones* para violín y piano, basado en una canción folclórica de Murcia, *La canción del platero o el paño fino* se elabora una fuga muy libre con el uso de armonías paralelas por quintas y segunda añadida (ej.1) o por segundas (ej.2).



En *Preludio y Fuga sobre la Aurora de Santa Cruz*, el preludio está escrito en forma de fantasía alrededor de la melodía característica de la salve llamada *La sorda*. Una fórmula en forma de diseño es repetida en arpegios intentando retener la sonoridad vocal en un instrumento como la guitarra incapaz de mantener notas largas.

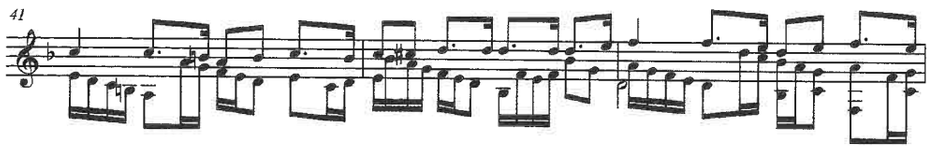
La armonía es una recreación colorista y disonante muchas veces, en la que los acordes no guardan relación de tonalidad, creando sorpresa continuada en el oyente por lo imprevisible de la progresión acórdica. Cada repetición de la misma melodía añade un color cada vez más disonante e inesperado.

Acompañando esto se suceden armonías resonantes con acordes de color y armónicos intentando imitar el recuerdo de la campana que a manera de estribillo recurrente dota de cohesión interna al preludio.



La fuga, escrita sobre la primera parte del *Ave María* (ejemplo 1), deja de lado el tratamiento escolástico de este tipo formal, para recrear, en los divertimentos entre las modulaciones del tema principal, otras melodías de esta hermandad, como el estilo para despiertas o San Antonio de Padua. En la parte central se incluye de nuevo, esta vez como en el original de los auroros, la melodía de *La sorda* utilizada en el preludio.

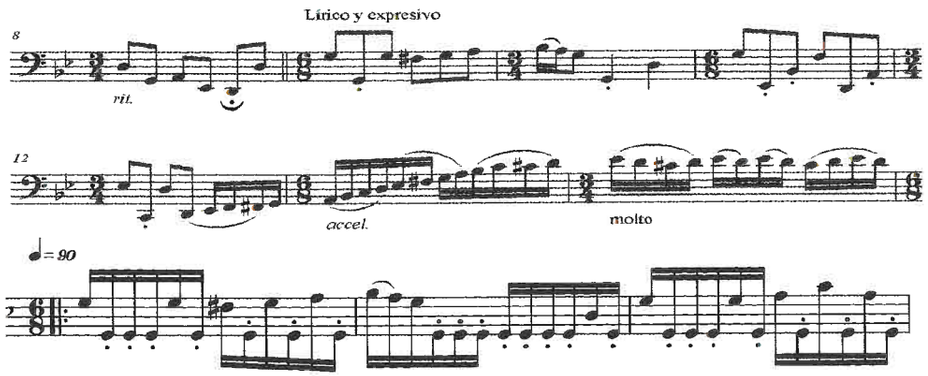




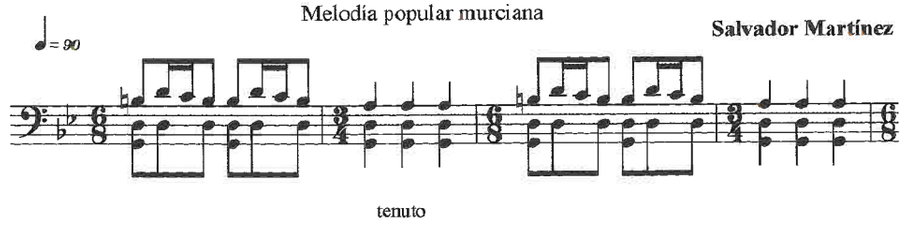
Los estrechos (ejemplo 2), son elaborados con nuevas y audaces armonías dentro del contexto tonal de la fuga, para terminar con una pequeña fantasía romántica cargada de sonoridades y referencias a la guitarra de F. Tárrega al terminar con una serie de escalas y arabescos de factura virtuosista que desembocan en un final no conclusivo que permite al oyente reflexionar sobre el futuro de esta milenaria y camaleónica tradición mediterránea.



En *Fantasía* para cello solo se utiliza varias veces la melodía del paño fino de manera literal, pero en varios niveles de alturas para provocar el efecto de acompañamiento en un instrumento melódico.



En la misma pieza un ostinato rítmico y armónico establece la atmósfera necesaria para la inclusión del elemento popular. Entre jota y guajira es una característica amalgama presente en todo el estado español pero sobre todo en cantos andaluces y en el flamenco.



En *Canción para una fiesta*, una mazurca popular para la B.S.O. *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, un *pizzicato* múltiple en las cuerdas con acordes a cuatro voces, imitan el ritmo de parranda de las guitarras.



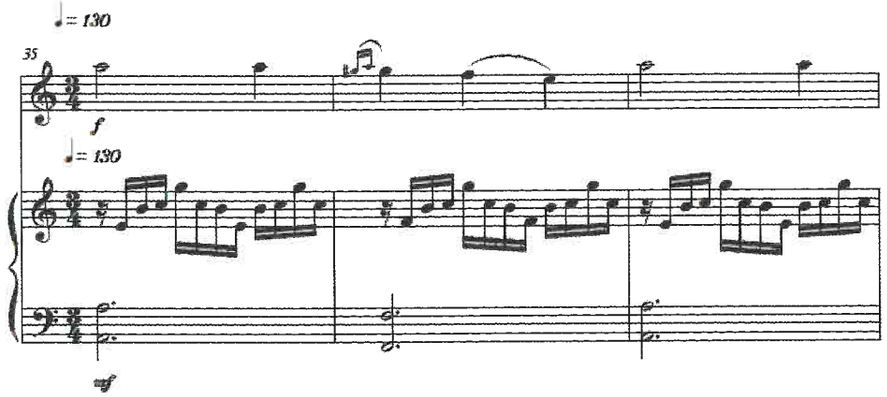
En *De aquí y de allá* para flauta y guitarra la parte central de la pieza está elaborada en forma de seguidilla.



En *Impromptu* para violín y piano es de nuevo el paño fino quien permite una nueva dimensión sonora, al ser armonizado de manera impresionista con acordes paralelos cargados de disonancias y sin relación tonal.



La sección central muestra una nueva melodía original a partir de la elaboración de la melodía popular.



Otros muchos ejemplos podrían ilustrar de qué manera el folclore murciano ha influido en mi obra y cómo el lenguaje armónico ha enriquecido las viejas melodías populares.

El detonante de la creación ha podido ser un ritmo, una estructura, un inciso, un motivo, unas armonías, un ostinato, pero para que sea efectivamente válido, creo firmemente que debe hacerse desde el conocimiento de la morfología y la sintaxis del folclore, usado para no perder en la abstracción del proceso compositivo la esencia original de la base popular, en tanto en cuanto este es morfológicamente un elemento musical que tiene una función determinada y sintácticamente un uso formal concreto.

Esta es la idea que me ha conducido desde mis inicios como compositor, y puedo afirmar que el folclore murciano me ha ofrecido hasta hoy, obtener una voz personal que me define como un músico de raíz mediterránea y esencialmente del Levante murciano.

La música oral en la transición a los modos urbanos de vida

Modesto García Jiménez

UCAM. Universidad San Antonio, Murcia
mgarcia@ucam.edu

RESUMEN

En general, las aportaciones a la teoría del conocimiento hechas desde una reflexión sobre la música, su naturaleza y su trascendencia social, han sido la mayoría de las veces ‹demasiado› sociológicas o bien estrictamente musicológicas. Han cundido también en cierto modo las versiones antropológicas, si bien estas han superado en pocas ocasiones lo específicamente etnográfico. Las más significativas contribuciones de calado ontológico se han producido, salvo honrosas excepciones, casi indefectiblemente a partir de modernos estudios procedentes de la neurobiología. La música que llamamos de tradición y transmisión oral, encierra, más allá de sus fisonomías más conocidas, algunas de las claves para la interpretación de una de las dicotomías sobre la que más literatura se ha vertido: la generalización de modos de vida que llamamos urbanos en contraposición a los que una vieja inercia intelectual llama rurales; controversia que hoy, necesariamente, hay que abordar desde otros ángulos menos deudores de las versiones decimonónicas.

PALABRAS CLAVE: música oral, ontología, rural/urbano.

La ruralidad, lo rural, es una de esas temáticas recurrentes y de alto grado acomodaticio que de cuando en cuando se cuelan en la preocupación de las ciencias sociales. Resulta ser, además, un campo en el que no es exigible un alto grado de especialización, pues, en principio, es tan de domino público y de tal llaneza su entendimiento que cualquiera puede verse libre de opinar. Al igual que sucede con el enorme fenómeno actual del patrimonio, sus ítems conceptuales están tan intensamente subsumidos por la enorme envergadura de los procedimientos propios de su campo de acción que verdaderamente el desarrollo teórico no se produce más que a la sombra de su dinámica de acción táctica.

Cuando en los albores de la literatura sociológica finisecular decimonónica se teoriza sobre los tipos de solidaridad y comienza a advertirse una distinción entre las comunidades y las otras

formas de asociación, o lo que es lo mismo, entre solidaridad orgánica y mecánica, no hubo mejor terreno de aplicación de esas teorías que aquella de una distinción entre lo rural y lo urbano, y por ende, también del tipo de sustancia organizativa de los individuos y las sociedades que pueblan uno y otro hábitat.

Fue E. Durkheim quien en los últimos años del siglo XIX elaboró y lanzó esta teoría de la solidaridad, en buena medida como piedra angular, no ya solo de su ingente labor intelectual sino también como base constitutiva de la sociología que emergía como nueva ciencia de la esfera pública. Para el sociólogo francés solidaridad era un hecho moral y, por tanto, carente de la posibilidad de aparecer positivamente como un hecho externo (Durkheim, 1993). Como consecuencia, había entonces que buscar una serie de fenómenos que tuvieran esa existencia exterior, tangible y positiva, en la que se pudiera contrastar aquella dimensión moral; y a ello se dispuso toda la producción sociológica a partir de este hecho fundacional[1].

Esta, que pudiéramos considerar la línea sociológica ortodoxa, ha sido a todas luces la que más éxito ha tenido en el desarrollo teórico posterior. Sin embargo, en la misma época arriba aludida, también otros pensadores, sociólogos eminentes, teorizaron sobre la misma «realidad». Entre ellos, fundamentalmente, Maurice Halbwachs –como en buena medida también Marcel Mauss, y el inquietante H. Thoreau–, que lo hace sobre una sutil distinción entre asociación o colectivo y comunidad, y por ende también de sus correlatos físicos: espacio y territorio; llevando a cabo ciertos postulados que hoy son o deberían ser incorporados sin ambages al cuerpo conceptual de la temática que nos ocupa. Entre ellos, muy resumidamente, aquel que advierte una vinculación entre comunidad y territorio, y hace lo propio entre colectivo –o asociación– y espacio –o, para ser más exactos, «espacio público»–; añadiendo el carácter ideológico de la primera de estas relaciones, en el sentido de su determinismo, digamos de su interpertenencia sustantiva; mientras que en la segunda la relación es más libre, deliberativa, en la que el espacio siempre está en construcción, siempre se está definiendo (Halbwachs, [1925] 2004; Delgado, 2008).

A la luz de estas últimas teorías mencionadas, es muy cuestionable que hoy se sostenga una diferenciación sustancial entre las formas de habitar el campo o la ciudad, o más genéricamente, entre lo rural y lo urbano. Es evidente, no obstante, que a efectos puramente circunstanciales sí puede hablarse de esa distinción. Efectivamente, es cierto que existen políticas económicas agrarias, planes de patrimonialización bajo el sello de rural, proyectos de diversificación productiva, incluso políticas de género referidas al ámbito rural; pero todas ellas no son más que una nueva versión de fuerte carácter mercantilista, referente de un consumo que basa sus reclamos en una especie de nebulosa romántica de tintes tradicionalistas (Sanz,

[1] Durkheim aborda el problema de la solidaridad y valor social en su tesis doctoral publicada en 1893, bajo el título de *De la division du travail social*, publicada en español en 1987 como *La división social del trabajo*. Akal. Madrid.

2007); y cuando no es así, responden claramente a programas, como se ha dicho, políticos, en los que lo de menos es una reflexión sobre la pertinencia de hablar por separado de ambas modalidades poblacionales, que ya son meramente residenciales y desde luego sin ningún atisbo de sustancialidad distintiva.

Hoy, excepto a efectos de marca de producción para la UE y otras propuestas mimetizadas con ella, entre las que abundan las de corrección política (de género –la mujer en el mundo rural–, de empleo, de desarrollo), lo rural no existe. No hay diferencia ni distinción posible entre los modos de habitar uno y otro medio, no hay más que pequeños matices entre ambos. Las maneras, las estrategias, las relaciones, las formas de comunicación e interacción, de producción y de mercado son las mismas prácticamente; es más, los grandes problemas de nuestro tiempo, la angustia existencial, el individualismo hedonista que caracteriza a las nuevas sociedades, la sensación de no futuro, la posición ante los agravios medioambientales, etc., se diferencian poco entre una y otra opción, y desde luego nada que se parezca a una diferencia sustancial.

Sin embargo, cabe alertar de que muy a menudo tendemos a dejaros llevar por cierto romanticismo a la hora de enfocar esa dicotomía carente hoy de sentido, y cunde cierto papanatismo en torno fundamentalmente a un posible mercado de lo rural y un mercado para lo rural. Lo más preocupante, no obstante sigue siendo la confusión que provoca dotar de sustancialidad a la dicotomía rural/urbano.

Idea 1: los rasgos que históricamente hemos esgrimido para definir sociedad frente a comunidad, como también los que se han producido para alimentar la distinción entre rural y urbano, no son definitivos ni esenciales o sustantivos. Por el contrario, la modernidad tardía ha puesto de relieve que esos rasgos son mucho más circunstanciales de lo que se había teorizado, que se presentan de forma entremezclada y no uniforme, es decir, pueden darse rasgos definitorios de la comunidad en ámbitos poblacionales urbanos, y de hecho se dan con asiduidad (por ejemplo en la vida social de los barrios castizos, de clase, tradicionales, etc.) y viceversa. Este segundo caso, que, diríamos, vendrá caracterizado por la identificación de rasgos de vida en colectividad –por contraposición a comunidad– en los ámbitos rurales, es el que más claramente concentra rasgos de modernidad, precisamente porque pone de manifiesto esa evolución hacia un tipo de comportamiento muy alejado de su naturaleza tradicional. En la actualidad, todos los movimientos neorrurales, los que tienen como objeto la producción primaria y su distribución en redes más o menos privadas de consumidores, la tendencia hedonista y de aparente vuelta a la vida campesina, la intención de reconcentración y recreación de actividades «emparentadas» con el mundo aldeano (algunas artesanías, turismo rural, microhuertas, senderismo, etc.), y otros, que se debaten entre una especie de romanticismo tardío

que todavía reivindica una «forma de vivir en armonía con la naturaleza» o incluso propuestas revolucionarias que se amparan en una visión de la ciudad como el mal de nuestro tiempo y como reflejo del estado opresor, actualmente, digo, esas experiencias están mucho más cerca de hábitos claramente urbanos que no de una redención de otra vida posible en el planeta inspirada en la plena vigencia de lo rural, la comunidad y el territorio físico como referente de las interacciones humanas.

Podría resumirse esta idea en la constatación de que en época finisecular decimonónica, en cuyo seño ideológico e intelectual se fragua la distinción sobre la que estamos versando, la ciudad, que comienza tímidamente a desperezarse como un ámbito absolutamente novedoso de relaciones sociales, una «vida nueva», está todavía en su mayor parte caracterizada por experiencias relacionales de comunidad; y es solo cuando la ciudad, antigua o de nuevo cuño, se convierte en una base de operaciones industriales cuando puede afirmarse con toda rotundidad que aparecen los primeros y más claros síntomas de vida colectiva. Donde a mi modo de ver mejor versionados están los rasgos de esa época es en la literatura de creación: una más próxima a las maneras ensayísticas, como es el caso de Baudelaire y otras a la narrativa más novelística (Balzac, Sthendal, Clarín, Dickens, Hugo…).

No está del todo habituada la historia crítica de las grandes tendencias civilizatorias a tener en cuenta la literatura cómo factor clave de interpretación y análisis, seguramente, como tantas veces se ha puesto de manifiesto, por temor a caer en lo espurio, desde el punto de vista de la ciencia más enfática. La propuesta analítica más consensuada y que con más vigor ha llegado a nuestros días ha sido quizá la que deviene de la sociología y de la antropología más acordes con los modos científicos decimonónicos. Esta tradición crítica construye las bases en las que hoy con toda seguridad se sostiene la teoría hegemónica sobre las supuestas maneras de habitar el mundo y de habitarlo en sociedad, una con grandes dosis de determinismo social, poblada de referentes extramundanos –y sobrehumanos–, la de la comunidad, fundamentada en relaciones que no se explican por la voluntariedad; y otra próxima a los postulados de la libertad, entendida esta más como valor civilizatorio que como observación ética o moral. Esta teoría converge, llegado su cenit, en las cuestiones de identidad social –y también cultural– como explicación del nexo relacional humano, como basamento que hace posible la vida en sociedad, lo cual no fue más que construir la matriz ideológica en la que se iba a fundamentar toda la teoría social vigente y posterior: la del estado soberano, que es tal y tienen existencia en virtud de las distintas identidades desplegadas, que por cierto funcionan a imagen de la identidad esencial de la existencia individualizada de los cuerpos.

Es lo que teoriza Bauman cuando sostiene que la identidad se instituye como cohesionante ideal justo cuando acaba la comunidad (González, 2007). La idea de comunidad da sentido a la vida tradicional y la de identidad es la que sostiene toda la modernidad fundamentada

en la existencia del estado como posibilidad de vida. El desentrañamiento de estos haces de rasgos tan sutiles –los que dan sentido a lo anteriormente dicho en la distinción comunidad/colectividad–, tan intangibles, inaprensibles, desdibujados entre otra serie de componentes de la conducta humana, lo ha llevado a cabo, como se ha dicho, la literatura, la gran literatura, heredera del Romanticismo, inauguradora del llamado realismo, pero fundamentalmente de una vocación psicologicista incuestionable. En el caldo de cultivo finisecular decimonónico, en el que confluyen ángulos absolutamente novedosos de la narrativa –desde la aparición de las tesis evolucionistas hasta la prolija literatura teosófica, por poner dos extremos claros– la novelística es absolutamente coetánea, en todos los sentidos, pero además alberga la enorme capacidad de haber transmitido al futuro unos retratos humanos, y por tanto sociales, impagables.

La gran literatura decimonónica retrata lo burgués –un término extraordinariamente exacto– porque es mismamente la médula de lo burgués. De esta forma, tanto la literatura científica o ensayística como la creativa cumplen a la perfección su cometido, solo que la segunda de ellas lo hace con la sutileza de lo implícito. Cuando coetáneamente se versiona desde algunas posiciones filosóficas lo que podríamos llamar la inmensa capacidad de la literatura para retratar con fidelidad las épocas y sus ideologías, como sucede en el caso conspicuo de Benjamin y sus apreciaciones sobre el inicio de la vida moderna vertidas en sus *Pasajes,* que no son más que otra evocación baudelaieriana del despertar de la ciudad a una nueva naturaleza de relaciones, está dando la razón a toda la crítica posterior. El *flanêur*, el *spleen*, el *memento*, y otras ideas de Baudelaire, en parte reelaboradas a partir de su utilización por los románticos, son las mejores definiciones de este hombre moderno urbanita y apóstata de la vida que implica comunidad.

Si se piensa con detenimiento, puede constatarse aquí una sutil pero crucial diferencia entre dos hechos fundacionales del pensamiento moderno: lo que Durkheim teoriza como anomia, que en principio –según yo lo entiendo– hace referencia a ese desasosiego de lo moderno como pérdida del paraíso natural y la conducta rebelde, en cierta forma incómoda y contestataria, que de ello se deriva, ha dado lugar a toda la producción sociológica sobre la inadaptación y desviación sociales (incluido por supuesto el suicidio, al que el sociólogo francés dedicó una impresionante monografía); por otro lado, las descripciones más literarias, como las que estamos reflejando en la obra de Baudelaire, son extraordinariamente descriptivas del «espíritu moderno», la inadaptación vista como contestación y el suicidio como radicalidad de la libertad.

Todas las versiones que hablan del *flanêur* baudelaireano como arquetipo del hombre moderno lo hacen por las mismas razones: la conjunción de rasgos del hombre urbano. Pero no solo porque habite la ciudad ni porque esta sea por sí sola reflejo incuestionable de lo moderno, sino porque lo definen esa serie de rasgos que rompen, a veces violentamente, con los cohesionantes tradicionales y aparece con rabia una nueva inspiración: la voluntad (que

podemos llamar aquí la libertad, la capacidad deliberativa). Estos nuevos rasgos se fundamentan sobre todo en el anonimato que proporciona el medio urbano, que se versiona como la mejor protección de la libertad, las nuevas redes de relaciones basadas en la igualdad y en la voluntad, en otras formas de colectividad electiva; y también si seguimos a Baudelaire, en una melancolía, en una especie de tedio existencial que devienen del hecho de haber confirmado definitivamente la ruptura con el ‹orden natural› y la apertura de unas posibilidades específicamente humanas que, como tales, más tarde o más temprano traerán la perdición.

Podemos concluir sosteniendo que estas dos formas de versionar la realidad, la escritura ensayística de corte científico y la literatura de creación, difieren fundamentalmente en sus valores epistémicos. La primera, la proyecta como una realidad con una explicación única y contrastada, sin posibilidades de réplica, y si la tiene, esta será subsumida por la maneras de generación de conocimiento científico, que son, como todos sabemos, determinantes; la segunda es fluyente, no prevé conclusiones explícitas y por lo tanto deja abierta la puerta de criterios complejos y dispares.

Volviendo a la senda de nuestra reflexión podemos ya enunciar que ‹la ciudad nos hace libres› (un temprano Hegel dixit, apropiándose posiblemente de un viejo dicho medieval alemán que él vuelve a proponer ahora con un sentido distinto pero metafóricamente acertado: en el Medievo porque redimía del abusivo poder feudal, en el XIX porque ya se concibe como un nuevo espíritu humano), libres de un mundo encantado, por usar la imagen de Weber, de un mundo ordenado a imagen de la interpretación clásica del orden teológico; y a la vez nos convierte en esclavos, esclavos de una vida que en adelante se medirá con dimensiones específicamente humanas, esclavos de nosotros mismos, como ha testificado Byung-Chul Han, notario de la modernidad cansada (Han, 2012).

Creo que la producción intelectual de tono científico vertida específicamente sobre el tema, es decir, casi la totalidad de la sociología y la antropología urbanas, no ha sabido interpretar con exactitud las ‹señales› que ya se derivaban de los escritos de los sociólogos esenciales del XIX (Durkheim, Simmel, Halbwachs, Tönnies, Weber, Marx…), pues ha seguido incidiendo en la pretendida distinción entre lo rural y lo urbano como realidades contrapuestas, con existencia propia y autónoma, y paralelas. Todo lo más ha constatado una especie de difuminación de lo rural «por imperativo de los tiempos», una extinción de las formas tradicionales de organizarse en comunidad. Pero nunca ha categorizado lo más obvio: ambas formas no son más que un transcurso evolutivo civilizatorio, es un *continuum* evolutivo.

Por otro lado, otras tendencias posmodernas que han conseguido integrar miradas compartidas entre la producción sociológica y la arquitectura, el arte, etc., más bien privilegian las formas físicas arquitectónicas y urbanísticas de la ciudad antes que su vida y su cultura, se asume lo urbano más como *hardware* que como *software*.

Georg Simmel (1997) pensaba a las ciudades como el escenario por excelencia de la modernidad y de sus procesos de racionalización. El espacio no es un atributo físico sino que es una «configuración del alma subjetiva», la metrópolis se define en términos de sus fronteras sociológicas (y hoy podría añadirse ‹ontológicas›) más que territoriales. A los distintos modos de experimentar sus espacios se le contrapone la idea de que en las grandes ciudades la cultura aparece objetivada, firmemente visible desde las edificaciones imperantes. Pero esta reflexión de Simmel es genérica, y se refiere a un nuevo status ontológico y no a una distinción habitacional circunstancial. Extremo que sí ha sabido entender una tercera corriente que imbrica filosofía, sociología, política, economía, etc., bajo el epígrafe general de ‹Pensamiento›.

Frederic Jameson observa a los sujetos actuales como entidades en medio de un caos. Individuos imposibilitados de dar cuenta, desde sus sentidos, de la complejidad de las ciudades y sus formas de manifestación. En los escritos de Zigmunt Bauman, si bien de forma no directa, se firma el acta de defunción de la presunta distinción entre formas de habitar el mundo en base a la circunstancialidad del territorio. Manuel Delgado retoma la reflexión clásica sobre el espacio y el territorio trazando un magnífico paralelismo de estos términos con los de comunidad y colectividad, y, por ello, consecuentemente, aborda la distinción rural/urbano con nuevos argumentos, pero que ya estaban de manera muy implícita en algunos de los sociólogos clásicos, solo hacía falta leerlos con la suficiente perspectiva. Un buen número de ‹pensadores› que pudiéramos considerar integrantes de esta corriente (Sloterdijk, Habermas, Han, Wacquant, Morin, Steiner y un larguísimo etcétera), han sido los ‹encargados› de zanjar la cuestión con el simple procedimiento de no abordar el asunto como problema crucial de nuestro tiempo, o al menos no hacerlo en los términos anquilosados y deudores de una inercia antigua que configura un círculo vicioso del que en apariencia no se puede salir o que vuelve a traer la discusión a términos no sustituidos con eficacia, lo que impide hablar de ellos sin caer en su uso.

En definitiva, lo urbano –y son conclusiones que, por lo tanto, afectan también a su alter ego, lo rural– se nos presenta como un concepto no concluso. En la imposibilidad de su conclusividad es donde radica la clave para continuar pensando y repensado esta temática desde diversas perspectivas: la literatura, la sociología, el arte, la geografía, la arquitectura y el urbanismo, los estudios culturales, la historia, la política, entre muchas otras. Las nuevas realidades urbanas –síntomas de la ciudad como espacio vivo– configuradas en la compleja interrelación de los procesos de globalización, los nuevos roles políticos de los gobiernos, el papel de una economía de mercado basada en flujos de información y comunicación, la experiencia del espacio virtual, la emergencia de la diversidad cultural y la problemática de la identidad, plantean nuevos interrogantes que nos invitan a reflexionar sobre los conceptos clásicos en pos de nuevas formulaciones.

La tesis principal que quiero defender en este texto puede deducirse ya de lo expuesto: lo rural y lo urbano no pueden definirse hoy como experiencias de los sujetos derivadas de la «imposición» de habitar unos territorios concretos, y pensarse que, debido a ello, interactúan de una determinada manera, pues está claro que en la actualidad esos escenarios de estampación de experiencias no están en los lugares físicos habitacionales sino en los sitios virtuales que caracterizan las nuevas formas de interacción. Por el contrario, puede decirse sin demasiado temor a errar que lo urbano no es ya una característica poblacional sino un estado evolutivo civilizatorio que tienen que ver más con hondas transformaciones en el sentido profundo de la interacción humana que no en el resultado de experiencias, puesto que estas pueden darse aquí o allí indistintamente sin que medie la fisicidad del territorio sino la apropiación de espacios tácitos.

Idea 2: En busca de refrendar con aspectos externos, tangibles y positivos, como sugería Durkheim, su teoría moral de la solidaridad, es muy posible que encontremos elementos que en lugar de sustentarla la rebatan. Uno de ellos, constitutivo central de lo que en estas páginas se intenta defender, es la música de tradición y transmisión oral, o para ser más exactos, la práctica musical vista en su dimensión social; lo que, además no nos aleja en demasía del tono de la reflexión que aquí estamos versionando, pues una de sus fisonomías, la música que llamamos folclórica, ha estado siempre presente como rasgo constitutivo de la definición que hasta ahora se ha venido haciendo de lo rural, lo campesino, y de su característica fundamental, la estructuración de la vida en maneras de comunidad.

A pesar de lo mucho producido sobre estas modalidades musicales, se ha reparado poco o nada respecto a su poder de explicación en torno a lo sostenido en estas páginas. Se trata de señalar cómo puede rastrearse este sentido evolutivo civilizatorio con el que he intentado redefinir la distinción clásica entre rural y urbano en sus correlatos de comunidad frente a colectividad y los matices que diferencian las nociones de territorio y espacio.

Han sido numerosos los autores que han señalado el carácter inherente de la música en el conjunto de manifestaciones humanas, en tratados donde se abordaba el tema de manera directa, como lo hacen, entre otros muchos, J. Blacking, V. Jankélévitch, N. Wienberger, o de forma indirecta, en los escritos de N. Chomsky H. Putnam, S. Pinker, entre, como es lógico una nómina bien nutrida. La argumentación es sencilla: no hay ningún pueblo conocido –ni lo ha habido– que no conozca y ejercite la práctica musical. Ello nos aboca a contemplarlo como un universal del comportamiento, lo cual lo sitúa extraordinariamente cerca de ser considerado algo –una conducta– que se transmite genéticamente[2] y no es únicamente un comportamiento adquirido, al modo en que Chomsky teoriza la generatividad lingüística, es decir, los términos de la lengua son arbitrarios, convencionales y culturales, pero no lo es la facultad exclusivamente humana de construir con ellos dimensiones comunicativas; en el mismo sentido, las formas, modalidades, instrumentos, etc., de la música son de la misma naturaleza, construidos y adquiridos culturalmente, pero no lo es en modo alguno su dimensión espiritual, la capacidad innata de comunicar y tocar subliminalmente el alma humana. Ello quiere decir que muy posiblemente las consideraciones que se desprendan de la observación de esta conducta sean de enorme pertinencia entre los argumentos, tanto en un sentido, justificar la teoría, como en otro, rebatirla.

[2] Para casi todos los aspectos de la polémica entre innatistas y defensores de la llamada adquisición cultural (la mayor parte de estos últimos alineados en torno a la corriente identificada históricamente como de la *tabula rasa*), conviene ver el libro de J. L. Elman, E. A. Bates, M. H. Johnson, A. Karmiloff-Smith, D. Parisi & K. Plunkett, *Rethinking Innateness. A Connectionist Perspective on Development.* MIT Press. 1996.

La música ha acompañado al ser humano, y lo sigue haciendo con un papel extraordinariamente relevante, a lo largo de su periplo sobre la Tierra. En cada edad, cada ciclo, cada época, la música y su práctica han proporcionado al humano una respuesta o bien una manera de interrogar sobre su relación con el mundo: desde un acceso privilegiado a la dimensión mágica hasta una ordenación de los ciclos estacionales o de su entendimiento de la complejidad del cosmos, pasando por un despliegue asombroso de «funciones» en el entramado conductual humano, estéticas, bélicas, simbólicas, privadas, públicas, comunicativas, espirituales, ilocutivas, performativas… Su extensión como práctica social ha preponderado sobre su presencia en la esfera privada, por más que hoy tengamos una percepción basada en la música imbuida casi exclusivamente por el plano privado de la experiencia humana. Este último extremo se justifica en la propia evolución de la relación música experiencia humana, en el sentido en que los nuevos medios tecnológicos de reproducción han operado en la música un clarísimo repliegue hacia la esfera privada, casi íntima, lo cual no significa en modo alguno que haya abandonado su crucial lugar en el entramado público: la música sigue siendo un recurso conductual importantísimo en la constitución de lo público, pero ahora sometida a las nuevas tendencias que pueden resumirse en una subjetivación general de lo público a la vez que se produce una acelerada objetivación de lo privado (Han, 2012).

Puede constatarse hoy que en la dimensión social de la música ha cambiado algo sustancial: el componente colectivo ya no es una masa que asiste llevada por una especie de determinismo social sino que ahora se trata de una suma de individuos cada uno de los cuales interpreta la experiencia que se propicia con la música de manera distinta y subjetiva. Y esta es la razón de fondo por la que traigo aquí una reflexión sobre la música como correlato de lo que he definido como un rasgo evolutivo humano reflejado en una clara deriva hacia los modos existenciales que hemos definido como urbanos, frente a otros, que en este caso solo pueden ser los rurales; pero que puede advertirse más claramente si lo hacemos a través de su trasunto más evidente: una hegemonización de los modos en consonancia con la idea de colectividad y una huida de los que lo están con la de comunidad. No es más que dar la razón

a los que acertadamente han teorizado sobre los procesos tardomodernos de subjetivación, o para ser más respetuoso con esas mismas teorías, la construcción de la subjetividad como proceso moderno desembocante en la caracterización de la modernidad tardía. Además, cabría añadir que la música –en su nueva naturaleza de práctica estrictamente individual– compone una parte esencial de la caja de experiencias y expectativas con la que se construyen las nuevas subjetividades; pues estas estriban en muy buena medida en una especie de contradicción muy propia de la práctica y de la percepción musicales, la antedicha subjetivación de lo público y la cada vez más galopante objetivación de lo privado o íntimo. Dice Byung-Chul Han (2012) que cuando el espacio público desaparece se convierte en o refuerza el plano privado.

Quiero poner en relación comparativa dos músicas de tradición y transmisión oral que conviven en nuestro país pero singularmente en el Sur, Andalucía y algunas zonas de influencia. Una es la que seguimos llamando folclore, esto es, un repertorio de formas musicales y literarias de la tradición muy extendidas por todo el territorio nacional. Característica fundamental de estas músicas ha sido la de cohesionante social a través de su función esencial, consistente en mantener rituales muy próximos a las formas de vida de la comunidad, de diversión, de cortejo, religiosos, de reafirmación identitaria, etc. Es evidente que en la actualidad estas músicas, que seguiremos llamando folclore, han cambiado radicalmente su función social –y a veces también su fisonomía–, pero hay algo que las tiene ancladas a su naturaleza ancestral, la de la experiencia comunitaria. La evolución, tanto estética como estructural, resulta en extremo difícil debido precisamente a su carácter comunal, que hace inviable que se produzcan grandes transformaciones, pues en realidad es ‹propiedad común› y esta característica –repetitiva, cadenciosa, de inercias establecidas, casi gregaria– la sitúa en las antípodas de la fuerza creativa y por tanto evolutiva, como pusieron de manifiesto la mayoría de los estudiosos de la tradición lírica popular hispánica[3]. No obstante, todavía sigue proponiéndose esta práctica musical en las escenografías de lo rural como algo consustancial a ello; y en realidad es cierto que ambas expresiones tienen algo de anquilosamiento social. Por extensión, también se recurre al folclore para referenciar las nuevas formas de recreación o reinvención de lo rural. Sin embargo, muy en el fondo de la cuestión, puede constatarse que también las formas musicales que definimos como folclore –músicas de tradición y transmisión oral– han sido ya enteramente subsumidas por las nuevas maneras de percepción e interacción social, esas que aquí estamos llamando ‹urbanas›. Esa dificultad evolutiva que señalaba con anterioridad es la principal baza a favor de la íntima relación entre folclore y comunidad.

[3] Uno de los grandes debates sostenidos en la prestigiosa escuela filológica española, que abanderó fundamentalmente Menéndez Pidal, se produjo en torno a dilucidar quiénes eran los creadores de la lírica tradicional llamada anónima, ¿el pueblo, como mantenían algunos, o autores personales que quedaron olvidados o disueltos en lo popular, y por tanto, anónimos? El propio Menéndez Pidal, Amado Alonso, Mª Rosa Lida de Malquiel, Lévi-Provençal, Margrit Frenk, entre otros ilustres estudiosos participaron en estas diatribas, y más próximas al campo musical lo hicieron, también Julián Ribera, Asín Palacios, García Gómez o Josep Crivillé.

En el otro extremo, todo el fenómeno musical que llamamos flamenco –que quiero traer aquí también como representación de otra serie de músicas que responden a los mismos criterios de catalogación: el jazz, las músicas populares brasileñas y cubanas (o en general de toda Hispanoamérica), el *raï*, el fado, el tango…–, una música, con toda su periferia escenográfica, que en origen pudiera haberse alimentado de formas genéricas de la tradición musical oral, pero que en un momento de su evolución sufre la que pudiéramos denominar una abducción por parte de los modos urbanos, que la transporta inmediatamente a los dominios de lo creativo, lo cual la dota de un impulso que en adelante trasmutará su naturaleza: de expresión común, repetitiva, en cierta forma inmutable; a torrente creativo, personal, evolutivo, transformable (performativo). Cabe añadir que al glosar estas últimas formas musicales y haberlas catalogado como urbanas, no me estoy refiriendo, como es lógico, a su naturaleza actual, pues resulta obvio que se trata de músicas populares de gran presencia social y mediática, y que conforman un campo creativo y experimental absolutamente abierto, una especie de universo musical sin fronteras, o con las únicas propias de su potencia creativa, y son por ello rabiosamente urbanas, en el sentido que les confiere su modernidad y universalidad. Por el contrario, me refiero a sus étimos, a las circunstancias y características de su génesis, a su naturaleza generativa.

El flamenco era a mediados del siglo XIX un conjunto de casi salmodias, de recuerdos melódicos, romances, tonadas, plañideras, más un puñado de modalidades festivas, cuya aparente sencillez encerraba cotas de extraordinaria habilidad musical –puro compás–; un tesoro de enorme impronta primitiva, anclado en regiones atávicas de la memoria colectiva de los gitanos andaluces –y muy posiblemente de sedimentos poblacionales moriscos que en siglos anteriores encontraron en los clanes gitanos, cuasi nómadas, una forma de camuflaje social que, en muchos casos, los salvó de la cruenta expulsión–, que se veían obligados a reproducir sus vivencias a través de un mecanismo de la memoria que suplía la historia escrita de ese pueblo, algo que se correspondía con la práctica de ese potencial civilizatorio que tiene la oralidad para sustituir las crónicas escritas que existen en otros pueblos. El gitano era iletrado, sin historia plasmada en textos, de ahí que los resortes orales de la memoria colectiva funcionaran como sustituto de esa carencia, además de que era posible expresar la queja, el dolor, la tragedia de tantos siglos de persecución y de penas (las de un grupo social excluido, socialmente anómalo, lo que lo alejaba definitivamente de los modos vivenciales de comunidad). Pero a su vez, la figura del transmisor de experiencias vivenciales (históricas) a través de la oralidad –en el caso que analizamos, el cantaor– era especial y singular pues unía a sus conocimientos de las oscuras fuentes de la memoria unas dotes interpretativas y artísticas innegables. A esas fuentes primigenias hay que unir la probada facilidad de absorción y recreación de formas ya existentes que el gitano atesora.

Aupado por el interés de algunos intelectuales de la época finisecular decimonónica, y por unas circunstancias socioculturales adecuadas (pensemos que en esa época se desarrollaban con mucha fuerza las corrientes folclóricas, no en el sentido que hoy tiene el término, sino en el de las sociedades de folk-lore, y nacía la Antropología como ciencia de lo exótico, de lo extraño, a la vez que se aupaban en el panorama científico la creación de museos de curiosidades y antigüedades –germen de los de artes y costumbres populares–), como también por el despunte de una perspectiva de explotación económica, es decir, por serios visos de convertirse, por todo lo dicho anteriormente, en espectáculo, en entretenimiento de otros que pagarían por verlo (estamos también en el momento en que aparecen los cafés-cantante, el cabarés, los *music hall*), el flamenco, esos cantes y bailes de absoluto valor ritual y simbólico, sufren lo que hoy llamamos una transustancialización, es decir, dejan de significar una cosa para pasar a proyectar otra, dejan de cumplir unas funciones y adoptan otras a veces muy distintas.

Aunque se suele tender, en general, a considerar este fenómeno como campesino y rural, por asociación a las formas folclóricas, la realidad está muy lejos de ser esa. Todo el proceso generativo del flamenco se fundamenta en una profunda inmersión en los modos urbanos de comportamiento. Aunque parezca una contradicción, el nomadismo de las tribus gitanas estaba más próximo al espíritu urbano que al rural, en principio por la sencilla razón de que lo rural es un cuerpo compacto, homogéneo, orgánico; la ciudad tenía algo más de heterogeneidad, de dispersión, de masa, lo que para un pueblo perseguido significa más posibilidades de pasar inadvertido, de perderse en la confusión del río revuelto de la vida urbana. El Puerto de Santa María, Jerez, Cádiz, Sevilla, Lebrija... todos ellos eran comparativamente grandes centros de transacción, de comercio, eran centros urbanos, muy dinamizados y caracterizados desde antiguo por su relación comercial con las Indias. En el medio rural la potencia creativa flamenca se difumina, no hay en él condiciones para su existencia.

Nos encontramos ante un caso extraordinariamente parecido y con evidentes paralelismos con otro complejo fenómeno musical, el jazz, posiblemente el universo musical más extendido y el que con mayores garantías de fiabilidad puede proyectarse como la gran matriz de casi toda la música popular actual. El jazz y el flamenco se comportan propiamente como eso, matrices musicales (Herrero, 1991), y todo ello es debido a una clave bien sencilla, en ellos, como componente esencial, anida el impulso creativo, y esta característica es insuflada por el hecho de ser una música ya definitivamente alejada de los modos relacionados con los que adornan la comunidad, y porque están conectados con otras que asociamos a los de colectividad. O lo que es lo mismo, dejan de estar atrapadas por las pautas que dan significado a la comunidad, lo gregario, lo común, para arrojarse en brazos de lo anónimo, personal, creativo. Justo los rasgos que matizan una diferencia sutil entre lo rural y lo urbano.

Esta reflexión es extensible a otras modalidades musicales (como las comentadas más arriba). En su artículo *Dinámicas urbanas de la cultura,* Jesús Martín-Barbero (1994), asegura, respecto a la música negra en Brasil, que a lo largo de la historia se ha repetido a menudo el hecho de dejar a los excesivamente oprimidos una válvula de escape que suele ser la práctica de sus ritos, lo que contradictoriamente supone a la larga un peligro mucho mayor de rebelión contra los explotadores, sin embargo como medida profiláctica inmediata es muy eficaz. Los negros se agarraron a esa única práctica permitida que en aquel forzado ambiente vino a funcionar como receptáculo de todas las aspiraciones reprimidas de libertad y también como laboratorio de todas las decepciones y las tragedias del esclavismo. Así, la música, como cualquier arte sometido a la permanencia en un gueto dentro de un ambiente extremadamente hostil, adquiere la fuerza de tabla de salvación, de un colectivo más o menos marcado étnicamente, que canaliza en ella toda su fuerza por la supervivencia cultural, en este caso además por la supervivencia física. El resultado histórico de aquel episodio es todavía de alcance imprevisible, y su fuerza definitiva le es insuflada por el choque cultural, el mestizaje y la hibridación de intereses, de estilos, de expectativas... de lo que en definitiva caracteriza al tipo de interacción que llamamos urbano.

No es la primera vez que se reflexiona, y desde diferentes perspectivas, sobre la música como reflejo y expresión de los procesos históricos que nos llevan a hablar de lo urbano como un tipo de relaciones, como unas maneras de vivir y de relacionarse socialmente. Estos dos casos aquí tratados son muy representativos de esta preocupación, pero hay otros ejemplos muy claros en los que la música actúa no solo como motor de cambios, como es el caso del *raï* en países del Magreb, sino que en muchas ocasiones son las nuevas modalidades musicales hijas, consecuencia de esos cambios sociales. El ejemplo más claro es el tango argentino, que asume carta de naturaleza como género musical cuando en el medio urbano concurren otras modalidades musicales de otras procedencias para dar el resultado de esa otra totalmente nueva y específica, y que es producto del nuevo estilo que impone la nueva relación social urbana.

De igual modo, todos los criterios vertidos aquí sobre el paralelismo conceptual entre la evolución de ciertas músicas desde matrices de comunidad hacia una expansión creativa personal, son extensibles a otros aspectos del comportamiento social, en los cuales se ha querido ver una explicación sobre la dicotomía que nos ocupa. La percepción de la práctica religiosa, desde posiciones extremadamente emparentadas con rituales de comunidad a lo religioso como expresión de la experiencia privada e individual, o con más rigor aún, desde una observación fideística basada prácticamente en la inercia histórico-social, hacia unos haces de rasgos de una espiritualidad de cierto carácter electivo, diversos y dispersos, construidos para que se acomoden a perfiles individuales, en un movimiento inusual que consiste en que esos rasgos de espiritualidad se adaptan al diseño de un modo de vida y no al con-

trario, que una espiritualidad perfile las actitudes frente a la vida, es en sí misma el más claro síntoma de esta deriva evolutiva, a la que –con todo rigor cabe decirlo– la música oral no ha sido ajena, pues lo que más claramente aparece en el panorama social en la actualidad, y a rebufo de los movimientos en torno a la llamada ‹cultura popular›, que al menos en nuestro entorno cultural se han dado en las últimas décadas, ha sido el papel decisivo de la música social, no meramente como componente sino más bien como espejo de una determinada conducta. La música, en sus manifestaciones de corte más social, y la práctica religiosa han conservado un evidente paralelismo en esa transustancialización sufrida: la primera subsumida en formas de consumo cultural, la segunda como subjetivación de conductas, y ambas como adquisición inequívoca de nuevos modos de comportamiento, los que estamos llamando ‹modos urbanos de vida›.

Puede afirmarse, desde este punto de vista, que todo lo que se ha teorizado como «procesos de secularización» no son más que la constatación de esa evolución señalada, de los modos que caracterizan la comunidad como forma social hacia los modos colectivos; o de lo rural a lo urbano, como reza el muy adecuado título de uno de los libros centrales de Henri Lefebvre sobre la temática[4].

BIBLIOGRAFÍA

Andreoli, M. *De la tradición a las tradiciones... un cruce de emociones*. Entremúsicas [recurso on line]. 2010.

Ben-Amos, D. y Goldstein (eds.). *Folclore: Performance and Communication*, The Hague, Mouton. 1975.

Blacking, J. *¿Hay música en el hombre?* Madrid, Alianza. 2006.

Brito, Joaquim Pais de. *Sobre o fado e a ‹História do fado›*. Prefacio a Pinto de Carvalho, História do fado, Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1982.

Brito, Joaquim Pais de. *O fado: um canto na cidade*, en Ethnologia 1. pp. 149-84. 1983.

Crivillé, J. *El folclore musical, volumen VII de Historia de la música española*. Madrid, Alianza. 1983.

Delgado, M. *Lo común y lo colectivo*, Medialab-Prado. 2008.

Durkheim, É. *Escritos Selectos*. Introducción y selección de Anthony Giddens. [Trad. Ricardo Figueroa]. Buenos Aires: Nueva Visión. 1993.

González, N. *Bauman, identidad y comunidad*. Espiral. vol. XIV, nº 40. pp. 179-98, Universidad de Guadalajara, México. 2007.

[4] Henri Lefebvre. *Du rural al'urbain*, París, Anthropos, 1970. (Para la edición española *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, Península, 1971).

Grupo Urbanosfera, *Lo urbano en el pensamiento social* (documento de trabajo), Universidad de Buenos Aires, http://urbanosfera.org/?page_id=33 (disponible 23/04/2014).

Halbwachs, M. [1925]. *Los marcos sociales de la memoria.* Barcelona: Anthropos. 2004.

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio,* Herder. 2012.

Herrero, G. *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada, Editorial Don Quijote. 1991.

Hobsbawn E. J. y Ranger, T. (eds.). *La invención de la tradición.* México, Fondo de Cultura Económico (FCE). 1988.

Jakobson, R., y Bogatyrev, P. [1929]. *El folclore como forma específica de creación*, en R. Jackobson (ed.) Ensayos de poética. México: F.C.E. 1997.

Jankélévitch, V. *La música y lo inefable*. Alpha Decay. Barcelona. 2005.

Juslin, P. & Sloboda J. (eds.). *Music and Emotion: Theory and Research.* Oxford University Press. 2001.

Manning, F. E. *The performance of politics: Caribbean music and the anthropology of Victor Turner*. Anthropologica 27(1-2). pp. 39-53. 1985.

Manning, F. E. *Anthropology and performance: The play of popular culture.* Play & Culture 1(3). pp. 180-90. 1988.

Martín-Barbero, J. *Dinámicas urbanas de la cultura*, en *Comunicación y espacios culturales en América Latina*. Bogotá. 1994. Cátedra UNESCO de Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana [En *La Iniciativa de Comunicación* desde 12/09/2002]. http://www.comminit.com/la/lacth/sld-2213.html (consultada en 12/2013)].

Neve, E. *The city that makes music and music that makes the city: towards the promise of the art-city*. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, v. 2, n. 2. pp. 93-102.

Ortiz, R. *Modernidad y espacio. Benjamin en París.* Norma. Buenos Aires. 2000.

Scheneider, M. *L'Espirit de la Musique et l'Origine du Symbole*. Diogène, 27. 1959.

Simmel, G. *Simmel on Culture: Selected Writings*. Edición a cargo de David Frisby y Mike Featherstone. SAGE Publications. 1997.

Velázquez, M.; Zunino Singh, Dh. *¿Hacia la ciudad cerrada?,* en *Ciudades latinoamericanas: una visión social del urbanismo.* Universidad Autónoma de Guerrero. 2001.

Weinberger, N. *Music and the Brain. What is the secret of music's strange power?,* en *Scientific American*. November. 2004.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MURCIA
MUSEO DE LA CIUDAD

El aguilando de la huerta y campo de Murcia. Un bien histórico ritual, un género musical del repentismo*

Emilio del Carmelo Tomás Loba

* Queremos dedicar esta conferencia y publicación a Juan García Serrano, trabajador incansable de la tradición que, desde la Peña Huertana «La Crilla» de Puente Tocinos, no para de catapultar cultura y patrimonio a nuestro territorio.

DESCRIPCIÓN DEL RITUAL: EL AGUILANDO EN ESTA CONTEMPORANEIDAD

Cuando atendemos a la tradición musical del Sureste español, entendido este como el antiguo Reino de Murcia, esto es, más allá incluso de sus fronteras políticas, observamos que llegado los tiempos de los fríos invernales auspician un tiempo de júbilo y notables connotaciones familiares motivado por un calendario, el religioso, que dirime el comportamiento de una comunidad de individuos en un territorio como este, el murciano.

Así, tras la festividad de Todos los Santos, fundamental fiesta de precepto en la que se rinde culto a la memoria de los seres desaparecidos, las diferentes agrupaciones de raíz tales como cuadrillas de hermandades o campanas de auroros y las agrupaciones temporales de las cuadrillas de pascuas, dan comienzo los primeros ensayos para «quitarle las telarañas» a los instrumentos y «templarlos» para dejarlos óptimos para la cita de la Navidad.

Tanto las cuadrillas de pascuas parroquiales, de inocentes, de mayordomos, de ánimas, e incluso del rosario, así como los auroros con su pertenencia a una hermandad en sus diferentes advocaciones, organizarán de esta forma su disposición estructural con todo un elenco de instrumentos: guitarra, guitarro, bandurria, laúd, acordeón, pandereta o pandero, platillos (crótalos), fanfarrias, cascañetas o castañetas (caña *rajá*), etc., sin olvidar el fundamental binomio formado por una antífona responsorial: coro y guía de aguilandos.

De esta forma, la agrupación musical se acercará a una casa y el cabeza o portavoz de campana, cuadrilla, grupo…, preguntará aquello de «aquí, ¿se canta o se reza?». Si se reza una estación o un rezo basado en un padrenuestro o un avemaría servirá para realizar el ritual, pero podrá darse el caso de que el anfitrión guarde luto y requiera una salve de difuntos si son los auroros los que a su puerta han venido, o por otra parte, pedirá una salve en particular en memoria por algún ser desaparecido de la familia ya que le gustaba mucho esa tonadilla… Pero por otro lado, si en la puerta del anfitrión la petición es que se cante, los auroros o la cuadrilla de pascuas entonará la salve pero por aguilando, acompañados de la instrumentación y entonces la letra de una Salve en honor a la Purísima Concepción, a la *aurora bella*, a la Natividad

e incluso a San José, colmarán los oídos de los devotos cristianos que han decidido abrir la puerta a la agrupación musical navideña.

Tras la ejecución de la salve, entrará a cantar el guía de aguilandos o solista de las coplas al ritmo musical del canto del aguilando, y en tal caso el guía podrá repentizarlos o improvisarlos aunque no es esa siempre la tónica general. También podrá cantar coplas de la tradición. También podrá darse el caso de que la cuadrilla no sea de hermandad, sino de pascua, y no ejecute salve alguna, con lo que entrará directamente con el canto del aguilando[1]...

Sea como fuere, la agrupación religiosa portadora de esta tradición devota de carácter musical, estará constituida o polarizada por un binomio esencial: el guía que interpreta una copla o bien la repentiza:

> Los Auroros del Rincón
> con alegría y con cariño,
> que estamos en Navidad
> vamos a cantarle al Niño[2].

A lo que responderá el coro repitiendo el último verso de la copla sumado a un estribillo:

> Vamos a cantarle al Niño,
> ¡Ay qué Niño más hermoso!
> Que a todos causa alegría
> Su nacimiento glorioso

Dicho esto a modo de introducción descriptiva, atendemos a un ritual vivo, lleno de unos rasgos históricos que trascienden más allá del horizonte del inmediato pasado, perceptible por nuestra vista histórica, y que, además, habla de unos rasgos literarios, musicales, antropológicos y etnomusicológicos reales, repetimos, vivos tanto en cuanto existen agrupaciones de cuadrillas o campanas de auroros y cuadrillas de pascua que todavía entonan el canto del aguilando llegada la víspera de la Purísima Concepción (7 de diciembre) para preludiar el comienzo ritual-musical de la Navidad hasta el día de Reyes (6 de enero), San Antón (17 de enero) o bien La Candelaria (2 de febrero).

Es más, la consideración, por parte de la Asamblea Regional de Murcia, como Bien de Interés Cultural al trovo y la actividad trovera, nos permite hablar en el caso del aguilando como

[1] Copla recogida en Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Las cuadrillas de «zagales» en la Navidad. La antigua Cuadrilla de Cabecicos (Llano de Brujas, Murcia). *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*. Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 34. pp. 186-92. Marzo 2015.

[2] Copla cantada por Juan Antonio Gambín Navarro, *El Chey* o *El Compadre*, Guía de Aguilandos o Trovero de los Auroros de la Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen de Rincón de Seca. Hemos respetado la ortografía y transcripción de la edición de García Matos, Manuel, *Magna Antología del Folclore Musical de España interpretada por el pueblo español*. UNESCO. Hispavox. Edición en vinilo, cara 33. Madrid. 1979.

de un género catalogado también de un bien melódico fundamental por el período en el que está inscrito su actividad o función dinámica: la Navidad, y por ser uno de los géneros utilizados para la improvisación de versos: el repentismo o trovo murciano.

En lo referente al guía de aguilandos y a pesar de que forma parte de un todo: cuadrilla o campana, hermandad, ritual, Navidad, carrera de aguilandos, etc., en el que dentro de ese todo cada uno de los elementos son fundamentales, entendemos que su figura nos parece esencial tanto en cuanto la inventiva o creación del verso juega un papel decisivo para trasladar el mensaje poético tanto en el marco de la Eucaristía como en la carrera o recorrido del canto del aguilando.

En definitiva, aspectos necesarios para entender el aguilando como su etimología, sus antecedentes, su literatura, su música y la evidente figura del guía de aguilandos en la historia local de este género vivo, son los que van a conformar un viaje de tradición a lo largo y ancho de las presentes líneas que, a buen seguro, subrayan la importancia ritual de un bien de interés cultural.

ETIMOLOGÍA

Al enfrentarnos a los diferentes vocablos que dan sentido a este género en la vasta extensión delimitada por el Sureste español, atendemos que un nexo común identifica el ritual navideño: la música. Y es que la melodía del aguilando, se alza como un tipo de canción propia del período ubicado en la natividad de Cristo. Es por ello que, tras adentrarnos por su naturaleza, nos encontremos con resultados mediante los cuales se dibuje un universo semántico unívoco fruto de un campo léxico–asociativo similar y común. Así, según el tradicional y completo *Diccionario Espasa–Calpe*[3] advertimos las siguientes reseñas para vocablos como aguilando, aguinaldo o bien pascua, como forma o expresión mal utilizada por el pueblo por su origen etimológico, pero que bien mirado pertenece al periplo navideño definiéndolo perfectamente.

a) *Diccionario Espasa–Calpe*:

Aguilando. m. *aguinaldo*, regalo.

Aguinaldo. fr., *etrennes*; it., *strenna*; i., *Christmas gift*; a., *Weihnachtgeschenk*, *Neujahrsgeschenk*. (De *aguilando*.) m. Reglo que se da en Navidad o en la fiesta de la Epifanía. / Regalo que se da en alguna otra fiesta u ocasión. / Villancico de Navidad. / Especie de presente hecho por la felicitación recibida. / m. pl. Hist. Regalos que se hacían los antiguos en el primer día del año. Esta costumbre, que la Iglesia pretendió suprimir por su origen pagano es el precedente de nuestros aguinaldos.

[3] *Diccionario enciclopédico espasa.* 12ª edición. Espasa–Calpe. Madrid. 1989.

Pascua. fr., *Pâques*; it., *Pasqua*; i., *Passover, Easter*; a. *Osterfest.* (Del. Lat. *Pascha*, y este del hebr. *Peṣaḥ,* sacrifico por la inmunidad del pueblo.) n. p. F. Fiesta la más solemne de los hebreos, que se celebra a la mitad de la luna de marzo, en memoria de la libertad del cautiverio de Egipto./ En la Iglesia católica, fiesta solemne de la Resurrección del Señor, que se celebra en el rito latino, el domingo siguiente al plenilunio posterior al 20 de marzo. Oscila entre el 22 de marzo y el 25 de abril [...] / pl. Tiempo desde la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo hasta el día de Reyes, inclusive. [...] / **dar las pascuas**. Fr. Felicitar a uno en ellas.

También queremos añadir a nuestro recorrido ya que la gran expresión de la cuadrilla navideña es pedir para las almas de los seres queridos difuntos, adaptando un culto reservado y triste, con la connotación propias de este período del solsticio de invierno:

Animero. m. El que pide limosna para sufragio de las ánimas del purgatorio.

b) Por otra parte, el *Diccionario de la Real Academia*[4] en su última edición apunta lo siguiente:

Aguinaldo (De *aguilando*). 1. m. Regalo que se da en Navidad o en la fiesta de la Epifanía. 2. m. Regalo que se da en alguna otra fiesta u ocasión. 3. m. Villancico de Navidad.

De la misma forma también para la acepción **animero** establece esta definición: 1. m. Hombre que pedía limosna para sufragio de las ánimas del purgatorio.

E igualmente para el nominativo **pascua** establece: (Del latín vulgar *pascŭa*, este del latín *pascha*, este del griego *πάσχα*, y este del hebreo *pesaḥ*, influido por el latín *pascuum*, lugar de pastos, por alusión a la terminación del ayuno). 1. f. Fiesta la más solemne de los hebreos, que celebraban a la mitad de la luna de marzo, en memoria de la libertad del cautiverio de Egipto. 2. f. En la Iglesia católica, fiesta solemne de la Resurrección del Señor, que se celebra el domingo siguiente al plenilunio posterior al 20 de marzo. Oscila entre el 22 de marzo y el 25 de abril. 3. f. Cada una de las solemnidades del nacimiento de Cristo, del reconocimiento y adoración de los Reyes Magos y de la venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico. 4. f. pl. Tiempo desde la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo hasta el día de Reyes inclusive. De esta última acepción que es la que está normativizada en el sentir popular se derivan frases hechas como: **dar las pascuas**: 1. loc. verb. Felicitar a alguien en ellas; **de Pascuas a Ramos**: 1. loc. verb. coloq. De tarde en tarde; **estar alguien como unas pascuas**: 1. loc. verb. coloq. **Estar alegre y regocijado**; **hacer la pascua a alguien**: 1. loc. verb. coloq. Hastiarlo, molestarlo, perjudicarlo.

c) Otros diccionarios más recientes como el *Anaya de la Lengua Española*[5] recoge para **aguinaldo** (Del ant. *Aguinando* < lat. *Hoc in anno* = en este año) s. m. 1. Regalo o retribución

[4] *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edición. Espasa–Calpe. Madrid. 2001.

[5] VVAA. *Diccionario Anaya de la Lengua*. Anaya. Madrid. 1991.

de Navidad, o de la fiesta de los Reyes Magos. 2. Gratificación extraordinaria que se da a los niños en estas fiestas.

d) Obras o referentes más locales como el *Vocabulario del Dialecto Murciano* de Justo García Soriano[6] el vocablo aguilando no aparece pero sí el de **aguilandero:** m. El que canta coplas de aguilando.

e) Por otra parte, Alberto Sevilla en su *Vocabulario Murciano*[7] tampoco recoge el nominativo aguilando pero sí el de **aguilandero**: m. Que canta coplas de aguilando para que le obsequien o para recoger limosna, que se destina al culto. «Los niños tocan platillos, tambores y *zambotas* y cantan regocijados las alegres coplas aguilanderas.» A. L. M. Folk., p. 62.

Lo cierto es que el antiguo Reino de Murcia, de una forma u otra, en diccionarios de especial relevancia, ya fuere por su tirada o por la cantidad de ediciones, vocablos como animera, animerá, aguilandera *o* aguilandá (voces que pertenecen al mundo de la navidad cuadrillera que no están insertas en el mundo ritual del término municipal ni de Murcia ni de Cartagena), no aparecen, pero creemos advertir en todas ellas, a juzgar por su naturaleza musical y ritual, desplazamientos semánticos de un mismo universo estructural y semiótico, aunque en el presente trabajo hemos de centrarnos únicamente en el término aguilando por ser el término propio de las cuadrillas de hermandad y de pascua del territorio político de la ciudad de Murcia, tanto en su huerta como en su campo.

De esta forma, si partimos de lo que en realidad representa el aguinaldo, atenderemos realmente a un pago especial entregado a los trabajadores o asalariados, constituyéndose así como un salario más a las mensualidades correspondientes de todo un año. Este pago generalmente puede o podía ser monetario o en especie..., de ahí que siga siendo habitual, en pleno siglo XXI, la famosa ‹extraordinaria› o la cesta de Navidad entregada por la empresa al trabajador. Por supuesto esta forma de actuar no está implícita en todos y cada uno de los modelos socioeconómicos, pero sí que es cierto que en los países católicos se alza como una especie de prestación o regalo en esta época de bonanza votiva para afrontar el cambio de año.

Claro, si nos preguntamos a qué responde este derecho o tradición de regalar algo a través de la acción propuesta por el aguinaldo, tendremos que remontarnos muy atrás de tal forma que una hipótesis o antecedente de ese regalo podría estar en los *strenae*, proceso en el que dos amigos intercambiaban regalos en honor de los dioses y como señal de un buen augurio con el que alcanzar la felicidad. Otra hipótesis se ubica en la fiesta del 1 de enero en el que tenía lugar el *kalendariae strenae*, tradición romana atribuída a Tito Tacio, personaje que tenía

[6] García Soriano, Justo. *Vocabulario del Dialecto Murciano*. Editora Regional. Murcia. 1980.

[7] Sevilla, Alberto. *Vocabulario Murciano*. 1990.

por costumbre ir a recoger verbena al bosque sagrado de *Strenua*, de la Fuerza, o *Strenia*, diosa de la salud, para que otorgara nuevos aires, bendición y protección para afrontar el nuevo año que debía nacer con el ocaso del solsticio de invierno. Otra hipótesis apunta a que el origen de tal aguinaldo estuviera en los regalos que ofrecía el pueblo a los grandes señores, primero con ramas de verbena, considerada en su simbología como portadora de la felicidad, y más tarde y/o progresivamente, con regalos más lujosos, llegando a degenerar esta fiesta en la antigüedad hasta tal punto que las clases más pudientes vieron en tales fastos, una forma de ‹sangrar› o sacar beneficio a las clases menos pudientes que otorgaban dicho aguinaldo: el rico al pobre, los clientes a los protectores, los discípulos al maestro, los ciudadanos al príncipe, gobernador, etc.

No obstante, hemos de señalar que esta fiesta ‹contaminó› a otras como las celebradas en diciembre en honor a Saturno[8] (*Saturnalia sportula*) y a Minerva[9] (*Minervale munus*), pero fue Tiberio quien estableció que tales regalos solo fueran realizados en las calendas de enero.

Lo cierto es que ese tipo de regalo o emblema de austeridad repercutió mucho en el ritual de este solsticio evolucionando de un aguinaldo herbáceo en la Edad de Oro, a entrega de enseres e incluso comida en la época romana. De hecho era una tradición que para tal primero de enero, en los campos, se tuviera una mesa preparada con comida para los transeúntes que pasaran tal día por delante de la puerta de una casa: era una forma de ganar salud, felicidad y bienestar a través del bienestar dado a los demás.

Demostrado está, por otra parte, que la Iglesia tuvo que adaptarse a estas formas paganas mediante taimados giros en los nombres que no en los rituales, de ahí que llegaran a producirse aguinaldos bautismales a través de la entrega de regalos para conseguir ya no sólo la bendición a través del agua bendita, sino también el bienestar o salud de la criatura. No obstante, en no pocos sectores de la Iglesia en plena época romana, de una forma lógica, así lo entendemos, fue denunciada la práctica del aguinaldo puesto que no pocos señores abusaban con su condición social con tal de que les fuera entregado ese emolumento a cambio de la protección al vasallo o plebeyo.

[8] Saturno, *Saturnus*, dios de la agricultura y la cosecha. Su fiesta en la antigüedad romana tenía lugar el 17 de diciembre. Dicha festividad fue creada por *Jano*, el dios de dos cabezas, *Jano Bifronte* o *Januarius* que mencionábamos en nuestra introducción, como conmemoración a la hegemonía de Saturno en la Edad de Oro antes de ser derrocado por su hijo Júpiter. Esta fiesta, que ya se remontaba a la formación de Roma, daba comienzo el día16 de diciembre y tenía como objeto la igualdad del hombre, durando tal situación un día. Pero instituida ya Roma, el emperador Augusto la extendió a tres días y Calígula a cuatro. Esta se caracterizaba porque el mundo de la esclavitud se igualaba al del señor, hablando, actuando e incluso criticando con total libertad. Además, en estas fiestas no se trabajaba, sólo se procedía a la degustación de manjares y, lo más curioso, se enviaban regalos.

[9] Minerva, de origen etrusco, tal vez los romanos asociaron este nombre con el de *mens* (mente), de ahí que en el mundo latino sea la diosa de las artes, las técnicas de la guerra, la sabiduría, protectora de Roma y del gremio de los artesanos. Esta diosa tiene su correspondencia griega con Atenea y su fiesta, asociada con el ciclo lunar, tenía lugar del 19 al 23 de marzo (que en la actualidad incluye la festividad de San José), aunque también podía celebrarse una fiesta menor en su honor el 13 de junio (en la actualidad se corresponde con la festividad de San Antonio de Padua).

El intercambio del regalo fue una práctica habitual a lo largo de todo el período medieval, pero cuando cobró gran fuerza y auge fue en el período del Renacimiento llegando a unas cotas de popularidad insospechadas en países como Francia, hasta tal punto que en pleno siglo XVIII trató de suprimirse, hecho que llevó al pueblo a la sublevación con numerosas revueltas.

Lo cierto, en definitiva, es que el aguinaldo, ese bien que es entregado en forma de regalo también está asociado a toda Europa. Así, además de ese bien material o la entrega de un donativo económico o propina, y enmarcado en la fiesta del primero de año o bien las distintas fiestas de la calenda romana que hoy en día situamos en invierno, tal donativo sigue perpetuándose como un rito de bienestar, a través del cual se trata de obtener cierta bendición o protección divina..., casualmente y tal vez, como pequeño guiño a esa remota antigüedad perdida en la lejanía del tiempo.

Por otra parte, ese gesto de pedir u ofrecer un aguinaldo, representa una tradición que rebasa indudablemente nuestras fronteras culturales e históricas murcianas para consolidarse en la raíz antropológica del individuo en el entorno festivo de la península. Así, ese rito petitorio no está únicamente circunscrito a la Navidad, también está presente en fiestas como *las mayas* del norte de España, más concretamente en la región vascongada, donde con motivo de la fertilidad de la primavera que da comienzo en el equinoccio, es elegida una ‹reina› (*erregiña*) de entre todas las mozas (*saratsak*, ‹sauces›, y de ahí la fiesta de ‹la reina y los sauces›: *erregiña ta saratsak*), las cuales, portando a dicha reina como si de un santo se tratara, caminan de casa en casa para pedir un aguinaldo con el que luego celebrarán una cena. En definitiva, es la bendición de la maya lo que se pretende conseguir con este aguinaldo profano. A cambio, la cuadrilla de mozas cantará al anfitrión y si no les da nada, será increpado con coplas jocosas.

Es curioso, eso nos recuerda a las cuadrillas cuando no eran atendidas en Navidad por un anfitrión, para lo cual cantaban esa famosa copla de:

A las Ánimas Benditas
no se les cierra la puerta,
en diciendo que ‹perdonen›,
ellas se van muy contentas.

En este sentido, sin llegar a la jocosidad, sí que un leve apercibimiento surgía de la copla como llamada de atención a la ingratitud. No obstante, sí que había coplas jocosas en la tradición aguilandera popular murciana de esta huerta. Así, tenemos estrofas como:

A esta casa hemos llegado
cuatro amigos a cantar,
uno es manco y otro cojo
y otro que no puede andar.

El aguilando pitule,
los ojos de una beata
y la camisa de (el anfitrión/ona)
se la han comido las ratas[10].

Por otra parte, y volviendo a la geografía española, igualmente ocurría con la *fiesta de quintos* en tierras de la Mancha (fiesta por supuesto en horas bajas tras la desaparición del servicio militar) los cuales, de una manera ciertamente brusca, pedían y piden un estipendio económico al viandante, otorgando así una especie de bendición consistente en no perjudicar con alguna trastada a aquel que sumisamente acceda a darles ese aguinaldo.

Cuando de música se trata, por estos lares del sureste español o Reino de Murcia advertimos que, mediante un tipo de rito petitorio, unos señores portando una serie de instrumentos, de forma parecida a esas mayas, emiten una melodía a cambio de una bendición simbólica gracias a determinados objetos religiosos que portan, y es entonces cuando no tenemos más que pararnos a reflexionar acerca de la cantidad de semejanzas rituales que conservan muchas tradiciones peninsulares con otras antiguas a pesar de tantos y tantos siglos de por medio que separan tales formas de conducta, unas ya desaparecidas o bien encubiertas, y otras vivas gracias a otro tipo de creencias.

Es en ese mundo donde advertimos que varios bloques significativos bañan semánticamente a su vez varias formas de nombrar un mismo mundo musical en este Reino de Murcia: 1º. El aguilando; 2º. La pascua; 3º. La animera y animerá; 4º. aguilandá y aguilandera.

1º. El **aguilando** es un término propio de la huerta y Campo de Murcia, Campo de Cartagena, Valle de Ricote, Altiplano, término de Abanilla y vega del bajo Segura alicantino.

2º. La **pascua** es la terminología propia de la Diputación de Lorca, Águilas, Comarca de los Vélez (Almería) y el término de Huércal-Overa (Almería).

3º. La **animera** y **animerá** es un término exclusivo de la región del noroeste murciano, si bien es cierto que **animerá** es una forma propia del término de Moratalla, mientras que **animera** es de Caravaca, Bullas, Cehegín, Calasparra, Nerpio y Pedro Andrés (Albacete).

4º. Estos dos términos, el de **aguilandá** y **aguilandera,** son prácticamente reductos terminológicos de dos zonas bien localizadas: la aguilandá es el vocablo empleado en Cañada de la Cruz (Moratalla) y la aguilandera en Barranda (Caravaca).

Vista esta clasificación debemos anotar que no pretendemos ser tajantes en tal parecer dado que existen excepciones de nomenclatura en base a esta distribución geográfica aquí

[10] Copla recogida en Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Las cuadrillas de «zagales» en la Navidad. La antigua Cuadrilla de Cabecicos (Llano de Brujas, Murcia). *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*. Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 34. pp. 186-92. Marzo 2015.

propuesta. Decimos esto porque en zonas aisladas de la Comarca de los Vélez (Almería) comparten la terminología aguilando con la de pascua, o en algunos casos únicamente aguilando. Igualmente ocurre en Aledo (Murcia), ya en la Comarca del Bajo Guadalentín. Entendemos que lo importante es que el lector advierta que existen varios nombres aunque sean varios los espacios definidos a la hora de interpretar el canto navideño murciano por excelencia: el aguilando, la animera y la pascua.

El caso es que el desplazamiento semántico es evidente si nos ceñimos al país de las cuadrillas, Sureste español o antiguo Reino de Murcia, puesto que la acción que define un ritual: «pedir algo», extiende su campo significativo al instrumento utilizado para conseguir «ese algo»: la melodía.

Así, la estructura musical (incluso la agrupación) que es utilizada para conseguir tal fin, está bautizado con ese nominativo: el aguinaldo. Si además resulta que indagamos en la evolución filológica del vocablo no tardaremos en advertir que la forma utilizada por el pueblo murciano no es la de aguinaldo sino aguilando como resultado de una metátesis o proceso lingüístico consistente en un trueque entre dos consonantes.

Este cuadro, como resumen a todo un proceso de metonimias, tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, podrá ayudarnos a constatar tal variedad léxica en los lindes de este territorio:

RITUAL DEL AGUILANDO	
PROCESO / ACCIÓN	Pedir el aguinaldo a través de un canto.
DESARROLLO	Canto ejecutado por una cuadrilla de hermandad y/o pascuas cuyo fin es obtener dádivas para el mantenimiento de la cofradía, hermandad, fiestas patronales, mantenimiento de la iglesia o ermita, asistencia humanitaria, etc. El ritual es el que nombra y designa finalmente al tipo de canto.
NOMBRE DEL GÉNERO MUSICAL (Y LITERARIO)	Canto de aguinaldo/aguilando o del aguinaldo/aguilando aguilando.

Sea como fuere el vocablo aguilando ha acabado no solo por designar un ritual, ha terminado por definir un género musical, e incluso, en base al contenido de temática navideña, ha acabado por definir un tipo de copla octosilábica donde suelen rimar los pares en asonante, aspecto que veremos más adelante.

En la misma línea métrica y/o literaria, la temática puede ser religiosa o profana, de tal forma son numerosas las propuestas de contenido sobre las ánimas benditas, los santos, la Virgen, el Niño, descripciones de la eucaristía, etc., y desde el punto de vista no religioso o profano puede adquirir tonos burlescos, jocosos, laudatorios, etc.

Llama la atención, adscritos al marco de la copla, la figura ritual del «solista» o persona que emite esa copla puesto que tras cantar su contenido, es sistemáticamente respondido por el coro, como comentábamos anteriormente, creando así un estilo «responsorial» acorde a un tipo de repetición basado en el establecimiento de un estribillo o bien repetición de versos finales recitados melódicamente por ese «cantaor». Tal persona, según la zona geográfica, recibe un nombre distintivo, el de «guía» en la huerta y Campo de Murcia llegando así a Cartagena, frente al de «guion» propio de la diputación lorquina, Águilas y la Comarca de los Vélez (Almería).

Un rasgo sobresale por encima de todo este hermoso ritual y no es otro que la faceta personal del mencionado «solista» en la zona lorquina, aguileña, velezana, cartagenera, murciana así como el Bajo Segura alicantino[11] dado que la copla es, generalmente improvisada por un hombre avezado en el fenómeno de la improvisación. Esta actitud motiva ricas creaciones literarias en base a la habilidad del emisor denominado trovero, aguilandero, «guía» o «guion»..., que también veremos a continuación.

ANTECEDES RITUALES

Cuando el calendario establecía que el rigor de los fríos iba a hacer ya un acto notable de presencia, el hombre tenía para entonces bien pertrechado el abasto de su despensa con el que poder afrontar las duras representaciones del invierno o *januarius*. Es entonces cuando para el *december* o diciembre ya había culminado toda la elaboración del vino como gran medio de sustento casero y tenían lugar las típicas matanzas y preparación de dulces, tortas y demás, con objeto de poder degustarlas en estas simbólicas fechas de recibimientos y hermandad desde fechas tan señaladas como San Martín (11 de noviembre), Santa Catalina (25 de noviembre), la Purísima Concepción (8 de diciembre) o Santa Lucía (13 de diciembre)

Pero para el establecimiento definitivo de tal calendario litúrgico, el cristiano, desarrollado en torno a multitud de ritos aparejados a una determinada creencia, no siempre exenta de ciertos tintes paganos, desacralizados o bien profanos, muchos siglos han sido los necesarios para establecer la delimitación cronológica y ubicación festiva tal y como la conocemos hoy. Es así que ese calendario que el mundo de los auroros ha sabido y sabe reflejar también en

[11] En el territorio murciano de la región natural del Noroeste así como el Altiplano y Abanilla no es tradicional la improvisación de versos, pero eso no implica que no exista una figura «solista». Evidentemente esas coplas emitidas pertenecerán al cancionero popular.

sus tres ciclos (Ordinario, Pasión y Navidad) heredados de la tradición, conforma a su vez uno solo: el ciclo anual (dinámico, funcional y circular), donde el mundo católico desarrolla desde la Primera Domínica de Adviento hasta la Última Domínica después de Pentecostés todo un maremágnum de hechos y creencias donde son evocados, sucesivamente, los misterios que de la vida de Cristo son referidos a través de su nacimiento, epifanías, actividad apostólica, pasión y muerte, su resurrección, la vuelta al Padre y la venida del Espíritu Santo como semilla fecundadora de la Iglesia.

Hemos de pensar que esos tiempos litúrgicos no han estado como pensamos coagulados por una misma línea de acción, o narrativa si queremos, sino que la Navidad, tiempo que para este trabajo se alza como un período clave, esencial, no es configurado como ciclo hasta el siglo IV d. C. De tal forma que si nos situamos en el primer núcleo cristiano en torno a las celebraciones votivas, los fenómenos conmemorados discurrían entre la muerte (*Pascua Crucifixionis*) y la resurrección de Cristo (*Pascua Resurrectionis*). Fue así entre los siglos II y IV cuando se instituyeron períodos tales como la Cuaresma, ciclo de carácter penitencial, y Pentecostés, especie de prolongación que duraba y dura cincuenta días después de la Resurrección. Como decíamos, es en el siglo IV cuando la Navidad es instaurada para, digámoslo así, cerrar todo un ciclo concerniente a la venida del Mesías hecho hombre, y para ello fue delimitado un período de preparación, el Adviento, y otro de prolongación donde se desarrollaban las llamadas epifanías: fiesta de los Magos, el Bautismo de Cristo y las bodas de Caná.

Pues bien, es a partir de este siglo, el IV d. C., cuando la cristiandad cuenta con dos grandes periplos litúrgicos: el Tiempo Pascual y el de Navidad, como fuentes de conmemoración festivas y es en torno a estos dos ciclos donde confluyen un gran número de rituales. No obstante, sabido es que fue a partir del 25 de marzo cuando empezó en un origen la conmemoración del año litúrgico conforme al resurgir de la primavera o equinoccio[12], también porque la tradición folklórica establece que en ese día fue creado el mundo y según la tradición cristiana, tal día tuvo lugar la Encarnación de Cristo mediante la anunciación de la Virgen por el Ángel Gabriel. Es así que tras esa fecha, nueve meses después tendría lugar la Navidad pero esta en un principio no sería considerada el comienzo en base al discurso narrativo de los hechos de la vida de Jesucristo.

Sólo a raíz de la implantación de la Navidad en el siglo IV, siglos más tarde, es cuando tendría lugar el traslado de la Anunciación al período de Adviento para que no coincidiera con la Cuaresma, pasando a ser considerado el inicio del ciclo litúrgico anual.

Lo cierto es que desde el siglo cuarto hasta prácticamente el siglo XVIII, las representaciones iconográficas sobre los calendarios ha sido las mismas: desde los códices antiguos pasan-

[12] Curiosamente, el antiguo ciclo litúrgico judío también empezaba en este período equinoccial con el mes conocido como *Nisán* o mes del *Abib* (mes de la primavera), coincidiendo con la constelación de Aries. Era considerado el primero porque es en este período cuando tiene lugar el *Pesaj* o Pascua judía para celebrarse el *Seder* o cena ritual con el pan ácimo.

do por los pórticos románicos y góticos o bien los capiteles de las iglesias hasta los grabados más cercanos a nuestros días; y la forma de acotar el tiempo se ha visto reflejada, para los meses de invierno, con muestras plásticas de austeridad y recogimiento en el hogar a través de la recogida de la leña y la degustación a través del banquete con la imagen de Jano Bifronte (de ahí *Ianuarius*)[13]. De ahí que, en cierta forma, el calendario litúrgico y el calendario agrícola se superpusieran en un intento de no enfrentar ambos intereses, y claro ejemplo de ello lo vemos en el hecho de que en el tiempo de la siega o en la vendimia las fiestas fueren menores frente a, por ejemplo, el tiempo Pascual, con el fundamental período de la Pasión de Cristo, y el tiempo de la Natividad de Cristo.

Frente al calendario juliano que propone los doce meses del año laico en base a los movimientos del sol, el calendario litúrgico religioso ha sido fundamental para la sociedad cristiana desde la Edad Media prácticamente. Así, conmemoraciones en las edades de la vida han estado y están bajo el prisma de lo religioso como el nacimiento, el matrimonio o la muerte pero, desde prácticamente el siglo IV, la adecuación de fiestas paganas a la forma y manera del sentir cristiano ha sido una constante..., de ahí las interferencias o «guiños» en formas de ser y actuar en el hombre de hoy que nos hacen extrapolar nuestra mirada a tiempos remotos.

Volviendo al discurso ritual actual, lo cierto es que, año tras año, con la llegada del Adviento e incluso anterior a este, suele finalizar el día de la Epifanía, el día de San Antón o bien el día de La Candelaria según la particular tradición de cada zona, para lo cual con un ritmo determinado y una forma literaria muy precisa, un determinado tipo de canción o forma musical viene a convertirse en instrumento de un importante ritual petitorio: hablamos del aguilando.

Así, la historia popular de la tradición fundida con la contemporaneidad más actual nos habla de un hermoso anacronismo en la que unos hombres, ataviados con instrumentos tales como guitarra, laúd y/o bandurria, violín, pandereta, *cascañeta*, etc., campana y no siempre un estandarte, se acercan a una puerta. Es de día o de noche..., da igual. Siempre es la misma pregunta como anteriormente apuntábamos: «En esta casa –dice el mayordomo o hermano mayor– ¿se canta o se reza?».

Así, la historia se reduciría al siguiente guion:

El anfitrión que ya ha abierto los portones de su casa, da permiso para cantar para que el estandarte (bajo la advocación de la Virgen del Rosario, la Virgen del Carmen, las Ánimas Benditas, la Purísima Concepción, la Virgen de los Dolores, etc.) o bien la agrupación aurora o cuadrillera otorgue la necesaria bendición a los habitantes de ese hogar..., hasta el año venidero. En otra casa, el anfitrión ha abierto sus puertas de par en par pero no ha consentido que se cante debido a un luto reciente y ha solicitado que recen. El hermano *rezaor*, hermano mayor, mayordomo u otro avezado en la doctrina de la tímbrica oratoria del catecismo entona una estación consistente en un padrenuestro o varios, un avemaría o varias..., conmemorando la oración a los difuntos de la casa, acabando la letanía con el «descanse en paz» seguido de un «amén» colectivo..., hasta otro año...

A cambio, los anfitriones llevan un tiempo esperando a esa agrupación religiosa de hombres, incluso hay quien ha ahorrado un poquito y ha reservado unas viandas para que se conviden... Ese emolumento entregado a la bolsa del «mochilero» es el aguinaldo o aguilando donde, lo bonito de este rito petitorio realizado por estos señores, radica en que se trata de una petición en busca de la caridad del anfitrión mas no sin nada a cambio, dicha petición es realizada o tramitada mediante un cántico viejo, ciertamente antiguo y perdido en la memoria anciana y colectiva del pueblo.

No menos importante es atender al hecho de que en el Reino de Murcia existen vocablos como pascua, animera, animerá, aguilandera, aguilandero, además del mencionado aguilando, derivados de este vocablo cuyo primer significado, que consiste en legar algo a alguien, se alza como síntoma ineludible de que nos situamos ante un microuniverso caracterizado por su variedad y riqueza no solo ritual sino literaria, histórica, musical, religiosa y también social ya que resulta que estas personas, algunos jóvenes, otros ya ciertamente mayores, siguen saliendo a cantar, todavía aún, por las sendas, recovecos y caminos de este antigua huerta murciana cuyas históricas veredas hablan todavía hoy de música religiosa y música social y ritual.

Con cierto aire de extrañeza ante la conservación de un tesoro patrimonial intangible como este frente a la globalización o pérdida de rasgos distintivos, caracterizadores o emblemáticos que se están propiciando en este tercer milenio, pretendemos adentrarnos por un cántico murciano tradicional, tal vez el más famoso de los existentes en toda la geografía del municipio murciano a pesar de encontrarnos increíbles bagajes literarios y musicales en este territorio.

EL AGUILANDO. NATURALEZA LITERARIA

Si atendemos a la construcción literaria de un aguilando, bien podríamos catalogarlo como una forma estrófica adscrita o perteneciente al actual género del villancico tanto en cuanto está formado por coplas principales seguidas sucesivamente por un estribillo que es repetido tantas veces como coplas aparezcan en el canto. Además, se da el caso de que el villancico, al igual que el aguilando, es una canción popular, principalmente de asunto religioso que es cantado en Navidad.

[13] Jano, del latín *Janus*, es un dios romano sin equivalencia en la griega. Era el dios de las puertas, los comienzos y finales, de ahí que en el mundo del arte se le dibujara o esculpiera con dos caras. Le es consagrado el mes del año conocido como enero (*ianuarius*, *janeiro*, *janero*) ya que representaba el volver a empezar el nuevo ciclo de la naturaleza y el calendario agrícola tras la recogida de la cosecha y el letargo de los fríos invernales que deja diciembre para empezar de nuevo, de ahí que se le invocara en el primer día de enero.

Bien es cierto que el villancico, de *villano*, y a su vez este del bajo latín *villanus*, derivado del latín *villa*, «casa de campo», en su origen, designaba todo tipo de canción popular–tradicional procedente del pueblo, en contraposición a las composiciones cultas realizadas por escuelas o tendencias creativas desde la Baja Edad Media[14], pero hoy en día el villancico ha quedado reducido, como género vivo, a composiciones joviales y festivas relacionadas con la Natividad de Cristo.

En este sentido, el aguilando como género musical y literario está formado por dos estructuras bien diferenciadas:

a) La copla. Estructura estrófica donde riman los versos pares, tradicionalmente en asonancia (-, a, -, a).

A esta puerta hemos llegado -
cuatrocientos en Cuadrilla, a
si queréis que nos sentemos -
saca cuatrocientas sillas. a

b) El estribillo o respuesta. Estructura también formada como la copla que suele estar construida por el siguiente binomio:

Último verso de la copla + un estribillo fijo de tres versos cantada por el guía

Por ejemplo:

Saca cuatrocientas sillas, - ⇨ Último verso del guía

¡ay, qué niño tan hermoso a
que a todos causa alegría - ⇨ Estribillo fijo
su nacimiento glorioso! a

En este sentido, el cancionero tradicional nutre el campo del aguilando de forma notable ya que, como anteriormente afirmábamos, no todos los guías de aguilando, tradicionalmente, han sabido repentizar o improvisar versos. De esta forma, si acudimos a cancioneros como el de Nicolás Rex Planes en su obra *La Huerta que yo viví*, el *Cancionero Popular Murciano* de Alberto Sevilla o el *Cancionero Literario de Auroros* de Carlos Valcárcel Mavor nos encontramos con un gran repertorio coplero. Pero en este sentido sí que hemos de puntualizar que el mundo del aguilando reserva dos mundos bien diferenciados para la ejecución del cancionero aguilandero.

[14] En este sentido son continuas las imitaciones de los poetas para con los géneros poéticos de la lírica tradicional, así como la inspiración temática o la ambientación. Tal vez, un claro ejemplo de ello lo demuestra las Serranillas del Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza.

Coplas

Vamos a Belén pastores
a ver al nieto de Ana
que tiene a un león atado
con una hebra de lana.

Los pastores que supieron
que el Niño quería fiestas,
hubo pastor que rompió
cien pares de cascañetas.

En Belén tocan a fuego
de un portal salen las llamas,
es el Hijo de María
que ha nacido entre unas pajas.

Qué es aquello que reluce
por aquellos pinos verdes,
es el Hijo de María
que ha nacido en un pesebre.

Los pastores y pastoras
todos van juntos por leña
para calentar al Niño
que nació la Nochebuena.

Estribillos

¡Ay que vino tan hermoso!,
que lo traen los carreteros
de Jumilla y el Pinoso.

Cantemos con mil primores
a la Virgen del Carmelo
refugio de pecadores.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MURCIA
MUSEO DE LA CIUDAD

Digamos con mil primores
al rosario de María,
todas son rosa y flores[15].

Digamos con alegría,
la Virgen de la Fuensanta
vaya en nuestra compañía.

Por un lado nos encontramos con el aguilando religioso relacionado con campos de actuación ritual diferenciados:

-La Eucaristía. Con un repertorio referido a las partes de la Misa como, prácticamente, tenía lugar antes del Concilio II, cuando las misas eran en latín y el aguilando sonaba ininterrumpidamente desde el inicio de la celebración hasta el final a excepción de la consagración, que entonces se tocaba la Marcha Real (actual himno de España, incluso en el período de la República, cuando el himno era el de Riego).

Por la sacristía sale
el sacerdote revestido
con el cáliz en la mano
diciendo: «Dios ha nacido».

Sacerdote revestido,
caminando hacia el altar
con Jesucristo en sus manos
siendo de carne mortal.

Purísima Concepción
más hermosa que ninguna,
que en los pies llevas el sol
y a la cabeza la luna[16].

[15] Coplas recogidas en Rex Planes, Nicolás. Tradiciones populares y folclore del mes de diciembre en Espinardo y la huerta. *Murgetana*, nº 31. Academia Alfonso X el Sabio. pp. 103-29. Murcia. 1969.

[16] Coplas recogidas en Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Las cuadrillas de ‹zagales› en la Navidad. La antigua Cuadrilla de Cabecicos (Llano de Brujas, Murcia). *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*, Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 34. pp. 186-92. Marzo 2015.

-Las ‹despiertas›.

-La ‹carrera de aguilandos›.

-Participaciones diversas en situaciones de carácter religioso: inauguración o visita a belenes públicos, las misas de ‹encuentros de cuadrillas›, coplas religiosas de carácter popular–callejero…

Esta noche es Nochebuena
y mañana Navidad
que está la Virgen de parto
y a las doce parirá[17].

Y por otro lado, aguilandos profanos, caracterizados por el marcado carácter social, familiar, jocoso y/o desenfadado:

-‹Choque de cuadrillas› que coincidían en un mismo partido territorial.

-‹Carrera de aguilandos›.

-Las ‹despiertas›.

-Participación en ‹encuentros de cuadrillas›.

Lo cierto es, que dentro del campo de la literatura tradicional, oral, campesina, popular…, un concepto aparece en la tradición como un signo de distinción: la capacidad efímera del repentismo. Es decir, el mundo del trovo o de la familia que lo engloba, como ingrediente del género musical y literario del aguilando, tanto murciano como cartagenero, donde en particular para el campo y huerta de Murcia el fenómeno de la improvisación de versos ha sido y es una realidad cultural, con figuras importantes en la intrahistoria del repentismo.

Motivado por la especialización de guías de aguilandos en la actualidad, por su pertenencia a escuelas troveras o por el simple hecho de que hoy en día los estudios de primaria y secundaria son obligatorios, el nivel de repentismo en el género del aguilando es cada vez mayor, adhiriéndose al género musical y literario aspectos como la consonancia o la utilización de metros estróficos como la cuarteta o la redondilla tanto en asonancia como en consonancia, además de la copla en consonancia.

[17] Copla recogida en Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Las cuadrillas de ‹zagales› en la Navidad. La antigua Cuadrilla de Cabecicos (Llano de Brujas, Murcia). *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*. Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 34. pp. 186-92. Marzo 2015.

Copla

Este Niño pequeñito
Su alegría va derramando
que nació allá en Belén
Y nació para salvarnos.

Y nació para salvarnos,
¡Ay, qué Niño más hermoso!
Que a todos causa alegría
Su nacimiento glorioso[18].

Cuarteta

En este glorioso día
la rondalla está tocando
para obsequiar a María
cantándole el aguilando.

Cantándole el aguilando,
digamos que ha de nacer
el Rey de cielos y tierra
en el portal de Belén[19].

ORIGEN MUSICAL

Adentrarnos en un universo tan controvertido como puede ser el origen de algo, tiene sus más y sus menos en base a la cantidad de lagunas que, o bien han sido obviadas por creerlas innecesarias para un determinado estudio o bien porque no se tiene una perspectiva socioeconómica, filosófica y religiosa así como musical certera, adecuada o correcta de un espacio de la historia. Hablar de origen supone menoscabar en la naturaleza del vocablo latino *orĭgo, -gĭnis*, esto es, el principio, el nacimiento, el manantial, raíz o causa de una cosa… Obviamente, esta es una empresa que se alza como un trabajo *quasí* imposible pero en ese trayecto, tras la búsqueda de la *editio princeps*, conviene establecer caminos que sirvan de plausible orientación frente a, precisamente, informaciones gratuitas, altruistas e incluso ultraístas.

Hasta ahora, muy pocos estudiosos se han atrevido a indagar en la naturaleza de este canto. Bien porque esta melodía ha estado (y está) asociada al jaraneo (aunque tiene o presenta un indudable condimento religioso a juzgar por el ritual en el que es emplazado) o bien porque se le ha considerado un canto del pueblo (y por lo tanto menor) frente a los cantos polifónicos auroros, los tercios de los cantos de labor, los riquísimos melismas de malagueñas, etc. Lo cierto es que cuando se ha tratado de difundir alguna opinión sobre este palo, parece que más que en un aditamento o deseo romántico ha prevalecido en una verdadera premisa científica, y no es de extrañar que se haya llegado a hablar de orígenes sirios, árabes, morunos o Dios sabe qué. Otra cosa es que el pueblo haya decidido ponerle a determinado tipo de aguilando, animera o pascua, etiquetas como ocurre con el aguilando ‹mozárabe› de Santa Cruz (Murcia), pero es un nominativo atribuido por el pueblo… A la hora de investigar hay que ser, sin duda, más preciso o por lo menos, orientativo.

Lo cierto es que volviendo a los antecedentes sobre orígenes acerca de este canto, el antropólogo Manuel Luna habla de la ‹danza de las hachas›, e igualmente Salvador Martínez Nicolás comenta las notables «coincidencias con algunas danzas del Renacimiento, por ejemplo: *Danza de las hachas* en España y *Greensleaves* en Inglaterra, estas danzas tienen el mismo esquema armónico que el aguilando, o viceversa, y son glosadas, es decir, sobre un guion se improvisan melodías con unas características concretas de igual manera en nuestros aguilandos los guías improvisan coplas mientras la melodía que se está interpretando es la base, felices coincidencias que nos hablan del pasado de estos y sus peculiaridades».

Además, el mencionado Salvador Martínez Nicolás añade unos apuntes musicales, cosa que hasta entonces no se había hecho[20]: «Como final añadir un pequeño análisis del esquema armónico: en la huerta que es un poco distinto en las terminaciones que otros, los acordes se suceden en el orden de tónica, dominante, sexto grado y tercer grado mayor como dominante del de sexto grado, esto en la primera frase o cadencia, inmediatamente entra de nuevo el acorde de tónica principal dejando sin resolver esta dominante secundaria haciendo: tónica, dominante, sexto grado, tercera mayor, y sexto, estableciendo ahora un período conclusivo al relativo menor (sexto grado), esta peculiaridad con esta modulación intrazonal es quizá la característica más importante del aguilando murciano».

Años más tarde, tras la celebración de 30ª Edición de la Fiesta de las Cuadrillas de Barranda[21], y fruto de la publicación de un volumen libro-disco recopilatorio, el profesor y compositor

[18] Copla Cantada por Juan Antonio Gambín Navarro, ‹El Chey› o ‹El Compadre›, guía de aguilandos o trovero de los auroros la Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen de Rincón de Seca. Hemos respetado la ortografía y transcripción de la edición de García Matos, Manuel, *Magna Antología del Folclore Musical de España interpretada por el pueblo español*, UNESCO, Hispavox. Edición en vinilo, cara 33. Madrid. 1979.

[19] Copla cantada por Manuel Cárceles Caballero ‹El Patiñero› en la edición rondalla murciana, *Navidades en Murcia*. Cardisc. Murcia. 1981.

[20] Hablamos del año 1989, algo muy significativo por lo que de tardío tiene acerca de este género.

[21] Gris Martínez, Joaquín (coord.). *La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Murcia. 2007.

Antonio Narejos Bernabéu desarrolló un trabajo en el cual, de una forma notable, sí que habla por primera vez del canto del aguilando desde un punto de vista musical donde destaca: «la reminiscencia modal que encierran estas cadencias, circunscritas a la sonoridad del *modo de mi*, uno de los arquetipos más significativos de la música popular española», subrayando así la importancia de ese tercer modo del canto llano, el *modo dorio griego* o bien el *modo frigio*[22].

El caso es que volviendo a esa secuencia armónica tan particular, otra pregunta llama a nuestra puerta: ¿hay o pudiera haber algún otro estilo más, palo musical (por utilizar una terminología más castiza o cercana propia del flamenco) o género antiguo que se acerque a ese conjunto armónico además de los anteriormente mencionados?

El caso es que indagando en la historia de la música aparece uno en todo su esplendor con un parecido insólito: la *romanesca*. Así, buceando por tratados encontramos el *Trattado de Glosas sobre claúsulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, llamado coloquialmente el *Tratado de Glosas*, de Diego Ortiz Toledano (1510, Toledo-1570, Nápoles ¿?). Fue publicado el 10 de diciembre de 1553 en Roma y escrito para viola de gamba y clavicémbalo. Dicho tratado apareció en italiano y español.

Pues bien, este tratado parece acercarnos más no ya al origen –algo simplemente pretencioso– sino al parecido armónico que proponemos gracias a la versión que del tratado realizó Jordi Savall[23], y es en las «Recercadas sobre tenores–Recercada sexta y séptima sobre la Romanesca» donde podemos penetrar por la armonía de la obra.

Sea como fuere, nos faltan datos para atestiguar puntos o lagunas dado el desconocimiento que tenemos de la música antigua. Creemos que hasta el siglo XVIII, inclusive, España desconoce en general mucho de su música, contando con muy pocos cancioneros sacados a la luz o diversas opiniones que la literatura de esta o aquella melodía aparece por infinidad de obras pero sin las necesarias y precisas descripciones musicales, coreográficas y rituales.

Creemos que la mencionada *Danza de espadas,* al igual que el *Greensleeves* son posteriores al auge de la *romanesca* y basamos nuestra hipótesis en que esta ya gozaba de mucho éxito en pleno siglo XV y la *Danza de espadas* está datada en la corte del rey Felipe II de España; además, el *Greensleeves* es un tipo de cancioncilla del folclore inglés que seguía la forma establecida por la *romanesca*[24].

A partir de aquí, todo lo que propongamos sobre el maremágnum de músicas de la España de los Austrias y Borbones relacionadas con la romanesca se alza casi como una empresa

[22] Narejos Bernabéu, Antonio. Aproximación Analítica a la música de las Cuadrillas. *La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda*, Gris Martínez, Joaquín (coord.). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. pp. 47-74. Murcia. 2007.

[23] Savall, Jordi, *Diego Ortiz, Recercadas del Trattado de Glosas (1553)*. Alia Box. Barcelona. París. 1989.

[24] Dice la leyenda que fue compuesta por el rey Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547) para su amante Ana Bolena. Este tipo de canción contaba con una cuarteta octosilábica y un estribillo. A partir del siglo XIX dio lugar a un villancico muy famoso a raíz de una nueva letra.

imposible de culminar a juzgar por la cantidad de palos musicales que eran interpretados por el pueblo y el consiguiente mestizaje o contaminación entre estos… Así, Aurelio Capmany en su trabajo sobre *El Baile y la Danza* habla de bailes nacionales, por orden alfabético, como *agua nieve*, *avilipinta o avilipiti*, *¡ay, ay, ay!*, *bullicuzcuz*, *capona*, *capuchino*, *caña*, *carcañal* o *colorín colorado*, *catalineta*, *conde claros*, *cahiro*, *chamberga*, *damas*, *doncellas*, *españolete*, *gallarda*…, y un largo etcétera sin contar por supuesto, los bailes importados. El listado se hace enorme[25].

No obstante nos interesan dejar alguna que otra anotación como final a este apartado para dejar en el aire aproximaciones que den lugar a refutaciones o validaciones… Eso sin duda sería muy bueno.

Así, nuestras miras giran hacia la *gallarda* puesto que se le atribuye a este tipo de baile y canto un origen español (aunque tienen correspondencias extranjeras: inglés = *galliard*, y francés = *gaillarde)*, y a su vez se establece como precedente la melodía de la *romanesca* o *saltarelo*, donde parece ser que el origen de aquella se sitúa en la campiña romana aunque la *gallarda* más antigua conservada se encuentra en París. No obstante, en pleno Renacimiento era uno de los bailes más populares en Europa y uno de los favoritos de la corte de Inglaterra por la vigorosidad de la danza. Contrariamente, en el manual de danza de Fabritio Caroso de Sarmoneta (Italia, Siglo XVI) habla de *Gagliarda di Spagna*… Lo cierto es que para Capmany la *romanesca* se alza como una variante más antigua de la *gallarda*.

Lo cierto de todo esto, es que si acudimos a la grabación de Paul O'Dette de Santiago de Murcia[26] y escuchamos las *gallardas*, atendemos a ciertas similitudes con la armonía de la *romanesca* pero sin duda este tema merece, cuando menos, un amplio período de estudio para profundizar en tan cenagoso terreno.

Otro aspecto al que debiéramos atender es el carácter rítmico de los géneros mencionados puesto que otros palos como la *chacona*, cuya danza era similar o muy parecido al del *pasacalles*, tenía similitudes rítmicas con la *romanesca* en base a la alternancia del 3/4 y 6/8… Claro, esto nos conduciría a otros bailes ‹mestizos› como la *zarabanda chaconada* y por extensión la *zarabanda* para ver qué grado de parecido pudiera tener, en teoría, con el toque que centra nuestra atención.

Así, el hecho de que la *chacona* evolucionara hacia el siglo XVIII como género más lento como así lo atestigua *La Chacona en re menor de la segunda Partita para violín solo* de Bach (obra en homenaje a su mujer), no es de extrañar que posteriormente fuera este tipo de género usado por el pueblo como un ‹baile para difuntos›…, y ya entraríamos en otro tipo de

[25] Capmany, Aurelio. *El baile y la danza*, en Carreras y Candi, F. (dir.). *Folclore y costumbres de España*, Merino. (Reimpresión). pp. 167-418. Madrid. 1988.

[26] Escúchese la edición sobre Santiago de Murcia, *¡Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia*, en un trabajo liderado por Paul O'Dette. Editorial Harmoni Mundi. Austria, 2007.

palo musical relacionado con los muertos unido a toda una tradición popular constatado por coreografías de ritos mortuorios tales como las *danzas de ánimas*[27].

Sin duda, el interés de este trabajo radica no sólo en perpetuar una aproximación en torno a las variedades del palo del aguilando en el Sureste español, sino que nuestra intención es proponer ideas, hipótesis carentes de disparates, que puedan de alguna forma trasladarnos a un pasado armónico relativamente común al fraseado musical del aguilando. Sea como fuere, dos propuestas saltan a nuestra conciencia por lo de significativo que tiene su ejecución melódica: el «Guárdame las Vacas» de Luys de Narváez (ca. 1500–entre 1550 y 1560) y sobre todo, desde nuestro parecer, los *Ympossibles* de Santiago de Murcia (1673-1739) donde, en este último caso, versiones tan importantes como la de Xavier Díaz–Latorre y Pedro Estevan nos dan una muestra muy cercana de un género musical *quasí* hermano del que actualmente advertimos en la tradición.

MÚSICA NAVIDEÑA EN EL REINO DE MURCIA

Como antes mencionábamos, cuando hablamos de aguilando entendemos que desde el punto de vista musical se alza este género como una danza a juzgar por la naturaleza musical y los guiños que la literatura representa, esto es, una estructura cerrada y cíclica, que va dando vueltas y donde sucesivamente, a lo largo de un número indeterminado de estrofas, se va repitiendo una estructura melódica que tan sólo variará (y no de forma generalizada) cuando tenga lugar la despedida.

Pues bien, dentro de un marco común, vamos a atender a las variedades musicales que, con la estructura del aguilando aparecen diseminadas por todo el territorio murciano. El caso es que el nominativo no representa más que un desplazamiento semántico de un mundo común, un mundo armónico.

Así, si nos adentramos en la apariencia física del aguilando, esto es, la apariencia armónica, obtenemos como resultado el siguiente cuadro:

[27] Para más información véase Guillén Navarro, Julio. Introducción a la Música Tradicional de la Provincia de Albacete. *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*, nº 40, siendo el monográfico *Música Tradicional de la Provincia de Albacete. Índice de Materiales Sonoros*. pp. 15-55. Diputación de Albacete. 2004.

AGUILANDO	Primera semifrase Cabeza del tema o sujeto	Do mayor	Sol mayor	La menor	Mi mayor
		Tónica, grado fundamental, grado I	Dominante, grado V	Relativo menor de do mayor. Sería el grado VI, quebrando la tensión que crea el quinto grado o dominante	Sería el grado III, el grado modal o mediante
	Segunda semifrase Cola o predicado	Do mayor	Sol mayor	La menor	Mi mayor	La menor
		Vuelta a la tónica, se vuelve a establecer la tonalidad	Dominante, grado V, grado de mayor tensión	Relativo menor de do mayor. Sería el grado VI, quebrando la tensión que crea el quinto grado o dominante	Sería el grado III, el grado modal o mediante	Relativo de do mayor

Esta característica intratonal del mencionado *la menor* con el cual acaba el *aguilando murciano*, representa sin duda el rasgo más importante que lo diferencia de los otros estilos armónicos del Reino de Murcia como la *pascua* lorquino –aguileña– velezana o la animera del noroeste murciano... No obstante, incluso en la propia huerta y Campo de Murcia, nos encontramos con ‹rarezas› o variantes como el *Aguilando de Sangonera* recogido por Alan Lomax donde el ultimo acorde de la menor desaparece por un corte repetitivo del acorde de mi mayor.

Es más, poblaciones como Santa Cruz, entre los tipos de aguilandos que posee: la *Salve del Aguilando* con copla, el *Aguilando de Santa Cruz*, el *Aguilando ‹antiguo›* y el *Aguilando ‹parao›*, es este último el que se alza como un rasgo especial ya que tampoco posee el último acorde de la menor con el que se da por finalizada la segunda semifrase del recorrido musical del aguilando como género. Lo curioso es que la respuesta de este tipo de aguilando, el *‹parao›*, está unido al espacio en el que está enmarcada o ubicada la población santacrucense, ya que esa respuesta es la propia del Cabezo de la Plata (Campo de Murcia), muy parecida a Cañadas de San Pedro, y ligeramente a Zeneta..., mostrando de esta forma la uniformidad a la hora de entender un tipo de aguilando.

Por otra parte, poblaciones como la de Beniel al igual que Alcantarilla o Las Torres de Cotillas, están íntimamente ligada a la naturaleza cultural–musical de la huerta murciana. De esta forma y volviendo a Beniel, tenemos que decir que es una población que participa también o se nutre culturalmente del término de Orihuela (Alicante) al estar como está situada en una zona estratégica en límite del reino. De ahí que el estilo aguilandero oriolano sea muy parecido al de Beniel y en cuanto a ejecución de melismas, ligeramente parecido a poblaciones de la Vega Baja del Segura.

Sin duda, el aguilando más extendido es el que figuras del canto y el repentismo popular como Juan Antonio Gambín Navarro ‹El Compadre› de Rincón de Seca y Manuel Cárceles Caballero ‹El Patiñero› hicieron popular a raíz de esa forma pegadiza y llevadera a la hora de ejecutar el género.

FIGURAS DEL REPENTISMO MURCIANO: EL AGUILANDO

Este apartado no puede sino servirnos para hacer un pequeño inventario pero a la vez pedir perdón por la cantidad de guías de aguilando o troveros populares de cuadrillas rituales que se han quedado en el tintero. Sirva por tanto este pequeño esbozo para reivindicar tanto a los que están como a los que no están, porque a todos les pertenece la tradición.

Puente Tocinos: Francisco Ayala Forca, ‹Miguel› Ayala; Paco ‹El Pardo›; Juan ‹El Pelufas› y José Travel Montoya ‹El Repuntín›.



Campana de Auroros de Puente Tocinos (Huerta de Murcia) tocando el aguilando[28].

[28] Integrada por Julián ‹El Cámaras› (viiolín), Pepe ‹El Cámaras› (guitarra), Luis ‹El Rizao› (pandereta), el Tío Zamora (laúd), Miguel Ayala (con el brazo levantado y a quien todos miran, guía de aguilandos); Auroros: Luis Albaladejo, el Tío Marcelo, Pepe ‹El Melitón›, Pepe ‹El Correas›, Manuel Valencia, Ángel Camaches, Mateo Hidalgo, Antonio Bernabé y ‹El Nene el Correas›. Año 1956. Archivo de la Peña Huertana ‹La Crilla› (Puente Tocinos, Murcia).

Santa Cruz: Paco Rosa y Antonio Rosa Sandoval (su hijo)[29].



Llano de Brujas: Miguel Ángel Pomares Aroca; Sixto Madrid.

(La) Alberca de las Torres: Juan Barceló Zapata ‹El Viruta›.

Zarandona: El Tío Creo.

Los Dolores: Manuel Muñoz Martínez ‹Manolito›[30].



Torreagüera: José Tomás González, el Tío ‹Platillero›[31]; Fulgencio Jiménez, Pencho ‹de la Cazurra›; José Sánchez Fuentes, Joselín ‹de Campos›; Sebastián Bastida Navarro, ‹El Pequeñín›; José Antonio López Tornel, ‹El Ardilla›; José López Espín, Pepe ‹de Mula›; Juan José Tomás Sáez, Juanjo ‹del Ciazo›.



[29] Auroros de Santa Cruz. De izquierda a derecha: Antonio Pérez Martínez ‹El Pintao›, Paco Rosa (con campana) y el Tío Pepe Peñas. Archivo de los, Auroros de Santa Cruz.

[30] La Cuadrilla de Auroros de Los Dolores. Foto: Benjamín Corbalán del libro *La Huerta de Murcia Tradicional*.

[31] Foto archivo de la Cuadrilla de Torreagüera.

(El) Cabezo de la Plata: Tomás Martínez Fernández, Tomás ‹del Cabezo›; Manuel de Reyes García Andrés, Manolo ‹de las Tinajas›.

La Albatalía–La Arboleja: Salvador Martínez Nicolás[32].



Rincón de Seca: Juan Antonio Gambín Navarro, ‹El Chey› o ‹El Compadre›; Lope Orenes Nicolás.

Sangonera la Verde: Antonio Bastida Sánchez, ‹El Pierres›; José Bastida Sánchez, ‹El Pierres›; Pedro López Sánchez, ‹Cardoso I›; Pedro López Gregorio, ‹Cardoso II›.

Algezares: Juan José Garre Navarro.

Patiño: Manuel Cárceles Caballero, ‹El Patiñero›; Francisco J. Nicolás Fructuoso, ‹El Floristero›; Emilio del Carmelo Tomás Loba, Emilio ‹de Patiño›; el Tío Joaquín ‹El Rebollo›; el Tío Moreno ‹El López›; el Tío Gabriel ‹El Rodríguez›; José ‹El Guardia›; Pepito ‹El López›[33].



La Cuadrilla de Patiño pidiendo el aguilando por el pueblo, años 1955-60.

[32] Salvador Martínez cantando en Radio Murcia el aguilando (Murcia, hacia 1956). Foto del libro *Trovo y Folclore.*

[33] De izquierda a derecha: Manuel Cárceles ‹El Patiñero› (entonces solo Manolo Cárceles), Diego ‹El Chirrete› (violín), el Tío Joaquín ‹El Rebollo›, Manuel Sánchez Díaz ‹El Matías›, Antonio ‹El Osete› (guitarra), Antonio Julián (laúd), Ángel Sánchez Díaz ‹El Matías›, el Tío Moreno ‹El López› y Ginés Serrano (pandereta).

Nonduermas: ‹El Majo›.

Javalí Nuevo: Pepe ‹El Lirios›.

Torres de Cotillas: Pedro Cabrera Puche.

Santomera: David Castejón Fernández, el Tío David Castejón; el Tío ‹Sanes›.



Foto del libro *David Castejón, patriarca del Trovo*[34].

Beniel: Luciano Belmonte Gálvez, Luciano ‹El Pavo›; Antonio Martínez Soto, ‹El Tambor›; Juan Boluda, ‹El Orenes›.

BIBLIOGRAFÍA

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

Capmany, Aurelio. El baile y la danza, en Carreras y Candi, F. (dir.), *Folklore y costumbres de España*. Merino. (Reimpresión). pp.167-418. Madrid. 1988.

García Matos, Manuel. *Magna antología del folklore musical de España: interpretada por el pueblo español*. Hispavox. Libreto de la edición musical. Madrid. 1992.

García Soriano, Justo. *Vocabulario del Dialecto Murciano*. Editora Regional. Murcia. 1980.

Gris Martínez, Joaquín (coord.). *La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Murcia. 2007.

[34] Castejón Ballester, David (compilador de textos), Oncina Martínez, Francisco (coordinador de la obra) y Serrano Segovia, Sebastián (autor de la obra reeditada: ‹El Tío David›). *David Castejón, patriarca del Trovo*. Murcia. 2008.

Guillén Navarro, Julio. Introducción a la Música Tradicional de la Provincia de Albacete, en *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*, nº 40, siendo el monográfico *Música Tradicional de la Provincia de Albacete. Índice de Materiales Sonoros*. pp.15-55. Diputación de Albacete. 2004.

Inzenga, J. *Cantos y bailes populares de España. Murcia*. A. Romero. Madrid. 1888.

Luna Samperio, Manuel. *Cuadrillas de Hermandades. Folklore de la Región de Murcia*. Editora Regional. Murcia. 1980.

Luna Samperio, Manuel. *I Encuentro de cultura tradicional y folklore*. Editora Regional. Murcia. 1981.

Luna Samperio, Manuel. Coleccionable *Nuestro Folklore*. La Verdad y Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

Luna Samperio, Manuel. *Grupos para el Ritual Festivo*. Editora Regional. Murcia. 1989.

Martínez Nicolás, Salvador. Cuadrillas de Hermandades en la Navidad en la huerta de Murcia en *Grupos para el Ritual Festivo*. Luna Samperio, Manuel (coord.). Editora Regional. pp. 247-59. Murcia.1989.

Narejos Bernabéu, Antonio. Aproximación Analítica a la música de las Cuadrillas, en *La Fiesta de las Cuadrillas de Barranda*. Gris Martínez, Joaquín (coord.). Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. pp. 47-74. Murcia. 2007.

Rex Planes, Nicolás. Tradiciones populares y folklore del mes de diciembre en Espinardo y la huerta, *Murgetana*, nº 31. Academia Alfonso X el Sabio. pp. 103-29. Murcia. 1969.

Seguí, Salvador. *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Instituto de Estudios Alicantinos. 1973.

Sevilla, Alberto. *Cancionero popular murciano*. Nogués. Murcia. 1921.

Sevilla, Alberto. *Vocabulario Murciano*. 1990.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo y García Martínez, Tomás. Concurso y certámenes de Campanas de Auroros en el siglo XX: Postguerra. Un recorrido Histórico Social: Incidencias y Consecuencias. *Revista Murciana de Antropología* nº 7. pp. 341-56. Universidad de Murcia. 2002.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. El Encierre del Cuadro en el Bajo Segura. La pervivencia de un culto a través de la Subasta. *Revista Valenciana de Folclore*, nº 3. pp. 146-57. Alicante. 2003.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Herencia patrimonial intangible en la comarca de Lorca. Las Cuadrillas en el ocaso del mundo tradicional: aportaciones en torno a su música. *Alberca. Revista de la Asociación de Amigos del Museo arqueológico de Lorca*, nº 2. Lorca. Murcia. 2004.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo, y García Martínez, Tomás. Las Cuadrillas de Hermandad en el Sureste Español (I). La contemporaneidad del substrato popular musical y Las Cuadrillas de Hermandad en el Sureste Español (II). La contemporaneidad del substrato popular musical, *Interfolk*, nº 20 y 21. Madrid. 2004.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano, *Revista Valenciana de Folclore*, nº 6. pp. 245-98. Alicante. 2005.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Los Auroros de Los Dolores (Murcia). Una particularidad especial de la huerta de Murcia dentro del mundo de las Cuadrillas de Hermandad. *Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*. Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 29. pp. 12-30. Diciembre 2006.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. Las Cuadrillas de ‹Zagales› en la Navidad. La antigua Cuadrilla de Cabecicos (Llano de Brujas, Murcia). *Cangilón. Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*. Asociación de Amigos del Museo de la Huerta de Murcia-Alcantarilla, nº 34. pp. 186-92. Marzo 2015.

Valcárcel Mavor, Carlos. *Cancionero literario de auroros*. Ayuntamiento de Murcia. 1996.

Verdú, José. *Colección de Cantos Populares de Murcia*. Vidal Llimona y Bocetta. Barcelona. 1906.

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 e impresión
A.G. Novograf

ISBN
978-84-15369-95-0

D.L.
MU 750-2016