



12^o seminario sobre folklore y etnografía



UCAM
UNIVERSIDAD CATÓLICA
SAN ANTONIO



MC-2-2-106

2012

MC-2-2-106
MC-2641

2012

12^o seminario sobre folklore y etnografía





El libro que tiene en sus manos se ha editado con motivo del duodécimo Seminario sobre Folklore y Etnografía que se celebra en el Museo de la Ciudad con motivo del 45º Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo, que tuvo lugar en Murcia la primera semana de septiembre de 2012.

Las tradiciones, las leyendas, los ritos, las costumbres y las historias que conforman la cultura popular de nuestra tierra vienen siendo recopiladas en esta colección que edita el Ayuntamiento de Murcia basándose en las ponencias, charlas y conferencias que se desarrollan en el marco de este Seminario entre los días 5 y 6 de septiembre.

Durante la referida edición hemos conocido aspectos tan dispares como los relativos a los hábitos gastronómicos en torno al consumo de bacalao y su vinculación a los ritos religiosos, o la ponencia relativa a la escultura del león del Malecón y su significado cultural para los murcianos, así como curiosas historias y misterios sobre la Catedral de Murcia. Además, como colofón a este encuentro con las tradiciones, conocimos la influencia del folklore regional en la obra de compositores murcianos de los siglos XIX y XX.

Un año más, el Festival de Folklore trata con este Seminario de ampliar el conocimiento público sobre nuestras costumbres y tradiciones, así como seguir enriqueciendo esta colección de documentos al que pueden recurrir todos aquellos que estén interesados en conocer las tradiciones no solo de nuestra ciudad, sino también de toda la Región de Murcia y comarcas adyacentes.

Índice

6

El consumo de bacalao:
tradicón o costumbre religiosa
Gabriel López Martínez

18

Donde empieza la ciudad: El león del Malecón.
Un espacio de conexi3n entre
la huerta y la ciudad de Murcia
Clara Alarc3n Ruiz

30

Historias y misterios de la Catedral de Murcia
Antonio Botías Saus

50

Música Culta de Raíz Popular.
Influencia del folklore regional en la obra de los
compositores murcianos de los siglos XIX y XX
Salvador Martínez García

El consumo de bacalao: tradición o costumbre religiosa

Gabriel López Martínez

INTRODUCCIÓN

Pensemos en un pueblo o pedanía de interior de la Región de Murcia. A saber, Mula, Bullas o Cieza. Incluso podemos acercarnos un poco a la costa, y tal vez situar nuestra narración en Totana o Lorca. Tomemos ahora una perspectiva diacrónica, que nos permita transitar por esta geografía a lo largo de caminos y vías, que hagan del transporte de personas y mercancías una ruta que no goce de la inmediatez contemporánea. Una vez acotado el espacio y ampliamente delimitado el tiempo, presentemos el hecho social y cultural que queremos exponer en este artículo: la importancia del consumo de pescado en la Región de Murcia, y de ahí el desarrollo de técnicas de conservación de estos productos perecederos, tanto para el suministro de zonas poblacionales alejadas de la costa como para su posterior acopio.



Sardinas, boquerones, mújoles, atunes o melvas son algunas de las especies que pueblan las aguas del Mediterráneo y que han abastecido durante siglos a sus habitantes. Especies propias de aguas más septentrionales y frías, como el bacalao, han tenido igualmente un peso importante en la dieta levantina. En diversos documentos etnográficos encontramos referencias a sus técnicas de conservación –ahumado, salazón o remojo–, así como tablas de precios de esta y otras especies, que indican su peso específico en el mercado y gastronomía murcianos.

No podemos obviar un acontecimiento cultural que de manera puntual ha venido incrementando la necesidad de consumo de pescado. Nos referimos al rito litúrgico de la Cuaresma. En la ciudad de Murcia, sus pueblos y pedanías, la Cuaresma es practicada con cierta rigurosidad. Sin embargo, lejos de plantear este hecho cultural únicamente como una regla religiosa que imponía estas prácticas sociales, nos interesa presentar este acontecimiento como una tradición que sencillamente ocurría. Lo interesante desde nuestra mirada antropológica es

observar cómo la población debía durante este periodo abastecerse de pescado, modificando en algunos casos su dieta. Aparece así un mercado distinto al autoabastecimiento que se practicaba en el resto de meses del año. El pescado, entonces, se ofrece en diferentes tratamientos que los individuos elegían bien por estrategia puramente gastronómica, o por cuestiones de conservación y aprovisionamiento.

La Cuaresma y el consumo de pescado en la ciudad de Murcia, sus pueblos y villas

La configuración del calendario litúrgico católico se establece en relación a los ciclos solares y lunares, así como al ritmo de las estaciones y de los trabajos agrícolas. De este modo, para conocer el comienzo de la Cuaresma de cada año se deberá primero concretar el inicio de la Pascua. Esta queda marcada en el domingo posterior a la primera luna llena de primavera. Una vez localizado su comienzo, se contarán 40 días hacia atrás empezando aquí la Cuaresma, en el llamado Miércoles de Ceniza. Atrás quedarán los excesos del Carnaval con sus banquetes, bailes y juegos que anteceden a los días de penitencia.

Durante el tiempo de Cuaresma se establecen una serie de restricciones y pautas tanto espirituales como de rutina diaria. Por supuesto, la rigidez en el acatamiento de las normas que configuran los distintos rituales que exige la Cuaresma siempre ha dependido del momento histórico, así como del sector poblacional hacia el que dirijamos la mirada. Sirva el ejemplo de determinados actores sociales como corregidores y regidores, encargados entre otras cosas del abastecimiento de las ciudades y municipios, que optaran por la compra de Bula que los exonerase de ayunos y abstinencias. Al margen de las prácticas puramente religiosas y de estas excepciones que incluye toda regla, lo interesante es observar cómo durante este periodo, Concejos y Ayuntamientos debían prevenir el abastecimiento de pescado a una población que por ritual y tradición lo demandaba. La necesaria planificación técnica por parte de estos responsables para satisfacer el consumo poblacional pasa por el desarrollo de métodos de conservación que permitieran el transporte de los productos, así como su aprovisionamiento.

Dependiendo del método de conserva en el que llegara el pescado a la población, el ingenio de los pobladores debía adaptar sus conocimientos gastronómicos o innovar en la elaboración de un recetario. Valga para comprobar el protagonismo del pescado atender a las Ordenanzas de la ciudad de Cartagena de 1738, que se refieren a cómo debían los bodegoneros proceder en su trabajo, y donde se establece la relación de menús que debían ofrecerse en dichos establecimientos.

Precios de las Raziones a que deuen dar Cada Vna

Vna Razion de Pescado de Ajo de quatro onzas diez y seis marauedis Vellon

Vna de Bacalao Guisado de quatro onzas, diez y seis Marauedia Vellon

Vna Razion de Vacalao (s) frito de quatro onzas diez y seis marauedis Vellon

Vna Razion de Atun, Con Yxada y tronco, Guisado, o frito de quatro onzas, diez y seis maravedís Vellon

Vna Razion de Bonito de lo mismo diez y seis maravedís Vellon

Vna Razion de Caramel frito de Catorze onzas, mediano y grande diez y seis marauedis

Platto de Potaxes y Legumbres

Vn Platto de Potaxe de seis onzas de Abichuelas; Garbanzos, frisuelos diez y seis maravedís Vellon

Vno de Arros de quatro onzas diez y seis maravedís Vellon

De cada zardina aderezada seis marauediz

Cabritto

Vna Razion de Cabritto guisado, de quatro onzas diez y seis marauedis

El arte de la Almadraba y la Encañizada del Mar Menor: dos modalidades, dos pesquerías distintas

Ocurre a veces que revisando un documento etnográfico destinado a registrar un hecho determinado, nos encontramos con la sorpresa de que describe con exquisita riqueza y detalle otros aspectos que pudieran pasar desapercibidos por no ser el tema central motivo de la redacción del texto. Este es el caso de un magnífico documento elaborado por D. Sebastián Ferriñán y Cortés a fecha de 15 de enero de 1738. El autor, militar e ingeniero de obras públicas, fue destinado por su buen saber profesional a las obras del Arsenal de Cartagena. El informe fue redactado para poner en conocimiento de la Corte el verdadero estado de la costa, especialmente de las torres de defensa y de los impuestos que pudiera haber para su conservación. En este contexto, el documento que a continuación se muestra ofrece una rica descripción que sirve para conocer la situación de las pesquerías, así como de la relación de impuestos que deben pagarse en la pesca de la almadraba y las encañizadas del Mar Menor¹. Distintos documentos explican la existencia de dos almadrabas en el siglo XVI, de cuya explotación no se encargaban particulares, sino el Concejo de Cartagena mediante la "Compañía Mayor de la Pesquera"². Ya a finales del siglo XVII y durante el XVIII, el disfrute y explotación de estas modalidades de pesca eran concesiones que se otorgaban al mejor postor, siendo este quien debiera encargarse de todos los aspectos relativos a su gestión y al pago de los impuestos que procediese.

¹ En paréntesis se incluyen algunas aclaraciones que sirvan como guía al lector.

² Montojo, 1987:213.

El documento está redactado como sigue:

La pesca de la atun (s) en la Torre de Cope la hicieron particular de esta Ciudad [Cartagena] por arrendamiento y contrata con la de Lorca, a cuya jurisdicción toca; si cala la admadraba (s) de paso [en Calabardina], paga cien Ducados, si cala también la de retorno otros cientos, y pocos años se cala dos veces. En otro tiempo tubo también impuesto con que se reedificó el último tercio de la torre [de Cope], según me dijo el Alcaide, que no hay duda que con este medio en lo antiguo se hacía el recinto y la demás obra que hay en el.

La Almadraba que se cala en Escombreras es con licencia de esta Ciudad y a costa del gremio de pescadores de ella, con la circunstancia de dar la mitad del pescado que matan a 2 Rls $\frac{1}{4}$ la arroba para venderlo al público, y lo que se beneficia de este precio se sacan cuatro Rls y cuartillos para pagar un censo que la Ciudad hace a la Casa del Probe, y el año pasado se sacó facultad del Concejo para arrendar esta parte del pescado y de lo que se sacase; además del importe de los dos Rls y cuartillo para los pescadores y 4 Rls $\frac{1}{4}$ para el censo, se aplica para aumento del pósito [almacén municipal de trigo] de este común, lo que se empieza a practicar y aumenta más de seis mil Rls por administración, porque no hubo tiempo de arrendar, verdad es que se subieron los precios de los bajos en que antes se repartía en los tres meses de Abril, Mayo y Junio, que son los de esta pesca.

La Torre de la Encañizada toma este nombre por que en este paraje están las bocas por donde se comunica el Mar Mediterraneo con el Mar Menor, dividido de aquel por una manga de arena de mas de dos leguas de Norte a Sud, en la que están la Torre Vieja y la del Estácio; que tiene este mar mas de una legua de ancho por partes en la comunicación de estos dos mares, que esta situada en medio de las dos dh^{as} torres; se ponen los corrales de cañizos donde se encierra el mujol por la que llaman la Encañizada, cuya pesca es propio de la Ciudad de Murcia, sobre cuya Jurisdicción ha seguido pleito con Cartagena; en fin esta aquella en la posesión y solo puede haber los barcos que tiene para su pesquera, la que en algunos tiempos ha arrendado en 30 mil Rls al año, otros años la han administrado, y ahora parece que esta arrendada en 20 o veinte y tres mil Reales.

Sobre el pescado que se mata continuamente en esta pesca hubo pleito en tiempos pasados para que lo pagase como el de toda la Costa el cuartillo de impuesto para la paga de la guarnición de torres y atalayas, que como todo lo demás, parece cesó.

No he podido descubrir si Lorca y Murcia gozan de alguna concesión para mantener en defensa las Torres de la Encañizada y Cope; esta es cierto que sus reparos, guarnición y pertrechos se probeen de cuenta de la Rl Hacienda, y de la Encañizada no me queda que añadir a lo que ya expuse en mi descripción de la Costa.

El título a que arriendan estas pesqueras es naturalmente por estar en sus Jurisdicciones, y el producto de los arrendamientos de ellas sin duda la aplicarán a sus urgencias como sucede en Cartagena³.

³ Archivo de Lorca. Caja Torres de la Marina.

El arte de pesca de la Almadraba y la Encañizada deben su existencia al ingenio de redes y cañas, respectivamente, que desde siglos han abastecido de atún y mujol las despensas murcianas. La pesca en almadraba en las costas de Cartagena tiene sus antecedentes en los restos arqueológicos romanos que dan testimonio de esta actividad. A partir del siglo XV, la inseguridad que genera la aparición generalizada de barcos berberiscos en las costas propicia una migración poblacional hacia el interior, afectando a la actividad de la almadraba. En la Azohía, la construcción de la torre de Santa Elena, en el siglo XVI, servirá para defender con sus dos cañones la costa de los galeotes piratas.

Las torres de vigía de San Miguel del Estacio o de la Encañizada son testigos del sistema de pesca practicado en estas aguas del Mar Menor. Aprovechando los movimientos migratorios de los peces, se despliega un sistema laberíntico de cañas en las golas que comunican este mar con el Mediterráneo. Los peces entraban en este sistema atraídos por las corrientes, transitando por las distintas partes de la encañizada hasta terminar en "la muerte", desde donde no son capaces de salir y son capturados.

A continuación se ofrece una descripción muy ilustrativa de este sistema de pesca artesanal, recogida a finales del siglo XIX:

Tiene esta albufera en la manga que digo doce bocas ó golas, que así las nombran los moradores, por donde entra agua de la mar mayor á ellas diferenciadas por la gola menor y la gola mayor y están vna de la otra como dos leguas poco mas ó menos: por la menor no puede entrar uarco, ni otro navio por el baxio que tiene y en la mayor que esta en termino de la cibdad de Murcia ay vna torre fuerte para defensa de la pesquera que allí se hace con mucha palizadas ó cañizadas, que así las llaman y esta torre se llama la torre de la Cañizada por dicha razón, la cual es moderna echa por amparo de los pescadores que se llevaban los moros a menudo.

Criase en esta albufera mucho pescado y bueno, al modo de los barbos del Tajo y mayores, pero mucho mas sabrosos y gordo y entiendese que todo el suelo de esta albufera mana agua durze y a esta causa se cria el pescado tan diferente, que en la mar mayor y esto se saca por el agua durze que digo que se alla cavando en la arena de la manga della, que sale tan clara como de vna fuente.

Por las dichas golas cuando corre medio dia ó lebante entra el pescado de la mar mayor a la albufera y algunos dice que entra el pescado de la mar mayor á ella, porque la principal pesca es á estas bocas ó golas; pero yo entiendo que se cria allí, porque en la mar mayor no se allan destos pescados⁴.

A la modalidad de pesca de almadraba y a las distintas encañizadas se han dedicado muchos trabajos que describen minuciosamente su técnica, instalación, mantenimiento y rendimiento. Sin embargo, la pesca en nuestras costas murcianas se dedicaba a otras muchas especies que eran capturadas con el arte del palangre, los tirres, las nasas, los boliches y rudi-

⁴ Ferrándiz Araujo, (88:1976) Del original, Hurtado (1890). Biblioteca Histórica de Cartagena. Madrid: pp. 312-3.

mentarias sistemas de arrastre y cerco. En cuanto a las embarcaciones, eran de uso común entre los pescadores –no siendo todos ellos propietarios– la jábega, el bajel o el laúd.

La siguiente tabla⁵ de venta de pescado da una idea de la variedad de especies objetivo:

Este listado de precios de finales del siglo XVIII es un documento muy revelador, ya que aporta la relación de especies objetivo, y nos habla del peso específico que tenía cada una de ellas en virtud de su valor de mercado. Examinando el texto, lo primero que puede llamar la atención es lo extenso del listado. Quienes hoy en día se dedican al honroso arte de la pesca conocen y se refieren cotidianamente a la *palometa*, la *llampúa* (o llampuga), la *boga* o el *caramel*, con la misma familiaridad con la que se muestra en este documento de 1780⁶.

* 46

PRECIOS A QUE SE HAN DE VENDER LOS PESCADOS en esta Ciudad, y su Jurisdicción.

Libras.	Quinto	Libras.	Quinto	Libras.	Quinto
Lenguado.	18	Bonitol Bordo.	10	Salmón Salado.	10
Lecha.	14	Congrio.	10	Atún de Hijada de Venida.	20
Espéron.	14	Morena.	8	Atún de Tronco.	14
Rech.	14	Pampol.	9	Espinetas.	9
Scribiola.	14	Llampus.	9	Bonitol.	12
Lobarro.	14	Elpadarte.	8	Atún de Hijada de Retorno.	14
Demptor.	14	Múzola.	10	Atún de Tronco.	10
Mero.	14	Efcate.	9	Elpinetas.	7
Capata.	13	Rape.	9	Mojamas.	54
Pajel. <i>de la boca</i>	14	Gato.	7	Huevos de Mujol.	68
Muzol.	13	Queibe.	7	Garrofetas.	51
Dorada. <i>de la boca</i>	14	Musco.	8	Huevos de Atún.	34
Emperador.	12	Raya.	7	Huevos de Bonitol.	24
Bonitol. <i>Real</i>	14	Chucho.	6	Arencon con huevo.	4
Atún.	17	Calamar.	9	Arencon sin el.	3
Atuna.	10	Givia.	7	Sardinias.	10
Cantera.	10	Abuja. <i>de la boca</i>	10	Bacalao.	16
Sargo.	10	Sardineta.	8	Bacalao remojado.	10
Doblada. <i>de la boca</i>	9	Alacha.	7	<i>normalla</i>	6
Araña.	9	Jorél. <i>Real</i>	8	DE RIO.	
Ojanco.	10	Boga.	7	Anguila recia.	22
Pescado. <i>de la boca</i>	10	Caramel.	7	Anguila menuda.	17
Mollora.	9	Estornino.	7	Pescado grande.	17
Salmonete.	9	Caballa.	7	Pescado menudo.	10
Corbina.	9	Anchova.	6	Ranas. <i>de la boca</i>	6me
Gallina.	9	Saboga.	6		
Gallo.	8	Pie de Rey.	6		
Rubio.	8	Albacoreta.	6		
		Melva. <i>de la boca</i>	8		

Nota. Entiendese estos precios en los dias de Vigilia, y en los de Carne uno, o dos quartos menos: el Mujol de la Encañizada à seis quartos en los dias de carne, y à ocho los Viernes, o Viglias, como consta de obligacion.

Los Pescados recios q. no lleguen à media libra rebanten venden a 20 quartos menud. Se arreglaron la presentacion en Casilla de S. Sebreno el 1780

⁵ Proyecto Carmesí. Capitulares AMMU 1780-01-01 / 1780-12-29 95/713.

⁶ Huelga decir que la inexistencia de estas especies en cualquier mercado en la actualidad obedece a razones de especialización de mercado que satisfacen a una demanda de consumo de pescado "fácil de comer" y, por supuesto, "fácil de criar". No nos extenderemos en debatir estas razones por no ser el motivo de interés de este texto.

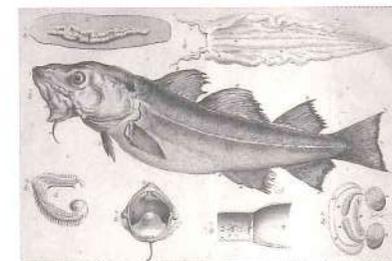
Vemos en el listado cómo las huevas de atún, mújol y bonito, así como la mojama, ya aparecen como productos muy cotizados. El uso generalizado de la sal y la omnipresencia del sol en la zona levantina y el desarrollo de técnicas de ahumado propician la conservación tanto de estas huevas como de piezas enteras de pescado.

Igualmente observamos la distinción entre pescado de mar y de río –cuando no fuera de acequia–, siendo de consumo común la anguila y las ancas de rana.

El *atún de hijada* presenta una diferencia de precio importante ya sea *de venida* o *de retorno*. El primero, que tiene un valor mayor, se refiere a aquel atún que es atrapado a su entrada en el laberinto de redes que conforma la almadraba. El atún, en su intención migratoria de desovar, llega cargado de grasa, siendo una pieza mucho más sabrosa y de carga calórica que aquel que es capturado a su salida, una vez completado el desove.

El bacalao: conservación, transporte y otras vicisitudes de un pescado no autóctono

El bacalao, en sus numerosas formas de conservación y de elaboración, aparece en gran cantidad de documentos como producto principal de consumo. Es este uno de los alimentos más antiguos de los que se tiene registro, siendo los pescadores del norte de nuestro país quienes tradicionalmente han abastecido las despensas del resto de la península. Era un pescado que pudiera asociarse a las clases más bajas, pero de consumo generalizado por el grueso de la población. Así, de la pluma de Cervantes⁷, encontramos al propio ingenioso hidalgo sentado a la mesa de una venta, consumiendo bacalao.



A dicha, acertó a ser viernes aquél día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman abadejo, y en Andalucía bacallao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela (...) Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas.

La historia de los métodos de conservación del bacalao se remonta varios siglos atrás –hacia el siglo X–, en la cultura vikinga y sus viajes por tierras noruegas y de Islandia, y las distintas rutas hacia Groenlandia y Canadá, coincidiendo con los grandes bancos de bacalao del Mar del Norte y el Atlántico. Estos intrépidos exploradores pudieron sobrevivir en sus periplos oceánicos gracias al aporte de nutrientes que les proporcionaba el bacalao, que dejaban secar por el frío viento septentrional para después mascar vorazmente.

⁷ El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, Capítulo II.

En el caso de la península ibérica, los pescadores vascos se erigen como los primeros en practicar la pesca de larga distancia. La pesca de gran altura tradicional del País Vasco se ha basado en la explotación del bacalao en aguas de Terranova y Noruega. Esta pesca de bacalao se inició en pequeñas embarcaciones fondeadas en aguas muy próximas a la costa, utilizando redes de deriva o anzuelos. Esta técnica es recogida por López Capont como sigue:

Durante el siglo XVI y años posteriores, las embarcaciones que iban a Terranova tenían unas 100 toneladas de bodega, una tripulación de 15 a 20 hombres y provisiones para seis meses. Se pescaba a mano, con anzuelo y rendimientos entre 25 y 200 bacalaos por marinero y día, aunque se daban casos de hasta 400 ejemplares diarios.

Este sistema manual tradicional empezaría a sustituirse por palangres, facilitando enormemente la actividad.

A diferencia de aquellos pescadores del norte de Europa, los vascos contaban con la cultura del *salazón*⁸ para la conserva del bacalao. Es esta una ventaja, ya que el pescado salado se conserva por más tiempo que aquel que es secado. Además, debido a su bajísima proporción de grasa, la salazón resulta la técnica más indicada para prolongar la conservación de este producto.

Por su bajo precio y la posibilidad de conservación prolongada, es fácil comprender la relación entre bacalao y Cuaresma, y de ahí la amplia raigambre gastronómica de este producto en la península.

El abasto de este producto se llevaba a cabo por mar, descargando en los principales puertos de la geografía española. Tengamos en cuenta las condiciones del transporte, y ya no sólo de los medios, sino de los caminos y vías que comunicaban las distintas regiones⁹.

[...] entran en el puerto [Cartagena] dos navíos procedentes de Francia cargados de bacalao, cuyos capitanes decían traer real licencia para desembarcarlo, pero el Alcalde Mayor les envía orden de que nadie salte a tierra hasta ser de día claro¹⁰.

La invención de la primera máquina de hielo, así como la creación de grandes redes ferroviarias –ambos hechos acontecidos hacia mediados del siglo XIX–, permitirá transportar por tierra no sólo pescado en salazón, sino el producto fresco hacia zonas de interior. Este hecho conlleva un cambio en las preferencias gastronómicas hacia una apetencia por la textura del pescado fresco, sin perjuicio del tratamiento de salazón.

⁸ Técnica de conservación que se estima llegó a la Península hacia el siglo VII a.C. de la mano de fenicios y griegos.

⁹ Recordemos que no será hasta el reinado de Carlos III cuando se plantee de forma coherente la problemática de red de carreteras, incluyéndose entre los asuntos de urgencia en la legislación del Estado. A este respecto es muy ilustrativa la obra inédita de D. Joaquín Lorenzo Villanueva, *Mi viaje a las Cortes*, en la que a modo de diario narra las dificultades que vivió en su viaje desde Játiva hasta Cádiz.

¹⁰ Casal Martínez, (39:1981).

A Murcia y Cartagena, sus villas y pueblos, llegaba el bacalao y, en un rico maridaje con las especias y verduras de la tierra, se conseguían recetas que siguen elaborándose. El potaje de vigilia, con acelgas, laurel e incluso la herencia árabe del comino, que ayuda a la digestión de la legumbre, o los buñuelos de bacalao son dos ejemplos de este recetario.

No olvidemos que si bien es cierto que el bacalao era de consumo generalizado, llegando a las zonas alejadas de la costa, en nuestra geografía murciana encontramos una evidente tradición de pesca y por tanto un consumo de distintas especies. La existencia de salinas hace de la salazón una de las tradiciones culinarias más arraigadas, siendo el tratamiento de mújol, bonito y sus huevas, así como la mojama –de atún o bonito–, característico de esta área costera.

La sardina, abundante en estas aguas y de un precio no elevado, en salazón se convierte en la recurrente “sardina de bota”. Nombre este que le viene del recipiente circular de madera donde se coloca para su venta, tras el proceso de salmuera y prensado. Al igual que aquellos vikingos de los que antes hablábamos, que encontraron en el consumo de bacalao seco una forma fácil de alimentarse durante sus largas travesías, la sardina de bota ha tenido importancia en la alimentación de campesinos, pescadores, cazadores y viajeros de nuestra región. Su consumo puede ser sencillo acompañado de una rebanada de pan, o en comunión con unas gachasmigas murcianas.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Merino, M. (2002) *Ordenanzas de la Ciudad de Cartagena (1738)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Arrinda, A. (1977) *La pesca en Euskalherria*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

Casal Martínez, F. (1981) *Dos epidemias de peste bubónica en Cartagena (1648-1676) y una terrible de paludismo en 1785*. En *De historia médica murciana II. Las epidemias*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.

Ferrándiz Araujo, C. (1976) *La encañizada de Calnegre en la Manga del Mar Menor y su formación en el siglo XVIII*. Murgetana, XVI: 87-101.

Gallart Jornet, L.; Escriche Roberto, I. (2005) *La salazón de pescado: una tradición en la dieta mediterránea*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

García-Orellán, R. (2011) *El capitán de pesca y el bacalao*. Editorial Everest.

Hammersley, M.; Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*. Madrid: Espasa Libros, Ediciones Paidós.

Innis, H. A. (1940) *The Cod Fisheries: The History of an International Economy*. New Haven: Yale University Press.

Jiménez de Gregorio, F. (1984) *El municipio de San Javier en la Historia del Mar Menor*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.

Jociles, M. I. (1999) *Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico*. Granada: Gazeta de Antropología, Nº 15.

Kurlansky, M. (1999) *Cod. A biography of the fish that changed the world*. Inglaterra: Vintage.

López Capont, F. (1998) *El desarrollo industrial pesquero en el siglo XVIII: los salazones catalanes llegan a Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza.

López Martínez, G. (2012) *Los caprichos de Europa. ¿Hacia el fin de la pesca en el Mediterráneo?* En Schriewer, K. (Ed.) *European Fisheries at a tipping point*. Murcia: EDITUM, Universidad de Murcia.

Montejo Montejo, V. (1987) *Cartagena en la época de Carlos V*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.

Otaegui, C. (1993) *El bacalao: joya de nuestra cocina*. Bilbao: BBK.

Rubio Ardanaz, J. A. (1997) *La vida arrantzale en Santurtzi. Cambios económicos y socioculturales entre los pescadores de bajura (siglos XIX y XX)*. Bilbao: Ediciones Beta.

Sánchez Fernández, J. O. (1992) *Ecología y estrategias sociales de los pescadores de Cudillero*. Madrid: Siglo XXI.

Tolosa Bernárdez, M^a T. (2000) *La pesca del bacalao en el siglo XX: el caso de la Compañía P.Y.S.B.E., Itsas Memoria*. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 3, Untzi Museoa – Museo Naval, Donostia– San Sebastián, pp. 363-382.

Villanueva, J. L. (2003) *Mi viaje a las Cortes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Reproducción digital a partir del microfilm de la edición de Madrid, [s.n.], 1860 (Imprenta Nacional). Localización: Biblioteca Nacional (España).

Donde empieza la ciudad:
El león del Malecón.
Un espacio de conexión entre
la huerta y la ciudad de Murcia

Clara Alarcón Ruiz

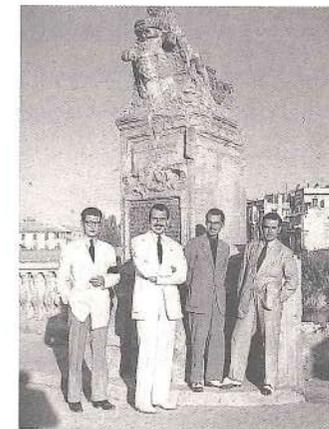
Desde finales del siglo XVIII, junto a la entrada del Malecón, el paseante ha podido admirar un león esculpido en piedra arenisca. Recordaba a los murcianos la bravura y resignación con la que esta ciudad se ha enfrentado al río, o mejor, a las crecidas que cada año y durante siglos han invadido el Valle Medio del Segura.

Este elemento de ornato urbano se situaba en la margen izquierda del río, junto al ya desaparecido edificio del Club Remo y muy cerca del arranque de la escalinata que da acceso al paseo del Malecón. Estaba junto al molino de Roque o de San Francisco, del que aún quedan restos de muro y en el lugar donde hoy encontramos la Pasarela Manterola (elemento que, por otro lado, compartió espacio con nuestro león el día de la inauguración de dicho puente).

Esta escultura conmemorativa consta de tres elementos diferenciados, el primero lo forma una pirámide truncada a modo de basamento. El segundo es un bloque prismático en el que, por la cara correspondiente a la calle Gaspar de la Peña, tenía una lápida de mármol negro con una inscripción que más adelante comentaremos y que hoy se conserva en el Museo de la Ciudad. El tercer elemento es la escultura propiamente dicha, en la que se representa un león apoyado en un gran escudo.

El escudo "coronado" en el que se apoya el león sería el de la ciudad de Murcia, pero el estado de deterioro en el que hoy se encuentra no nos permite asegurarlo.

Si hacemos caso de las imágenes antiguas y de las crónicas de quienes vieron la pieza en mejores condiciones, parece que era un escudo con siete coronas, por tanto se trataría de una de las primeras representaciones con la corona concedida a la ciudad por Felipe V en 1709.



Jaime Campmany, Manuel Fernández-Delgado, López y Salvador Jiménez bajo el león del Malecón en 1950. Del catálogo "Murcia, un tiempo de posguerra 1939-1956", editado por Ayuntamiento de Murcia en 1998.

Como dato curioso, recordar que en el diario *La Verdad* del 26 de junio de 2010 aparecía la noticia de que el Ayuntamiento de Murcia¹ había solicitado la concesión de la octava corona, cosa que se ha denegado desde la Casa Real.

El león del Malecón ha formado parte del paisaje de nuestra ciudad durante varios siglos y ha llevado a la gracia popular a generar el dicho "eres más murciano que el León del Malecón" y a utilizar su imagen como medio de crítica política y social, como ocurrió en 1936 en el periódico *El tiempo* en un artículo titulado "Hablando con el León del Malecón". Ha sido portada de numerosas publicaciones, como del famoso *Libro de La Huerta*², editado por la Junta Central del Bando de la Huerta y el Ayuntamiento del Boletín Informativo del Ayuntamiento de 1970.

Las apariciones de esta escultura en fotografías, pinturas e incluso billetes durante los siglos XIX y XX son abundantes. En 1937 el Consejo Municipal de Murcia emitió unos billetes con valores de 25 y 50 céntimos y otros de peseta en los que la imagen era un montaje en el que se ve el Puente Viejo, el edificio del Ayuntamiento y, en primer plano, en la parte izquierda, el león del Malecón. A estos billetes se los conocía como las "piñuelas", nombre que hacía mención al apellido del alcalde del momento³.



"Piñuelas" conservados en el Museo de la Ciudad.

Otra imagen destacada, y que muchos murcianos conocen, es la que se conserva en uno de los lienzos de la serie "Costumbres Murcianas" que pintó Pedro Flores y que custodia la Comunidad Autónoma. Se trata de la obra titulada "Los molineros del Malecón". En la escena vemos un carro y unos huertanos cargando sacos, seguramente de pimentón, como aparece en algunas fotos antiguas en las que se ven pimientos secándose en la terraza del molino de San Francisco⁴. En este cuadro, en el que se ve a los huertanos subir desde la rampa que daba acceso al famoso molino, la parte izquierda está presidida por la figura completa del león. Tras la escultura se intuyen los árboles del inicio del camino hacia la huerta camino hacia La Albatía y La Arboleja, actual calle Gaspar de la Peña.

¹ La petición se ha hecho a través del programa municipal "Murcia que se fue".

² Alonso Navarro, S. (1973) *El libro de la Huerta*. Murcia.

³ En el Museo de la Ciudad de Murcia del Ayuntamiento de Murcia se exponen varios ejemplares.

⁴ *Las postales de ayer* (1993) Coleccionable del Diario La Opinión. Murcia. P 54.

También se conservan algunas fotografías antiguas en las que lo que se retrata es la entrada del Malecón o el plano de San Francisco y por extensión aparece la escultura. En el libro *Murcia primer cuarto del siglo*, de la investigadora María Manzanera⁵, encontramos una vista peculiar, y es que la foto está tomada en la entrada del paseo pero "mirando" hacia el Puente Viejo, por lo que podemos ver cómo el león estaba situado justo en el arranque del camino que salía de la ciudad para entrar en el soto del río hacia la huerta. Quizá por esto fue un elemento tan conocido, pues era una zona de trasiego constante de personas y mercancías. En la fotografía se aprecia cómo junto al pedestal del león comienza el empedrado urbano, donde "empieza la ciudad", diferenciándose de la tierra apisonada del camino de huerta. En otras imágenes antiguas aparece como motivo de una "artística carroza" del Bando de la Huerta de 1931.

Si comparamos estas fotos de principios del siglo XX con otras posteriores, hasta llegar a las que se ve al león encerrado entre "chapas"⁶ durante las obras de construcción del puente Manterola en 1997 y 1998, el espacio de conexión entre ciudad y huerta se ha ido degradando y transformando tan rápido como se han sucedido las reformas en balastradas, pretilos, muretes, asfalto, adoquines y aceras...

Las fotos antiguas del Plano de San Francisco, del Malecón, del río o de los molinos son muchas y están publicadas en coleccionables de periódicos, en investigaciones sobre fotografía, en catálogos de archivos, en trabajos históricos, artísticos o etnográficos⁷, en blogs o en webs. Todas estas imágenes captan a nuestro protagonista "de refilón", ya que en realidad no forma parte de ninguno de los lugares y edificios que hemos enumerado.

Con quien sí mantiene una íntima relación es con el murallón del río. Por tanto es considerado como un remate del pretil de ese muro, como una especie de "triumfo". Por la información que hemos recogido de actas capitulares y de prensa histórica, el león ha sido considerado como un "indicador de lugar" o, en el argot publicitario actual, como un "mupi" más que como un monumento. Por ejemplo, era el punto donde se colocaba el empleado de consumos en el siglo XIX, aparece en la prensa en un anuncio de una ama de cría en 1904⁸ que ofrece sus servicios dando como razón el león, y hemos localizado un suceso curioso que se describe en el *Heraldo de Murcia* de agosto de 1899 en el que un individuo se entretenía disparando perdigones a los viandantes, escondido tras el león. Una búsqueda somera en la prensa histórica local ofrece algunas referencias valiosas sobre la evolución urbanística de la zona y algunas descripciones como la que ofrece el diario de Murcia del 17

⁵ Manzanera, M. e Imberón, C. (1987) *Murcia. Primer Cuarto de siglo*. Universidad de Murcia. P. 199.

⁶ *Denuncia cultural*. (1997) Asociación de Voluntarios Culturales de la Región de Murcia. Le agradezco a la asociación su colaboración para documentar este artículo y la labor que realizaron en el momento de la denuncia.

⁷ *Opus cit.* La Opinión. (1993) P 54, 55, 155, 142, 159, 311 y 388.

⁸ El Liberal, 12 de abril de 1904.

de agosto de 1894 y que refleja el comportamiento social de los murcianos de finales del siglo XIX:

“...Estos paseos del Malecón parecen ahora verbenas por lo concurridos que están y por lo alegres y baratos que resultan. En el extenso pretil se acomodan muchos, sin necesidad de pagar silla; y los que quieren pasear tienen tres zonas que elegir: desde el león hasta el Huerto de los Cipreses; desde este hasta La Sartén; y desde La Sartén al Calvario. La primera es la zona de bullicio, la segunda la de la tranquilidad y la tercera la de los melancólicos o sospechosos”.

Existen investigaciones históricas y artísticas sobre el Malecón, sobre el Puente Viejo, sobre las reformas urbanísticas de Murcia durante el siglo XVIII⁹, sobre los molinos, sobre las mejoras del regadío gracias a la regulación y control del río¹⁰, etc. Pero en todos estos temas es difícil encontrar referencias al león, pues como hemos dicho no forma parte del ornato del jardín, no se construyó a la vez que la decoración del Puente Viejo¹¹ y cuando se habla de la canalización del río, el adorno es tema menor¹². Es, al fin y al cabo, una placa que celebra el final de una obra, que por otro lado siempre se ha tenido por inconclusa.

A pesar de todo esto, se trata de una pieza histórica de primer orden por varias razones:

- Está considerada como una de las primeras representaciones del escudo concedido por Felipe V a la ciudad de Murcia. Recordemos que en 1709 el rey, en agradecimiento por la ayuda de los murcianos en la Guerra de Sucesión, concede a nuestro escudo la séptima corona, un león rampante y el lema “Priscas exsultat et amor”.
- Es uno de los escasos ejemplos de escultura civil del siglo XVIII que se conserva en la ciudad. Se trata de un león heráldico, diferente del famoso león rampante que aparece en el escudo. A este se le denomina “león leopardado”, ya que se le representa con la cola sobre el lomo y la extremidad superior mirando hacia fuera y sujetando un escudo coronado. En heráldica, el león significa vigilancia y dominio. Aquellos hombres que decidieron colocar aquí esta imagen seguramente quisieron simbolizar estas dos ideas: que la ciudad siempre está vigilante a la dinámica del río y que con las obras de canalización consiguen dominar a ese “enemigo necesario”.
- Es un rasgo cultural e identificador de la población con su entorno. La administración regional declaró esta obra como Bien de Interés Cultural en los años ochenta. En el Plan Especial de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico del Ayuntamiento de Murcia (PECHA) se le atribuye el grado de protección 1. Ese grado de protección es

⁹ Rosello Verger, V. y Cano García, G. (1975) *Evolución urbana de la ciudad de Murcia (831-1973)*. Ayuntamiento de Murcia.

¹⁰ Calvo García-Tornel, F. (1982) *Continuidad y cambio en la huerta de Murcia*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.

¹¹ Hernández Albadalejo, E. (1978) *El puente Viejo de Murcia* en *Anales de la Universidad de Murcia*. vol. XXXIV.

¹² Peñafiel Ramón, A. (1992-1993) *Urbanismo murciano del siglo XVIII: las reformas del Malecón*. Revista *Imafronte* nº 8-9. p 319-328.

idéntico al que tiene, por ejemplo, la Capilla de los Vélez. Sin llegar a tener en cuenta esta “legislación local”, al encontrarse ubicado en un entorno BIC, debería haber tenido la misma atención y protección especial que su entorno, y haberse respetando su integridad física y su ubicación.

Tras su desmontaje muchas fueron las voces que se escucharon a favor o en contra de su restitución, de hacer una copia o de restaurar el original, como se había hecho con el relieve de la Matrona del Almudí. Han pasado más de diez años y es ahora cuando parece que se promueve la protección de la pieza. El león, solo el león, ha sido tratado por el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma a iniciativa del Ayuntamiento de Murcia y ha quedado expuesto en la primera planta del Museo de la Ciudad desde el otoño de 2011.

- Posibilita la datación de reformas urbanas y de ingeniería sobre el río, que implicaban mejoras en el sistema de regadío y de la calidad de vida tanto de los habitantes de la ciudad como de la huerta periurbana.
- Proporciona valiosa información histórica sobre personajes relevantes para la historia local. Gracias a los datos que aporta la lápida del pedestal conocemos los nombres de algunos de los hombres que durante el siglo XVIII promovieron obras de reforma, mantenimiento y mejora de las condiciones de vida de los murcianos. No son nombres propios y cargos oficiales que aparecen en la documentación concejil sino que se nos muestran como participantes de un movimiento de reforma que iniciaron personajes como Belluga o Floridablanca.

Tras el desmontaje del león en 1998, poco tiempo después de la inauguración de la pasarela peatonal que lleva hasta el Museo de la Ciencia y el Cuartel de Artillería, la pieza ha sufrido distintos cambios de ubicación y sus elementos han quedado separados. Ha soportado deterioros provocados por los trasiegos y descuidos, empezando por el desmontaje de la estructura sin ningún tipo de precaución (del que algunos fuimos testigos) y por las malas condiciones de conservación a las que ha estado sometido.

Estamos hablando de un BIC, ubicado en un entorno BIC que ha sido modificado perdiendo parte de su sentido histórico y sus rasgos definidores.

Elementos importantes de ese entorno protegido son el muro de contención de río que fue promovido a instancias del Cardenal Belluga a partir de 1735, la entrada del Paseo del Malecón, el palacio Almudí y los molinos que se construyeron a su amparo.

Todas estas construcciones son ejemplos insustituibles del devenir histórico de la ciudad. Se los puede considerar como hitos documentales que nos permiten ir configurando la historia local. Los historiadores no solo buscan información en la documentación de archivo sino que hay, por ejemplo, pequeños detalles como inscripciones en piedra, en cerámicas o en cuadros que no por “livianas” dejan de ser útiles.

Una de esas aportaciones a la historia local la encontramos precisamente en el pedestal de nuestro león. En él se conservaba una inscripción tallada en la piedra, en el lateral izquierdo, en la que se leía "Lº Rº día 12 de julio de 1838".

Por lo que sabemos, ese año, (casi un siglo después de la colocación de la pieza) en el mes de enero, se había producido una riada que afectó al muro del río. El ayuntamiento creó, como otras tantas veces, una comisión que se encargara de las obras de reconstrucción y mejora de los murallones, baluartes del río, ornato y esculturas.

Este pedestal no se encuentra en estos momentos expuesto y por lo que hemos podido averiguar sigue almacenado en dependencias municipales.

Esta breve inscripción demuestra que las reformas eran continuas, que el muro debía ser reparado cada vez que se producía una crecida del río, quedando constatado que los últimos años del siglo XVIII fueron especialmente abundantes en inundaciones.

Una pequeña nota en una pared sirve tanto a historiadores como a urbanistas como a historiadores del arte y geógrafos para demostrar la veracidad de la información que se localiza en los archivos.

En el Museo de la Ciudad se conserva y se expone, junto a la escultura, la lápida de mármol del pedestal. Teniendo en cuenta que alguna de las transcripciones que se han publicado no han sido muy acertadas¹³ consideramos interesante realizar la nuestra, que por otra parte se ha visto limitada por el estado actual de conservación:

Se reedificó esta pared y entrada del Malecón siendo Corregidor y Capitán a Guerra de esta ciudad el Sr. D. Joachin de Pareja y Obregón Chacón, Pacheco Merino y Rojas, Caballero Maestrante de la Real de Granada y Comisarios los señores D. Alejo Díaz Manresa, D. Salvador Vinader Moraton, D. Matheo de Zevallos y Brinez, D. Lázaro Gonzalez Campuzano regidores, D. Joseph de Blanes y Domenec, jurado. Año [?].

Abrimos aquí otra cuestión que nos planteamos ante esta lápida conmemorativa: ¿cuándo se colocó?

Como se puede comprobar *in situ*, en la inscripción no aparece el año, debido a que el mármol ha sufrido algunos golpes en la parte inferior, siendo más grave el deterioro en la parte derecha, que coincide con el final del texto, donde se ubicaba la data.

Para poder fecharla tenemos que recurrir a toda la información que nos ofrece el texto. Según nos indica la propia obra, se colocó como fin de una reconstrucción del muro, siendo corregidor Joaquín de Pareja y Obregón y por lo que sabemos este personaje ocupó el cargo durante dos periodos de tiempo, el primero entre 1755-1778 y el segundo 1782-1785.

¹³ Ver transcripción en Ibáñez, J. M.º (1928) *De la Murcia de Antaño. El león del Malecón*. Boletín del Ayuntamiento de Murcia.

El *Corregidor* es titulado también *Capitán a guerra*, que era un cargo civil, hoy en desuso, que habilitaba al elegido para decidir en asuntos militares. Estas palabras, quizá por el variable estado de conservación y limpieza, han sido transcritas por los investigadores de varias formas: "capitán agüera", "capitán afuera"¹⁴. Este puesto aparecía en las Provisiones Reales de nombramiento de los Corregidores donde también se establecía el periodo de tiempo por el que eran nombrados, el sueldo anual y sus funciones. Solo los corregidores, gobernadores y alcaldes mayores podían ser nombrados para este puesto¹⁵.

Otro de los títulos que se citan es el de Caballero Maestrante de la Real de Granada, es decir, de la Maestranza de Caballería, que se había fundado en 1686 y que había conseguido que Carlos III aprobara sus ordenanzas en 1764¹⁶.

La fecha de aprobación de esas ordenanzas es muy cercana a la fecha de la inscripción de que estamos analizando, por lo que don Joaquín Pareja pudo ser uno de los primeros caballeros maestrantes de esta sociedad aristocrática destinada a formar a los jóvenes de la nobleza en el uso del caballo y de las armas.

Por otro lado, el texto habla de *Comisarios*, y es que, como para otras obras financiadas por el Concejo, se creó una comisión para la reforma del muro del río que se encargó de controlar las obras y coordinar las tareas que cada barrio de la ciudad debía realizar. Se trata de cuatro regidores y de un jurado.

Los comisarios susodichos aparecen en los listados de miembros del Concejo murciano que el profesor Guillamón recogió como *regidores* y concretamente dos de ellos, Alejo Díaz Manresa y Salvador Vinader Moratón, son regidores perpetuos desde 1732 y 1759, respectivamente.

De este último, de Salvador Vinader, se conserva en el Archivo Municipal de Murcia¹⁷, información detallada de cómo llegó al puesto, lo que nos permite conocer el carácter de los grupos de poder en una ciudad mediana como Murcia en el siglo XVIII, en una época en la que las cuestiones legales sobre el origen y mantenimiento de la nobleza se convierten en obligatorias para acceder a cualquier puesto de relevancia municipal. Será desde 1751 cuando se institucionalicen, los "caballeros comisarios del estatuto", es decir, los encargados públicos que debían comprobar el linaje de cada pretendiente a regidor perpetuo mediante investigaciones acerca de la idoneidad, hidalguía y legalidad del título del aspirante al cargo. De nuestro Salvador Vinader Moratón dicen: *no hemos encontrado instrumento alguno que le acredite*¹⁸. Aun así ignoran su ascendencia y es nombrado regidor.

¹⁴ Ver transcripción en Vela Urrea, J. M. *Piedras de Murcia*. Murcia. Editada por el autor.

¹⁵ Guillamón Álvarez, F. J. (1989) *Regidores de la ciudad de Murcia. (1750-1836)*. Universidad de Murcia.

¹⁶ Arias de Saavedra, I. (1988) *La Real Maestranza de Caballería de Granada en el siglo XVIII*. Granada.

¹⁷ A.M.M. Leg. 3.727.

¹⁸ Guillamón Álvarez, F. J. Opus cit, pag 36.

Mateo Zevallos, del que sabemos que era un importante cosechero de aceite, obtuvo el título de regidor en 1759. Con respecto al jurado José Blanes sabemos que estuvo en el puesto en distintos periodos entre 1771 y 1781¹⁹.

Todos estos datos pueden acercarnos a la fecha concreta de colocación del monumento. La fecha propuesta en repetidas ocasiones es 1776, pero nosotros proponemos una fecha posterior si tenemos en cuenta que:

- En 1778 coinciden los tres comisarios en el puesto de regidores: Alejo Díaz Manresa, Salvador Vinader y Mateo Zevallos.
- Según algunos investigadores que han trabajado sobre los molinos de la ciudad²⁰, en 1778 se reconstruye el Molino de Roque y se coloca el león, concluyendo las obras del entorno.
- El año 1778 fue el último de don Joaquin Pareja como Corregidor en su primer periodo de nombramiento.
- En el Archivo Municipal de Murcia, en el Acta Capitular de 1776, se relata lo acaecido el 23 de octubre de ese año cuando una riada destruye el murallón del río.

Por tanto, es posible que la colocación de la pieza se encuentre entre 1777 y comienzos del año 78. Gracias a la amable colaboración de Manuel Muñoz Zielinski sabemos que el león ya aparece nombrado en documentación sobre obras del muro del río en 1778.

Pero merece la pena relatar lo que se recoge en la documentación sobre la riada que posiblemente provocó la colocación de este monumento y que mostramos en el apéndice documental:

A las tres de la mañana del 23 de octubre una riada llega de improviso y destruye el muro del río, entra el agua a la ciudad destruyendo a su paso casas privadas y edificios públicos. Dice el acta capitular que *"desde la casica de los tablachos, hasta el barrio de San Juan y la Puerta de Orihuela"* la destrucción fue enorme. La comisión nombrada al efecto, describe el panorama de forma muy significativa: *"hallarse la huerta del lado norte como del mediodía tan inundada que es casi río de sierra a sierra"*.

Será tras esa riada, mediante carta del Consejo Real de fecha 1 de noviembre de 1776, cuando se apruebe la reconstrucción del muro de esta zona de la ciudad. Por tanto es poco probable que la obra que se aprueba en noviembre se acabara ese mismo año y se lograra colocar el león como remate.

Sea como fuere, hoy el león se encuentra a cubierto, en un Museo de Historia, aunque a algunos nos gustaría que nunca hubiese abandonado el lugar para el que fue proyectado.

¹⁹ Ibidem, Opus cit. 37.

²⁰ Guillén Selfa, J. (1983) *El Paseo del Malecón y la huerta*. Anales de la Universidad de Murcia. Vol. XLI. Nº 3-4.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1776, octubre, 23, Murcia.

Relación de la riada que afectó a la ciudad de Murcia y a su huerta.

(A.M.M. AC. 1776. 263r - 266 r)

En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y Casas de la Corte della, miércoles veinte y tres días del mes de octubre de mil setecientos setenta y seis, después del toque de las Ave Marías se juntaron los muy ilustres señores Murcia a celebrar cabildo extraordinario a saber: D. Joaquin de Pareja y Obregon Caballero Maestrante de la Real de Granada y Corregidor de esta capital por su majestad, Don Matheo de Cevallos, Don Antonio Rocamora, don Francisco Thomas de Jumilla, don Joaquin de Elgueta, don Lázaro González Campuzano y don Francisco Manresa Dieguez regidores y tambien concurrió el señor don Antonio Vegara Procurador Sindico General.

Seyendo don Gregorio, don Joseph Garcia Toro, don Thomas, don Felix Pacheco y don Antonio del Castillo, jurados.

Hizose relación de la situación mandada hacer a este cabildo extraordinario de orden del señor Corregidor quien manifestó el grande conflicto en que está este vecindario desde las tres de la mañana por la riada que se experimenta con tanto e con eso, que después de ir la caja del río a su cauce hasta las paredes del Arenal y ya para derramar en él, no se ha conocido a estas horas, que son las siete de la noche, no es corta mengua o baja de las aguas. Ademas de hallarse esta huerta, así del lado norte como del mediodía tan inundada que es casi río de sierra a sierra, siendo lamentable el estado en el que se encuentra esta población, pues si sus señorías con la concurrencia de algunos caballeros capitulares no hubieran dado sus prontas y eficaces providencias estaba ya por la entrada del Malecón y molino que nombran de Coronas y por el Puente empezado a construir, derramando dicho río en esta ciudad y por consiguiente ocasionaría en ella tantos daños y ruinas que serian imponderables, así en sus habitadores como en sus edificios.

Pero habiéndose terraplenado con tablas y otros materiales estos dos sitios quedaron con alguna seguridad, sin embargo de que en el Arenal se reconoció algún quebranto por el agua que arrojaba por los asientos de sillería que hay en su pared y el piso natural del, lo que por esta parte no padeciese dicha población, y mediante a que en el día de hoy se ha experimentado una abundante lluvia y se cree haya sido mayor por el lado de Poniente y lugares del río donde se puede temer mas fuerte inundación y riada que la que ocurrió esta madrugada, se ha parecido a dicho señor Corregidor muy propio de su obligación convocar a este ayuntamiento para que sus capitulares se dediquen a ocupar y guardar uno de los puestos arriesgados del río y que están señalados por la ciudad de tiempo inmemorial, distribuyedolos según tenga por conveniente asistiendoles para lo que se les pueda ofrecer, maestro y alarifes con algunos peones de sus obras, sargentos de parroquias, y que vista la urgente necesidad notifiquen y reparen aquel sitio con los materiales que pue-

dan proporcionar para ello, dando cuenta a su señoría de lo que adviertan y se les ofrezcan. Si no llegase a tiempo de reconocer por si todo esto pasase, que procurara no perder de vista corriéndolos todos y visitándolos con los capitulares que tiene prevenidos y le han acompañado en este día; por lo que espera del zelo de cada uno en beneficio del público se dediquen a mirar por él como es debido a su obligación.

Y en atención a que bajaran las aguas se advertirán y reconocerán los estragos y ruinas que han padecido la pared del Arenal, molinos construidos en la caja del río, quejeros de las acequias, casas particulares y otros edificios del común. Reserva su Señoría dar sus providencias para hacer las presentaciones a su Real Consejo por mano del Ilustrísimo señor gobernador del y comunicarlas a esta ciudad para que contribuya a ellas como tan interesada para su mas pronta reparación y remedio.

Y enterado de todo ello, dio las debidas gracias a dicho señor corregidor por su celo, cuidado y fatiga y asentadas disposiciones que ha dado en este contratiempo y desde luego ofrecen cada uno de los caballeros capitulares asistir a su Señoría y acordó se hiciese y formase la escala para dichos puestos y se arregló en la forma siguiente:

Para la casaca de los tablachos hasta la Puerta de Castilla: el señor don Salvador Vinader Moraton, regidor. Asistiendole Matheo Garcia y Gines Jiménez alarifes, el sargento de San Antolín y un ministro.

Para el Malecón hasta su portillo: los señores don Francisco Manresa Dieguez regidor y don Thomas Balibrea jurado, con los maestros alarifes, Francisco Ximenez y Pedro Garcia, el Sargento Antonio Monserrate de Santa María y un ministro.

Para la Puerta del Malecón hasta el puente: Los señores don Salvador Vinader Corvary regidor y don Gregorio Carrascosa, jurado, con el maestro titular de esta ciudad Thomas Moncalvo, el sargento de San Pedro y un ministro.

Desde el Puente hasta barca:

Los señores don Joaquin de Elgueta, regidor con los maestros alarifes Josef Pastor y Francisco Bolarín, el sargento de San Juan y un ministro.

Desde la torre de Caramajul hasta los salitres:

Los señores don Lazaro Campuzano, regidor y don Felix Pacheco, jurado con los maestros Medinas, padre e hijo, alarifes, el sargento Joseph Villalta y un ministro.

Desde los salitres hasta la Puerta de Orihuela:

Los señores don Francisco Thomas de Jumilla, regidor y don Antonio Castillo, jurado con el maestro de alarifes Marcos Sánchez, el sargento de Santa Eulalia y un ministro.

Para la Puerta Nueva:

Los señores don Francisco Rocamora Melgarejo, regidor, don Joseph Rojo, jurado, con Joaquin Martínez maestro alarife, sargento de San Miguel y un ministro

Para el sitio del molino del Zoco:

Los señores don Alberto Ponce y don Diego López Guillén jurados con el maestro alarife Joseph Andujar, el sargento de San Andres y un ministro.

En esta inteligencia hallándose presente la mayor parte de los caballeros, regidores y jurados a quienes se ha repartido dichos puestos ofrecieron dedicarse a sus desempeños sacrificando sus vidas y haciendas en servicio de este Ayuntamiento y del público y que a este efecto dispondrán lo que conduzca para que asistan al Señor Corregidor. Nombró a los señores don Matheo Cevallos, don Antonio Rocamora Ferrer y demás regidores que no están comprendidos en la escala con los maestros que fueren de su satisfacción.

El señor Corregidor dijo que para la gente jornalera que se ha ocupado en trabajar en todas las maniobras y tarimas que se han hecho en este día para preservar esta población, ha dispuesto con los capitulares que han concurrido se les de algún socorro a fin de que se alimenten y a sus familias y que esto se distribuya por don Joseph Conejero a gente principal de esta ciudad entre los peones y según informasen los maestros alarifes que han asistido llevando de ello la debida cuenta y razón para darla después. Como también que satisfaga la madera que se hubieses destruido y desbaratado. El ayuntamiento en su inteligencia acordó se pagase este gasto tan preciso y demás que ocurre por el referido Conejero formando la cuenta del, con toda justificación.

Historias y misterios de la Catedral de Murcia

Antonio Botías Saus

Su historia oficial inunda miles de páginas y tratados. Pero su otra historia, la más desconocida y sorprendente, aún está por escribir. Los centenarios muros de la Catedral de Murcia condensan entre sus piedras el devenir de una ciudad que, a lo largo de los siglos, ha ido fraguando en ellos la rutina de lo cotidiano, la sorpresa ante lo desconocido, la curiosidad y la superstición, el encanto de un lugar mágico. Estos son algunos de los pasajes que evidencian el espléndido pasado de un edificio singular que, desde siempre, ha despertado la admiración de cuantos lo divisan enseñorearse sobre la vega huertana.

Una campana mágica para espantar al diablo

La llaman *La Mora* o la *campana de los Moros*, aunque es bien sabido que los moros no tenían campanas, y lo más cerca que estuvieron nunca de ellas fue debajo, acarreándolas sobre sus hombros, entrando como cautivos a las ciudades que los cristianos les arrebataban. Pero, pese al error en el nombre, su voz ha traspasado siglos de historia hasta convertirse en una de las campanas más antiguas de España. La más vieja si tenemos en cuenta la inscripción: Año 1383. Su sonido es el mismo que escuchaban en aquella época las gentes del Reino de Murcia. La campana es el único instrumento que puede producir el mismo sonido con el paso del tiempo.

La Mora pesa unos 250 kilos, un diámetro de 76 centímetros y un metro de altura. Presenta dos fajas o anillos con inscripciones, una en la parte superior y otra en la inferior. En el año 2002 se hizo en Holanda una réplica de la pieza, cuyo original se expone en el Museo de la Catedral, en el mismo vestíbulo de entrada. La obra fue un regalo del Rey Juan I. Hay autores que aseguran que así conmemoró la celebración de sus bodas con Doña Beatriz de Portugal en mayo de 1383. Tan limpio y sonoro era el timbre de la campana que es probable que se utilizara en su aleación una notable cantidad de plata.

Los historiadores, según la costumbre extendida, no se ponen de acuerdo en explicar por qué a esta campana se la llamó La Mora. Unos señalan que acaso porque su cometido era aler-

tar a la ciudad de las incursiones de los moros, antes de convertirse en la campana oficial de los conjuros. Otros, en cambio, creen que los vecinos del común le otorgaron ese apelativo ante la ignorancia de saber descifrar aquellas extrañas fórmulas y dibujos grabados alrededor de la pieza. Y no les faltaba razón.

La campana lleva inscrita la siguiente leyenda en latín: "Ecce signum, fugite partes adversae, vicit leo de tribu Judá, radix David. Aleluya". Su traducción, más o menos libre, viene a ser: "He aquí el signo (de la cruz). Huid enemigos (del alma, mundo, demonio y carne). Vence el león de la tribu de Judá (Nuestro Redentor) Cristo". El año que figura en el bronce es el 1421 de la Era Hispánica, lo que obliga a restarle 38 años, ya que dicha Era se empieza a contar ese tiempo antes de Cristo.

¿Qué significa esa leyenda? Exactamente corresponde a una antifona, que es un breve pasaje, tomado de la Sagrada Escritura, que se canta o reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas y guarda relación con el oficio propio del día. ¿De qué día? Pues del 3 de mayo, festividad de la Invención de la Santa Cruz. Así, es evidente que la leyenda se fundió en la campana a modo de exorcismo, para espantar del reino malos espíritus, epidemias o calamidades naturales.

Para reforzar esta teoría y la intención de los fundidores, la campana muestra también una estrella de cinco puntas, el legendario pentagrama de la Estrella de David, utilizado desde los sumerios como símbolo protector. De esta forma, las tres culturas que ayudaron a forjar la idiosincrasia de los murcianos se dan la mano en la fundición de la pieza, que bien pudo diseñarla un judío y dejar la marca de su religión, fundirla un musulmán y voltearla un cristiano. Teorías aparte, lo cierto es que desde el día de la Santa Cruz hasta el 14 de septiembre, la Exaltación de la misma, se realizaban los conjuros desde la torre de la Catedral. En ellos intervenían tres campanas a dúo y luego tres en conjunción. De esta forma se rezaba para obtener la bendición de la cosecha y el alejamiento de tormentas y granizos.

Estos toques, que a pesar de ser únicos en España los dejamos perder sin pestañear si quiera, se realizaban a las siete, siete y cuarto, once, once y cuarto de la mañana y cinco y cinco y cuarto de la tarde. Luego, el 14 de septiembre, se producía una estampa curiosa: los toques alegres de una banda de música encaramada en los balcones de la torre. Estas costumbres, si el destino las hubiera establecido en otros países no muy lejanos, a estas alturas serían casi fiesta nacional. Pero aquí, con el calor que hace, ni nos preocupó ni nos altera ignorarlas.

Un dragón en el Corpus Christi

Resulta tan fácil localizar la pieza como complejo identificarla. Pero desde 1678, cuando la custodia del Corpus Christi recorrió Murcia por vez primera, la figurita vuelve a adquirir protagonismo en el espléndido relicario. Se trata de un pelícano. Y no es la única curiosidad del cortejo.

Las primeras referencias a la celebración de la fiesta del Cuerpo de Dios se remontan en Murcia a comienzos del siglo XV. En aquellos años se permitía a los judíos y mudéjares que vistieran sus mejores galas y era frecuente que el Concejo contratara a juglares de la morería para animar el cortejo.

Junto a la custodia desfilaban por las calles de la Murcia medieval curiosos carros que representaban escenas llamadas entonces el Paraíso, el Calvario, el Desenclavamiento, la Destrucción del Mundo, el Dragón o el Infierno, junto a otros como San Martín, San José, Abraham o los Santos Padres.

La custodia que atesora la Catedral es una de las más importantes del siglo XVII y, según destacó el historiador Jesús Rivas, la primera que incorporó columnas salomónicas en su arquitectura. Su autor, el toledano Antonio Pérez de Montalto, platero de la Reina Mariana de Austria, se convertiría en el platero predilecto del Cabildo catedralicio.

La custodia fue concluida, después de cuatro años de labra, en 1678, y recibida en la ciudad el día 17 de noviembre. Desde entonces formó parte de la procesión, aunque en un principio fue llevada sobre andas, al considerar el Cabildo que no era digna su instalación sobre una carroza.

Dividida en tres cuerpos, el primero se destina a la exposición del Santísimo. Y la segunda, a un curioso símbolo catequético: el pelícano. Este animal, muy presente en otras piedras labradas de la ciudad, representa a Cristo casi desde los inicios de la Iglesia romana. Porque el pelícano, si resulta necesario, es capaz de herirse y alimentar con su sangre a los polluelos.

Los diarios murcianos retrataron la composición del cortejo en la segunda mitad del siglo XIX. Abría la marcha un piquete de caballería de la Guardia Civil, seguido por miembros del Cuerpo de Bomberos, quienes portaban a San Patricio, patrón de la ciudad. Detrás, las Hermandades del Ángel de la Guardia, del Amor Hermoso y de Nuestra Señora del Carmen, con gran número de hermanos alumbrantes.

El clero de la Catedral y de las parroquias, portando cruces, escoltaba la urna de las reliquias de los Cuatro Santos cartageneros —Leandro, Fulgencio, Florentina e Isidoro—, junto a una talla de Nuestra Señora del Rosario y el Santísimo. Cerraban la procesión los miembros del Ayuntamiento, con el pendón real y el estandarte de la ciudad. Junto a ellos, la banda municipal y las fuerzas de Galicia y de la Guardia Civil que guarecían la ciudad.

En 1873, La Paz lamentaba el descenso de "hijos de nuestra vega" que acudían a Murcia para contemplar el desfile, y que "después ocupaban todas las horchaterías, pastelerías y casas de comida". Al parecer, la procesión salía a las calles tan temprano que muchos preferían no madrugar y otros aún regresaban a sus hogares para comer. Aquel año, en cambio, sí sonaron las campanas de la Catedral, impulsadas por los parroquianos que tenían por costumbre subir a la torre en tan señalada fecha. "Suben a contemplar sus viviendas y partidos desde tan inmensa altura", escribía un redactor.

La procesión a finales del siglo XIX aún comprendía tres tallas: San Patricio, la Virgen del Rosario y la Fuensanta. Sin embargo, el Obispado de Cartagena decidió prohibir en el año 1900 la salida de todas las imágenes en los cortejos del Santísimo. Salvo algunas críticas, amortiguadas en los periódicos, al pueblo no le quedó otra que admitir la disposición episcopal. Fue aquel un año de innovaciones. Aún se celebraba esta fiesta un jueves por la tarde, como se mantiene en otros países, lo que dio lugar al remoto refrán: "Tres jueves hay en el año que relucen más que el sol: Jueves Santo, Corpus Christi y el día de la Ascensión".

La propuesta del Alcalde Gaspar de la Peña de entoldar la carrera del cortejo, a cambio de trasladarlo a la mañana, tuvo éxito. Como lo tuvo el sombraje, que ya formaría parte de las calles Platería y Trapería hasta bien entrado septiembre. De tan grande repercusión era esta fiesta que aún en la llamada infraoctava del Corpus —el domingo siguiente a la festividad— se organizó algún año en San Antolín una nueva procesión.

Muchos años después, despojados los tres días que relucen más que el sol de su festividad, la iglesia lo trasladó al domingo. Si el Concilio Vaticano I acabó con las imágenes en la procesión, para centrar la atención sobre el Santísimo, el Vaticano II arrinconaría los tradicionales altares a lo largo del recorrido, aunque serían felizmente recuperados. Entre otras innovaciones, andando el tiempo, se permitió a las mujeres formar parte de la procesión y volvieron por toda España los carros que lanzan plantas aromáticas en la cabecera del desfile.

Para el recuerdo quedan, sin embargo, los carros alegóricos que quizá en la actualidad nos recordarían más al Entierro de la Sardina que a tan solemne representación. Pero, aunque se celebre en domingo y no en jueves, los rigores de la calorina murciana sí que mantienen este día como uno en los que más luce el sol.

¿Dónde está la calavera risueña?

Fue, por tantos siglos que las letras se empañan al recordarlos, el único murciano con bula para reírse durante la Santa Misa. Pero a carcajadas. Testigo de guerras y epidemias, de inundaciones y días de gloria, el esqueleto de la capilla de los Vélez se mantuvo altivo y provocador, hay quien dice que predicando, en una de las ventanas del oratorio que mandara construir el marqués de los Vélez. Luego, cierto día, desapareció. Y con él su leyenda.

Mientras los responsables del atentado contra el patrimonio se palpan las vestiduras, basta recordar la leyenda de la pieza que, además, tiene una parte de historia contrastada. Al parecer, el marqués era un hombre de armas tomar. Y no sólo por su participación en alguna contienda.

Don Pedro Fajardo vio peligrar sus intereses en el negocio de la lana cuando el obispo de Almería, Diego de Villalán, intentó controlarlo. Las diferencias también se extendieron al reparto de los diezmos y a la discusión sobre quién mantenía y construía iglesias. De las palabras

pasaron a las acusaciones —Fajardo llegó a denunciar que el obispo robaba dinero dedicado a obras de caridad para gastárselo en ramerías—, y hasta llegaron a las manos. Así que el señor marqués, con sus dos metros de altura, le propinó tal golpiza al prelado que, cuando se recuperó, lo hizo excomulgar.

A Fajardo, en cambio, poco le preocupaba el infierno y hasta confesó que prefería la condenación eterna antes que encontrarse con el obispo en el cielo. Sin embargo, hubo un detalle que lo desquició: la excomunión le impedía ser enterrado en sagrado. Así que el marqués ordenó colocar en su espléndida capilla un esqueleto risueño, como si estuviera predicando. A finales del siglo pasado la pieza fue retirada. Hay quien asegura que lo ordenó el Cabildo de la Catedral al considerarla una burla impropia de tan santo lugar. Otras fuentes advierten de que fue una medida política. Pero el halo de misterio y de vergüenza se mantiene sobre el asunto.

Luisa Isabel Álvarez de Toledo, duquesa de Medina Sidonia y marquesa de los Vélez, durante una visita que realizó en 2007 a Murcia comprobó que la curiosa pieza ya no existía. "Esqueleto predicador —escribió más tarde la ya fallecida Duquesa Roja—, esculpido en sillares de obra y alto relieve, que ocupaba el púlpito, hoy estúpidamente vacío, broma de un marqués, que estando a la greña con el obispo de Almería, genovés y monopolista de la exportación de la lana, quiso gastar la broma post mortem de ocupar su lugar, predicando eternamente a los fieles".

La existencia del esqueleto está fuera de toda duda. Aparte de las instantáneas que se conservan, incluso hay referencias bibliográficas. Una de ellas es la *Guide Bleu* de Hachette, edición de 1957, que aconseja para la visita de la capilla: "En el púlpito de la izquierda, notar el esqueleto predicando".

Otras referencias al esqueleto perdido pueden encontrarse en diversas publicaciones del siglo pasado y en algunas crónicas periodísticas. Quizá la última vez que los murcianos pudieron leer una noticia sobre la pieza fue en 1971, cuando la citó el pintor Muñoz Barberán en uno de sus artículos sobre la historia de la ciudad.

¿A quién representaba realmente el esqueleto? Unos advertían que a don Juan Chacón, Adelantado del Reino de Murcia y suegro de don Pedro Fajardo. Otros, el de un rey moro vencido por él o el de un monje. Una tercera versión mantiene que la sonriente calavera fue tallada para figurar en el túmulo de las honras fúnebres de Fernando VI, que tuvieron lugar en la Catedral el día 9 de octubre de 1759, con gran suntuosidad y pompa. El túmulo rebasó los cuatro arcos centrales, todo vestido de bayetas y luces, haciendo competencia lo brillante de sus resplandores con la oscuridad de las tinieblas. Por los cuatro lados pendían trofeos, jerglíficos, armas reales y las de la Ciudad. El esqueleto simbolizaba a la muerte.

Sea como fuere, lo cierto es que la calavera desapareció, sin que hoy nadie sepa dar razón de su paradero. Pero la ciudad ha perdido un buen reclamo turístico que, por lo demás y

como sucede en estas latitudes, tampoco nunca supimos explotar. Sólo resta aclarar una cuestión, por si acaso el señor marqués se remueve en su tumba: ¿Qué sucedió con la calavera dicharachera?

¿Quién robó la corona de la Patrona?

Los pasos protocolarios del sacristán, como cada mañana desde hacía tantos años, resonaron en el inmenso silencio frío de la Catedral. Eran las siete menos cuarto de la mañana. Comenzaba la ronda de rigor por el templo. Al alcanzar la puerta de la sacristía, cuando descubrió que había sido forzada, sintió que el corazón se le salía por la boca. Acaso eso le impidió gritar. Al menos, hasta que alcanzó las vitrinas del museo. Estaban vacías. Acababa de producirse el robo del siglo.

El robo de las coronas de la Fuensanta y del Niño se produjo en enero de 1977, junto cuando se celebraba el 50º aniversario de su coronación canónica. Junto a estas piezas, los ladrones arramblaron con otras 22 obras de arte, incluidas un anillo y una cruz pectoral del Cardenal Belluga, cuyo valor total se calculó en unos 300 millones de pesetas de la época. Aún hoy, su paradero es un misterio. Solo la corona de la patrona lucía 5.872 piedras preciosas, entre brillantes, diamantes, zafiros, esmeraldas, rubíes y topacios. Junto con la del Niño, con 1.749 piedras, fueron costeadas por suscripción popular. La relación de donativos ocupó en su día 200 páginas en cuarta, en apretada tipografía del cuerpo ocho.

El descubrimiento del robo conmocionó todo el país. Se establecieron controles en los puertos, aeropuertos y puestos fronterizos para evitar que las piezas salieran de España. Entretanto, la Policía reconstruía el *iter criminis* de los hechos. Les bastó con seguir el rastro de candados y rejas cortadas a soplete.

Los ladrones accedieron al interior del templo entre las doce y las tres de la madrugada, a través de la puerta del Pozo, desde donde subieron a la Torre y recorrieron las bóvedas de la Catedral, hasta alcanzar la capilla de los Vélez. A ella descendieron por una espléndida escalera de caracol, entonces casi desconocida para la mayoría de los murcianos. Luego asaltaron el museo, seleccionaron qué piezas robaban, en su mayoría cuajadas de piedras preciosas, y desandaron el camino.

Las joyas no disponían de otra medida de seguridad que unos barrotes, aunque el Cabillo de la Catedral había manifestado en diversas ocasiones su preocupación por ello, y no estaban aseguradas. El joyero Julio Torres, uno de los encargados de valorar lo robado, declararía: «Han robado el corazón de Murcia; lo de menos son los millones». El obispo Roca Cabanellas, de viaje en Madrid, adelanta su regreso.

Unos días más tarde, los inspectores de la Brigada de Investigación Criminal detuvieron en Elda a Juan Gil, responsable de un robo de alhajas en Salamanca, sin bien quedó en libertad

sin cargos. Otras líneas de investigación, sin éxito, se centraron en los trabajadores que intervenían en la restauración de la capilla de Los Vélez y en algunas pistas que apuntaban al norte de España como lugar de destino de las joyas robadas.

Si algo resultó evidente al concluir la investigación fue que los autores del robo eran especialistas, que sabían cómo y cuándo actuar y que solo se apropiaron de piezas repletas de piedras preciosas, quizá para desmontarlas. El resto del episodio continúa siendo una incógnita absoluta a la espera de soluciones.

Aún sucedería otra detención en la época, ya casi anecdótica, mientras caía una importante red de ladrones de alhajas, que tampoco pudo vincularse al robo en Murcia. Así fue pasando el tiempo y la actualidad de la noticia se desvaneció, como acaso sucediera con las joyas de la Fuensanta, que quizá adornen otras gargantillas y anillos cuyos dueños luzcan sin saber el inmenso tesoro que en ellas hay engarzado.

La Patrona de las preñadas murcianas

Para disfrutar de un parto rápido, según una remota tradición murciana, no basta con elegir con tino al ginecólogo o a la partera. También parece aconsejable invocar la intercesión de una de las más antiguas advocaciones de la ciudad. Y resulta muy fácil encontrarla en el Museo de la Catedral. Se trata de Santa María de Gracia, una escultura del siglo XIV que, desde hace generaciones, es la patrona de las preñadas murcianas, aunque el Colegio Oficial de Médicos no le haya concedido, de momento, tan merecido título. A pie de calle, sin embargo, se la conoce como la Virgen de las Carrerías.

A este curioso nombre se suma la historia jamás contada en este siglo de la propia imagen. Tallada en piedra caliza y policromada, representa a María ofreciendo un ramo de frutos a Jesús, que alarga sonriente una mano para alcanzarlos.

Los primeros propietarios de la pieza pertenecieron a la remota familia Guill, cuyo apellido aún da nombre a una célebre casa-torre, espléndido edificio que aguanta mal que bien el envite de los tiempos en Sangonera la Verde. Los Guill, emparentados con numerosos linajes de la ciudad, mantenían una fundación de misas en la Catedral bajo la advocación de Santa María de Gracia.

Estas misas se celebraban en una pequeña capilla, junto al Evangelio, según viejos apuntes del Conde de Roche, quien la describió como una hornacina, con barandilla dorada y tres sepulturas al pie de la talla en piedra. Hasta el siglo XVI se mantuvo intacto aquel lugar de enterramiento, hasta que el Arcediano de Cartagena, Enrique Guill Riquelme, decidió levantar una nueva capilla acorde con la prosapia de su familia.

La venta se realizó en 1592, según recuerda Pedro Díaz Cassou, por un precio de 75 ducados. Aunque Pedro Guirao, el comprador, no logró adquirir la imagen por el grande cariño que

la familia Guill le tenía desde hacía generaciones. Mientras comenzaban las obras de la capilla, la Virgen de las Carrericas fue colocada en el claustro de la Catedral, de forma provisional.

El fallecimiento del Arcediano paralizó el proyecto de las obras, del que nunca más se supo. Los parroquianos más ilustrados llamaban a la escultura Santa María de los Guill, aunque el pueblo pronto la denominó como la Virgen de las Carrericas. Desde luego, auténticas carreras de última hora realizaban muchas embarazadas para ir a rogarle un parto breve y sin problemas. Pero, ¿cuál es el origen de esta costumbre?

Cuenta la leyenda que un conocido artista murciano, mientras trabajaba en una capilla de la Catedral, quedó encandilado por la belleza de una joven. No tenía la moza otra tacha que ser hija de judíos castigados por la Inquisición. Cuando el artista anunció que se casaría con ella, retemblaron los cimientos de la ciudad. Muchos le recordaron que sus futuros suegros, en cierta ocasión y por blasfemos, habían sido condenados por la Inquisición a vestir el sambenito y recorrer las calles.

Las advertencias fueron en vano. Nadie impidió la boda, como tampoco nadie se preocupó de refrenar las malas lenguas que convirtieron a la esposa en blanco de chismes y objeto de burlas. Ella, cada día más angustiada, acudía a la Catedral para acercarse al almuerzo a su marido. Era a las doce, la hora del Ángelus. La mirada escrutadora del viejo sacristán la traspasaba. "No puede ser buena. A la mujer y al melón la casta hay que buscar", murmuraba el anciano.

Cierta día, harta de miradas y habladurías, considerando a la religión como única culpable del rechazo social, la joven se detuvo ante una escultura de la Virgen y le espetó: "¡Maldito sea el fruto de tu vientre!". El sacristán, al acecho, agudizó el oído. Pero ella solo repitió: "Lo dicho, dicho. ¡Maldito!". Y lo mismo siguió repitiendo cada día cuando cruzaba ante la estatua de Santa María de Gracia.

Tiempo después la moza quedó encinta. Los meses pasaron hasta que cierta noche se puso de parto. Pero en lugar de avisar a la partera, rogó a su marido que la acercara a la Catedral. El buen hombre creyó que deliraba aunque ella insistió. "De nada servirá la partera si antes no voy a la Catedral".

La mujer confió al artista la revelación que aquella misma madrugada había tenido. Soñó que las contracciones no provocarían el parto mientras no cumpliera una sorprendente penitencia: pasar por delante de la imagen exclamando "¡Bendito sea el fruto de tu vientre!". Y tendría que hacerlo tantas veces cuantas lo había maldecido antes.

Esta leyenda, recogida por Díaz Cassou, es solo una de las que atesora la pieza, junto a un aluvión de supuestos milagros que aún mantiene viva la tradición. Porque no son pocas las murcianas que, acaso tan contentas como ya aburridas del embarazo, acuden a encontrarse con esta imagen en el Museo.

Y no le sacaron los ojos

Como un centinela histórico, la enigmática cadena de la Catedral viene avisando a la ciudad del estado del edificio que ennoblece. Casi ha sido más veces noticia por sus desprendimientos que por su origen, aún incierto en lo que a su autor se refiere. Pero allí se mantiene, abrazando a la Capilla de los Vélez y viendo pasar por debajo de ella a generaciones de murcianos.

La capilla pertenece al último periodo del gótico, denominado gótico flamígero, la exageración del gótico florido. Fue construida a expensas de Don Juan Chacón, Adelantado del Reino de Murcia y Señor de Cartagena y concluida por su hijo, Don Pedro Fajardo, marqués de los Vélez, a comienzos del siglo XVI. Cualquiera puede leer la inscripción que así reza en la capilla. De la obra escribiría Baquero Almansa que "la piedra no parece tallada a golpe, sino sólo a dedos o palillos, como si fuera cera".

Si el interior es una exuberante labor de talla que lo cubre todo, en el exterior se consiguió un efecto de severa magnificencia, donde predominan las superficies desnudas. Así, de forma decagonal y en diferentes alturas, campean los escudos de los Fajardos y los Chacones, circundados por la cadena. Según la tradición fue tallada en una sola pieza y al autor de esta maravilla arquitectónica le costó muy cara su maestría. Una leyenda mantiene que fue degollado para evitar que construyera otra cadena semejante. En cambio, hay autores que advierten, con igual rigor y escasos argumentos que los demás, de que al desdichado le extirparon los ojos.

La leyenda del castigo injusto al anónimo artesano de la cadena está tan arraigada en la mentalidad popular que ya durante el siglo XIX se hacían eco de ella los periódicos regionales. El *Diario de Murcia*, en una edición de octubre de 1884, se burlaba de la costumbre del murciano de mantener viva la fábula, como igual de vivos se mantienen cuentos similares en otras catedrales europeas. De paso, señalaba que la obra "no tiene gran mérito artístico, pero sí supone cierta grandiosidad respecto del pensamiento del autor. El vulgo, sin embargo, le da mucho mérito".

Leyenda sobre leyenda, durante siglos se ha mantenido que la cadena fue tallada en un solo bloque y que nadie conoce su principio ni su final. De hecho, a muchos se les proponía el curioso entretenimiento de encontrar el eslabón de cierre, distracción que aún hoy aparece en alguna guía turística.

Bernardo Espinalt, en su obra *Atlante Español*, cuyo primer tomo se publicó en 1778, recogió una descripción de la cadena, que "tiene doscientas varas de longitud y es gruesa como el cuerpo de un hombre, la cual es el embeleso de los extranjeros". Casi copia la descripción que hiciera Álvarez de Toledo, décimo marqués de los Vélez, durante el viaje a sus posesiones de los reinos de Granada y Murcia (Octubre, 1769-Enero 1770): "Está adornada con varios escudos de la casa y la circunda una cadena maravillosa de piedra que es el embeleso de cuantos la ven".

En el Atlante también consignará que Murcia tenía entonces unos 5.000 vecinos y que en la Catedral, entre otras reliquias, "se conservan cuatro cuerpos de las once mil vírgenes". Aquel mismo año, el Corregidor convocó a los murcianos a una reunión de urgencia, en su propia casa, para rogarles que pusieran faroles en las calles. Sólo seis casas en la calle Platería accedieron al ruego.

En el año 1934, la Dirección General de Bellas Artes abordó la restauración de la capilla y su exterior y fueron completados los eslabones que se habían desprendido. Al año siguiente, el semanario satírico Don Crispín, criticando el retraso en las obras, anunció que "mañana le pondrán a la cadena (perpetua) el último eslabón".

El 6 de junio de 1986 volvió a desprenderse una parte de la obra y se anunció una nueva restauración, que consistió en la inyección de resina a la piedra arenisca que la compone y la colocación de barras de acero inoxidable para sujetar esta gran estructura. Para comprobar las dimensiones descomunales de la cadena existe en el Museo de la Ciudad una réplica de dos eslabones, que en su día realizara el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma.

Conjuros contra las tormentas de verano

Doscientos metros repartidos en 18 rampas y una escalera de caracol de 166 escalones. Este era el trayecto que recorrían los nuevos obispos hasta alcanzar la parte más alta de la torre de la Catedral de Santa María y quedarse boquiabiertos ante el espectáculo que ofrecía la vega. Pero era un poco más abajo donde, durante varios meses al año y por varios siglos, la religiosidad popular se transformaba en conjuro para espantar a las terribles tormentas que en verano asolan esta tierra.

La historia de la torre, como de su antecesora del siglo XIII y el anterior minarete musulmán, siempre estuvo ligada al agua. En 1454, debido al sistema de riegos por tandas, el Concejo ordenó instalar un nuevo reloj, "para excusar muchos daños y muertes de hombres que por tomar las aguas para regar las huertas de esta ciudad antes de tiempo se recreían".

Edificada entre 1521 y 1793, la torre alcanza los 90 metros de altura, dividida en cinco cuerpos. En ella existen dos lugares tan extraños como desconocidos para el común de los murcianos. El primero es la llamada Sala de los Secretos. Ubicada en el tercer cuerpo, fue construida en 1765, en estilo barroco. El diseño de la sala, que presenta una bóveda de muy poca altura, resulta sorprendente y magistral. Cuando alguien habla en una de sus esquinas sólo es escuchado por quien se encuentre en la esquina contraria. Y al situarse en el centro de la bóveda, las palabras suenan dobles.

Sobre la Sala de los Secretos se hallan los denominados conjuratorios o balcón de los conjuros. Son cuatro templetos con cúpulas piramidales, culminadas con las esculturas en piedra de los cuatro santos cartagenos: Fulgencio, Leandro, Isidoro y Florentina. En este lugar se ce-

lebraban los conjuros contra las tormentas, un remoto ritual que aguantó el envite de los tiempos hasta el siglo pasado.

Ahuyentar una tormenta no era un capricho de los parroquianos. El miedo reverencial a las nubes de pedrisco, aparte de por motivos religiosos, se fundaba en las consecuencias económicas de los hogares: cosechas destrozadas, graneros y pajares arruinados, árboles frutales arrasados... Sin embargo, el aspecto más sabroso de la cuestión es la forma en que los murcianos intentaban protegerse de las tormentas.

Aún hoy, en algunos rincones de la huerta y el campo de Murcia hay quien invoca a Santa Bárbara cuando el horizonte se enciende con algún rayo. Y no son las únicas precauciones. Arrojar puñados de sal al suelo, o hacer con ella una cruz en la puerta, colocar tijeras con las puntas señalando al cielo y cerrar puertas y ventanas para evitar la corriente, son cautelas que han aguantado el paso de los años. Incluso se han sumado otras más actuales, como apagar el televisor y la radio "para que la electricidad no llame a la tormenta".

Hace algunos siglos era peor. Existía la creencia de que las tormentas de verano también afectaban a labores cotidianas, como era amasar pan o hacer queso. Y también enloquecía a las gallinas, cuyos huevos no cuajaban en pollitos. En algunas zonas se encendían las velas que se habían utilizado en la ceremonia del Jueves Santo. Y, por encima de todo, solo el toque de los conjuros calmaba el ánimo de los más asustadizos.

Tan importante era escuchar las campanas que el periodista Martínez Tornel, en su Diario de Murcia, nos relata la curiosa polémica suscitada a finales del siglo XIX en una pedanía murciana. Al parecer, una enorme y oscura nube se acercaba al lugar, enviando como advertencia un gran aguacero y algún pedrisco. Los parroquianos aguardan escuchar la campana de la ermita. Pero no suena. "Dice el sacristán que no le da la gana", advierte alguien. Y se produce una revuelta que no logra detener ni el alcalde pedáneo. La nube arrecia.

Ante la ermita, el sacristán insiste en que no tocará la campana y recuerda al alcalde que "usted no tiene nada que ver en las cosas de la iglesia". Pero el alcalde no se arredra y, mientras se recrudece la tormenta del cielo y la que ha estallado a ras de suelo, consigue que suene el metal. La nube, acaso porque ya estaba de paso, desaparece. Aunque la cosecha de trigo se ha perdido y hay quien pide la cabeza tonsurada del sacristán.

Tiempo después se supo, por el enorme interés que suscitó el caso, que el sacristán también era el barbero de la pedanía. Desde hacía meses nadie requería sus servicios, pues se había corrido el rumor de que, con la misma navaja que afeitaba, había cortado una gangrena. Como venganza, el buen hombre había castigado así a todo el pueblo, comenzando por el alcalde, su principal cliente y el primero que dejó de afeitarse en la improvisada barbería.

Los conjuros comenzaban el día 3 de mayo, festividad de la Santa Cruz y se extendían el 14 de septiembre, la Exaltación de la misma. En ellos hasta cinco campanas que combi-

naban su sonido mediante un complicado engranaje de cuerdas. Dos se tocaban con pedal, otras dos con la mano derecha y la última con la izquierda. El objetivo era rezar para conseguir del cielo la bendición de las cosechas y, sobre todo, para ahuyentar las tormentas y el pedrisco.

Los toques de conjuro se realizaban a las siete, siete y cuarto, once, once y cuarto de la mañana y cinco y cinco y cuarto de la tarde.

Un Cabildo contra el Emperador

El legendario Alfonso X libró su última batalla, después de varios siglos muerto, contra los miembros del Cabildo de la Catedral de Murcia. Y fue una lucha sin cuartel pues aquellos clérigos, en apariencia recatados, llegaron a plantar cara al mismísimo emperador Carlos V.

El Cabildo es un colegio de clérigos instituido para regir la Catedral, ayudar al obispo y, en caso de quedar vacante la sede, suplirlo en el gobierno de la diócesis, cuando no lo suplieran aun en vida. Así sucedió con la desconocida controversia por el traslado de las entrañas del Rey Sabio al primer templo de la Diócesis.

Alfonso X otorgó en Sevilla, el 22 de enero de 1284, un codicilo testamentario con instrucciones sobre sus restos mortales. El monarca ordenó que su cuerpo fuera enterrado en "nuestro monasterio de Santa María la Real de Murcia que es cabeza de este reino; el primer lugar que Dios quiso que ganásemos a servicio de Él, y a honra del rey Don Fernando, y de nos, y de nuestra tierra".

A renglón seguido, en cambio, apostillaba una segunda opción: consentir que sus testamentarios pudieran enterrarlo en Sevilla, como al final sucedió. Avanzando en el texto, también decretó su deseo de que trasladaran su corazón al Monte Calvario de Jerusalén. Y añadió que, cuando se lo extirparan, aprovecharan para enviar a Murcia sus entrañas.

El codicilo está plagado de segundas y terceras opciones, lo que abrió la posibilidad a toda suerte de interpretaciones. De hecho, cuando el Rey ordena enviar su corazón a Tierra Santa aclara que, de no ser posible hacerlo por estar en poder de infieles, lo mantengan "en algún lugar" donde permanezca hasta "que Dios quiera que la tierra se gane o se pueda llevar a salvo". Y ese lugar sería el monasterio murciano.

Alfonso X, entonces aún infante, tomó posesión de la ciudad en mayo de 1243, estableciéndose en el Alcázar Mayor y desplazando al linaje de reyes musulmanes. El Reino pasaba a manos castellanas. Entre sus muros se levantaría el templo de Santa María la Real de Gracia.

La existencia de esta iglesia está fuera de toda duda. En la revista *Anales de Prehistoria y Arqueología*, de la Universidad de Murcia, Julio Navarro y Pedro Jiménez recuerdan el compromiso contraído por los clérigos murcianos de celebrar cada sábado una Misa "en la capilla del Alcázar". El Licenciado Cascales ubicaba el oratorio en la actual iglesia de San Juan de Dios.

Félix Ponzóa, en su *Historia de la dominación de los árabes en Murcia* (1845), también señalaba esta zona, el Alcázar. Hacía referencia a otra obra de Juan Lozano, *Bastitania y Contestania* (1794), que incluía un plano del supuesto edificio en esa localización.

A pesar de lo establecido por el rey, su corazón y sus entrañas acabarían finalmente en aquel remoto oratorio. Allí permanecerían hasta que, el 5 de agosto de 1525, el emperador Carlos V aceptó la solicitud del Concejo de Murcia de trasladarlos a la Catedral. Desde entonces ocupan una urna de su altar mayor, altar reservado a este enterramiento y sobre el que pesa la prohibición de no volver a sepultar a nadie. Pero esta decisión provocó una polémica histórica.

La orden de Carlos V, por muy rey que fuera, encontró la oposición del Cabildo de la Catedral, cuyos miembros advirtieron al Concejo de que en aquel altar ya se había acordado enterrar al marqués de los Vélez, Pedro Fajardo.

El Concejo replicó que esa decisión se adoptó tiempo atrás cuando "no se hacía en la dicha ciudad más que lo que el marqués quería, así en lo temporal como en lo espiritual". Y quizá seguía siendo cierto. Porque Pedro Fajardo, ante el temor de no ver cumplido su deseo, logró una bula del Papa que lo autorizaba a dicho enterramiento. Entretanto, también alzó una protesta ante el Consejo Real para proponer que las entrañas del Rey Sabio se pusieran "en otro lugar más alto y suntuoso de la dicha capilla".

El Consejo Real, como era natural, desestimó las quejas del marqués. Y Carlos V, en diciembre de 1525, volvía a ordenar que se cumpliera su voluntad. El emperador no escondió en aquel escrito su ira, acusando a Pedro Fajardo de fulminar el proceso y traer "bulas de Roma para que le den el dicho enterramiento contra el tener y forma de las dichas nuestras cédulas". Pero ni unos ni otros se dieron por enterados.

El Concejo murciano enfureció y elevó una nueva petición al Emperador. En ella solicitaban que se instalara una reja de hierro con su pellicano y "un letrado dorado" que advirtiera la fidelidad de la ciudad al monarca.

El Emperador aceptó la petición y envió un ultimátum a los señores del Cabildo: o aceptaban los deseos de los regidores murcianos o perderían su naturaleza de españoles, así como todos los cargos y prebendas de los que disfrutaran. En una segunda carta también advirtió al marqués de que renunciara a sus pleitos, por muchas bulas papales que atesorara. Al final se impuso la voluntad del rey, quien incluso comprobó que había sido obedecido durante su visita a Murcia el 5 de abril de 1541.

Los restos fueron depositados en una urna flanqueada por heraldos con mazas y una inscripción: "Aquí están las entrañas del Señor Rey Alonso X, el cual muriendo en Sevilla por la gran lealtad con que esta ciudad de Murcia le sirvió en sus adversidades las mando sepultar en ella".

La prohibición de no enterrar a nadie más en la Capilla Real se cumplió a medias. Allí reposan los restos de los cuatro patronos de la diócesis: San Fulgencio, San Isidoro, San Leandro y Santa Florentina.

¿Y dónde levantamos la torre?

Cuando el conde de Roche decidió levantar su casa solariega en la callejuela de la Fuensanta, según recogen las actas capitulares, a los albañiles, quizá porque venían alborozados de almorzar, se les fue la mano. Y adelantaron tanto los muros de la fachada que por la travesía «no podía pasar siquiera una caballería con una jabega de paja».

Nadie recuerda –ni nadie queda hoy para testificar– si los inspectores de urbanismo de la época hicieron la prueba con el carro; pero el incidente refleja la principal característica que la calle aún mantiene: Es tan estrecha que no circularía siquiera un camioncillo de los barrenderos de Ingeniería Urbana.

La calle de la Fuensanta, por esta razón, fue llamada durante siglos la calle del Horno de las Siete Revueltas, pues este obrador se encontraba, según figura en el padrón municipal de 1809, en el Callejón de las Siete Revueltas, por los interminables giros que parecían dar sus esquinas.

Más tarde, después de que el dueño del horno colocara una imagen de la patrona de la ciudad dentro de una hornacina, sobre la puerta de entrada al comercio, la calle adoptó la denominación actual. Desde el siglo XIX, la histórica pastelería del mismo nombre también mantiene abiertas sus puertas.

Reconstruir la historia de la calle Fuensanta es imposible sin aludir al segundo tramo de la vía, la calle de los Cubos, que desemboca a dos metros escasos de la Catedral y disfruta cada día de la sombra húmeda de su torre.

Cuentan las crónicas que el origen de esta callejuela se remonta a los tiempos en que se edificó la torre, porque los arquitectos dudaban en qué lugar levantarla y, finalmente, abandonaron varios cubos de piedra al variar unos metros la planta definitiva. Junto a los Cubos, que aún queda alguno de ellos junto a la puerta de entrada a la torre, en dirección a la plaza de los Apóstoles, existe un pequeño tramo que, desde comienzos del siglo pasado, está rotulado como calle de Oliver. Hasta esa fecha, los murcianos conocían este pasaje como Puerta del Pozo, por el manantial que surtía de agua a la Catedral.

La primera referencia del pozo aparece en las actas de la sesión del Concejo del 9 de octubre de 1547, cuando «se autoriza al escribano Maestre Gerónimo para incorporar dos casas cuyas cabe la Iglesia Mayor, divididas por un carreón que sale del pozo de la iglesia y da vueltas, con lo que se enderezará y acortará el carreón, que ganará también porque no se echarán inmundicias».

La calle Oliver rememora a José Antonio López Oliver, conde de Roche, cuyo título fue concedido en un primer momento al Monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza, para que las hermanas se aprovecharan de los beneficios de la nobleza y repararan la fachada de su iglesia. En 1788, el título recaló en la persona de quien toma nombre la calle porque, según decretó Carlos IV, «sus antepasados fueron hijosdalgos y realizaron grandes servicios a la Corona Real».

A pesar de lo ilustre de las familias que habitaron este barrio durante siglos, los cronistas recogen el malestar de algunos vecinos por lo peligroso que resultaba transitar por ellas a según qué horas de la noche. Sobre todo después del toque de queda a las diez en punto de la noche, cuando la campana de la iglesia de Santa Catalina advertía de que ningún vecino podía deambular por la ciudad.

La fotografía antigua, realizada en una época donde los fotógrafos siempre esperaban que hubiera una algarabía de gente para inmortalizar el entorno, prueba que Fuensanta y Los Cubos nunca fueron calles muy transitadas. Aún hoy, conforman atajos secundarios de otras principales arterias llenas de vida.

De traza musulmana, sus recodos recuerdan pasajes andaluces, de aceras que se disputan con los adoquines los escasos metros de su ancho, macetas de gitanillas en los balcones, de barrotos de hierro repintados mil veces, y portones que antecedian a vestíbulos mohosos. El tiempo transformó este escenario en hileras de edificios modernos, de ladrillos vistos y hormigón fino y mudo, que restan protagonismo a la torre de la Catedral; pero todavía es posible entretenerse entre las siete revueltas de la calle, que nunca nadie tuvo ni ha tenido la molestia de contar su número exacto.

Los alemanes controlan el reloj

Si pudiera hablar ya lo habrían desmontado. Porque es posible que no exista testigo más omnipresente que el reloj que corona la torre de la Catedral, con sus dos esferas que, a modo de descomunales ojos, contemplan desde hace siglos las idas y venidas de los murcianos, sus cuitas y deleites, sus entradas y salidas.

La necesidad de un reloj público no era una cuestión baladí en aquellos tiempos. Sobre todo, por las continuas desavenencias entre los huertanos en el reparto de las tandas de riego, de las que dependía el sustento de sus familias. Ya a mediados del siglo XV, la ciudad contaba con un «medio reloj» y con su propio relojero oficial, de quien las crónicas recuerdan el nombre: Mohammad Chelví. Cobraba doce florines al año por custodiar y mantener en funcionamiento el ingenio que pronto se reveló insuficiente.

El Concejo de Murcia, mientras impulsaba la fabricación de otro reloj, decidió entonces vender una lombarda, un enorme cañón cuyo precio sirvió para comprar cobre y dar forma a



una campana que anunciara las horas desde la Catedral. Consta en los anales de la ciudad que en junio de 1459 Murcia disponía de la pieza, realizada por "el maestro Juan, maestro de hacer el arte del reloj".

Rastrear a los distintos responsables del reloj a través de la historia no es una tarea complicada ni exenta de sorpresas. El nombre de uno de ellos, según descubrió el profesor y sabio murciano Juan Torres Fontes, aún perdura cincelado en la espléndida reja del altar mayor, también obra de aquel: "Anton de Biveros me fecit ano de mil CCCCIIIC".

A finales del siglo XVII, se fabricó una nueva campana para el reloj, llamada en un principio María de la Paz y luego Fulgencia, que después se quebró. Lo mismo sucedió en 1787, cuando se encargó de su reparación el campanero granadino Francisco Venero.

En 1940, el Ayuntamiento de Murcia sacó a concurso la instalación de un nuevo reloj, con la condición de que presentara "un insuperable aparato de maquinaria". Solo concurrió a la subasta el relojero murciano Juan Morales, quien se encargó de su fabricación por 33.835 pesetas. Una bicoca si se tiene en cuenta que su posterior colocación costó a las arcas municipales más de 20.000 pesetas.

La pieza estuvo expuesta en el célebre comercio *La Alegría de la Huerta* para disfrute de los murcianos. Sin embargo, el anuncio de la exposición casi pasó desapercibido porque aquel mismo día Hitler invadía Francia, a Franco lo aclamaban "cien mil personas" en Madrid y los disturbios en Tánger copaban las portadas.

El reloj inició su marcha el 14 de junio de 1940. Marcaba las horas a golpe de campanada pero aún restaba instalar las dos esferas en las fachadas de la torre. Una de ellas, la de la plaza Hernández Amores, se rompió durante los trabajos y fue necesario sustituirla. El 11 de septiembre de 1941 un rayo volvería a averiar la pieza.

Campaneros y relojeros fueron forjando a través de los siglos numerosas leyendas y misterios que, en algún caso, aún perduran. De todas ellas es célebre aquella que reza, sin más fundamento histórico que la antigüedad que adorna el chisme, cómo un campanero descuidado fue lanzado al vacío por una de las campanas. Casi cien metros de caída fueron suficientes para que algunas ancianas aseguraran más tarde que lo habían visto "cabalgar sobre el diablo". Pero esa es otra historia.

En febrero de 1966 otro misterio asalta, desde las páginas de ABC, a los españoles. El reloj de la Catedral, a pesar de estar parado desde hacía un tiempo, daba las campanadas de forma puntual. Al menos, a través de Radio Nacional, emisora que cada hora retransmitía el ancestral sonido. "Son las dos en Murcia", decía el locutor. Y sonaban las campanas. Entonces se descubrió que el sonido realmente correspondía a las campanas de la Catedral pero era una grabación. El redactor, con cierta sorna, advertía que en Murcia "muchos son los que oyen campanadas y no saben dónde".

Su céntrica ubicación siempre ha permitido a los murcianos velar por el buen funcionamiento de este reloj, con sus dos enormes esferas. Y no ha provocado pocas críticas cuando, siempre de forma imprevista, se han detenido sus agujas. Enumerar las ocasiones en que la maquinaria ha dejado de marcar las horas sería una tarea desproporcionada. Desde la inauguración hasta que fuera renovado en 1997, casi no ha existido un año en que el reloj, testigo sonoro del devenir cotidiano en la ciudad, no haya dado algún susto. Con el correspondiente enojo de la ciudadanía y la lógica catarata de informaciones en la prensa.

La popularidad de la pieza y sus constantes averías incluso propiciaron que *La Verdad* llegara a dar voz impresa al reloj que, en una divertida entrevista en 1964, advertía a través de la pluma del redactor de turno: "He iniciado una huelga de agujas caídas". Pero aún habría de esperar algunos años la torre para lucir nueva maquinaria.

En 1997, la relojería Valverde asumía la renovación del cálculo del tiempo desde lo alto de la Catedral. Maquinaria francesa, central electrónica, electromozos y esferas de cristal de metacrilato fueron algunas de las innovaciones que se propusieron.

Apenas hace una década; pero resultan suficientes para saborear algunas de las expresiones que se utilizaban para el nuevo reloj. "Tendrá una antena de radio, mediante la cual recibirá las señales horarias del reloj atómico de Alemania, que le irá corrigiendo la hora automáticamente en milésimas de segundo". Así que, aunque muchos murcianos lo desconozcan, los alemanes vienen precisando el latir horario de la ciudad desde entonces. Si es que funciona la antenita, claro.

"Derramad agua bendita en los campos"

Al valiente cardenal Belluga le deben los murcianos, si es que se le puede agradecer, la más curiosa descripción de este remoto Reino: "Buen suelo, buen cielo pero mal entresuelo". Aunque lo cierto es que al religioso, quien descansa el sueño eterno en una olvidada parroquia romana, se preocupó de las tres supuestas alturas con la misma perseverancia. Y en un caso concreto tuvo que regularlas a la vez: lo que sucedía sobre las ciudades para que lo acontecido en la atmósfera no arruinara los frutos de la tierra.

Ahora hace tres siglos que Belluga publicó las directrices básicas para proteger las cosechas, de las que dependía buena parte de la economía local. El objetivo era ahuyentar los infortunios, entre los que se encontraban plagas y tempestades, el auténtico azote de la huerta desde muy antiguo.

Los ejemplos son interminables. Hace casi medio milenio, en 1594, una terrible plaga de gusanos azotó los campos de Murcia arruinando una gran parte de los sembrados, "que llegan a secarlos día a día sin remisión alguna, antes bien, acelerándose por el constante aumento de la plaga". Por ello decidió el Ayuntamiento "llamar en firme" a un tal padre Castellanos para que

los conjurara. Al parecer, el mismo religioso ya había afrontado antes una plaga de langosta con espléndidos resultados. Pero no era barato. El precio del conjuro, "de acuerdo con el referido exorcizador", ascendía a 29,5 reales.

El cardenal decretó sus instrucciones para bendecir los campos siguiendo lo establecido por el Papa. El proceso se iniciaba con un ayuno de tres días, al tiempo que se repartían limosnas entre los pobres.

La norma establecía la convocatoria de una procesión general, en cuyo transcurso se bendecían no solo las tierras, sino también "los pueblos, personas y frutos". Por último, era de obligado cumplimiento la peregrinación a las parroquias que se determinara para, después de la confesión, orar "por la necesidad a que va dirigido este remedio y por las calamidades y necesidades públicas". Hasta aquí lo estipulado desde Roma.

El cardenal, en cambio, observó cierto desorden en las prácticas y decidió regularlas hasta el más mínimo detalle. De entrada, fijaba como día para dar la absolución de los pecados y la lectura de la Bula "el primer domingo inmediato al día festivo en que se publicare este nuestro edicto". Además, establecía como días de ayuno los miércoles, viernes y sábados y que las limosnas públicas "las hagan los ayuntamientos conforme su posibilidad y los fieles conforme a la suya".

La procesión general se celebraba al domingo siguiente de cumplido el ayuno por la mañana o por la tarde, según el arbitrio de sus convocantes, mientras que la iglesia elegida en Murcia para la ceremonia final era la Catedral; en Lorca la Colegial y en los demás lugares las parroquias. En algún caso en concreto, como la villa de Mula, se señalaba la parroquia de Santiago, y en Mazarrón la de San Antonio.

El cardenal también introdujo una variante al ritual en los lugares donde "hubiera langosta o se temiere puede llegar", ordenando que después de la última de las bendiciones se pronunciasen los conjuros "que trae el Ritual para dicha langosta". La mención de la langosta no es casual. De hecho, la primera referencia a una plaga de ortópteros en Murcia está datada a comienzos del año 1400, cuando el Concejo advertía del incremento de esta especie en los alrededores de la ciudad. En 1411, hace 6 siglos la presencia de los insectos provocó una seria pérdida de cereales en todo el actual término municipal.

En aquellos años la ciudad entera se movilizaba, a golpe de decreto del Concejo y en diferentes turnos, para luchar contra las supuestas bestias. Así, los murcianos se dividían en grupos para rastrear las acequias e instalar redes donde recoger las ninfas, langostas en fase de crecimiento. Incluso el pendón de la ciudad presidía estas incursiones.

De lunes a sábado, las batidas movilizaban a gran parte de la población. El domingo, con carácter voluntario, también era posible secundarlas. Y para animar a los más perezosos se establecía el pago de 5 maravedíes por cada fanega de langosta que se entregara. Llevada al ex-

tremo la persecución de la plaga devenía casi en el esperpento. Como recordaba el erudito Juan Abellán, en alguna ocasión se propuso esparcir "agua de la Santa Vera Cruz de Caravaca, que donde quiera que la echasen que no haría mal la langosta". El Concejo aceptó la idea.

Las campanas de la Catedral también se usaban a modo de talismán para proteger la huerta y, como destaca el historiador Enrique Máximo, lanzaban "al aire sus clamores para que, al huir despavorido lo maligno, pueda recobrase la armonía de los elementos".

Entre estos toques figuraba, como apuntó el catedrático Antonio Peñafiel, los toques por nubes y nieblas, por tempestades, por rayos, centellas y lluvias, para evitar plagas como la roya o la langosta, por huracanes... Respecto a los toques para salvaguardar la huerta de tormentas, de forma preventiva, se extendían desde marzo a septiembre, según viniera el tiempo.

El toque a nublado también atesoraba una curiosa costumbre que refiere Máximo al señalar como los huertanos acompañaban el sonido de las campanas pronunciando una simple jaculatoria: «Tente nube, tente tú, que Dios puede más que tú». La tradición reconocía un texto del libro de la Biblia llamado Levítico para justificar los conjuros y la bendición. En el mismo, que incluyó Belluga en su razonamiento, se puede leer: "Si guardareis mis mandamientos os daré las lluvias a sus tiempos, la tierra y los árboles darán abundantes frutos, y a la abundancia de las mieses se seguirá la de la vendimia". Viene a ser, en improvisada traslación a esta tierra, el sueño de todo huertano.

Música Culta de Raíz Popular

Influencia del folklore regional en la obra de los compositores murcianos de los siglos XIX y XX

Salvador Martínez García

Este artículo nace con el objetivo de conocer cómo, a lo largo de los dos últimos siglos, el folklore regional murciano ha servido de fuente de inspiración para la creación musical y de qué manera esta interacción se ha plasmado en la obra de cada autor.

Los autores murcianos del siglo XIX estuvieron adscritos en general a un nacionalismo conservador y costumbrista, mientras que los del siglo XX elaboraron un regionalismo más creativo, audaz y original. Dos diferentes maneras de acercamiento a los usos de la música popular, coincidentes con los que mostraron respectivamente en Europa los siglos XIX y XX.

Las fuentes manejadas que permiten reconocer en ellos un sonido de matiz mediterráneo —melismas, ostinatos rítmicos de origen bailable, modalismo— fueron los cancioneros y la tradición oral.

Sin pretender ser exhaustivos y por razones de espacio, mostraremos cronológicamente cada autor y su obra, un comentario acompañado de la fuente original en que se inspiraron y una valoración histórico estética de la injerencia de la música popular en la creación culta occidental.

En Murcia, la falta de estudios completos sobre los compositores regionales hace que el presente trabajo trate de poner de manifiesto la riqueza del patrimonio musical regional.

La imposibilidad de acceso a las obras, la falta de registros sonoros, el desconocimiento profundo —por descuido de años— sobre la importancia de la música popular como materia creativa, el apoyo institucional necesario —muy tímido aún—, deficientes programas educativos al respecto de la producción regional, la incompreensión —en muchos casos— de compositores e intérpretes de la música de raíz y un largo etc. invitan al inicio de estudios profundos que recuperen esta parcela de nuestra cultura.

De esta manera se despertaría el interés a un público sensible al hecho musical, al que es necesario y urgente dar a conocer, sea en forma de conciertos, grabaciones o ediciones críticas el patrimonio musical murciano.

Nacionalismos

En la segunda mitad del siglo XIX, se produjo en las artes y en la música un cambio de mentalidad que consistió en la evolución de unos postulados románticos, basados en el individuo y sus sentimientos, a otros en los que, además, se afirmaba su pertenencia a un entorno geográfico y a sus tradiciones.

Desembocó en los llamados nacionalismos, que significaron la irrupción de autores periféricos no germanos en la música culta imperante. Estos autores la enriquecieron con aportaciones propias de sus lugares de origen. Incorporaron melodías, ritmos, armonías y formas ajenas a la ortodoxia clásica, que cambiaron el lenguaje musical y sus usos.

El final de siglo supuso el despertar de las artes al gusto por la tradición. La música popular se erigió de esa forma como un filón inagotable de nuevas y sugerentes ideas para la creación musical. Los compositores iniciaron una frenética actividad en un intento de encontrar, antes que otros, aquello que les procurara el exotismo más novedoso y ofrecerlo a un público expectante a nuevas genialidades que identificaran autor y patria partiendo de una simbiosis que fundiera autor y público en un mismo ideal: el sentimiento de individualidad de un colectivo único.

Apareció el estudioso del folklore, el recolector, que no siempre era compositor, que coleccionaba y anotaba con precisión cantos y músicas de su entorno para, muchas veces, editarlos en forma de cancionero o compendio.

En toda Europa afloraron ediciones musicales, que, sin rigor científico, recogían indistintamente músicas populares, tanto del ámbito urbano como del rural. La mayoría de las veces se presentaban en una única versión, acabada y pulida –podemos llamarla arreglada–, que obviaba las múltiples variantes existentes, consideradas, por comparación, inacabadas o mal interpretadas.

En sus "Escritos sobre música popular" el compositor húngaro Béla Bartók, estudioso y amante del folklore, describía cómo operaban estos coleccionistas: movidos por instinto estético –en el caso de compositores necesitados de fuente de inspiración– anotaban todo lo que escuchaban para devolverlo al público, sin criterio científico ni musicológico, pulido, perfecto en contenido y forma y envuelto en un acompañamiento al piano que le permitía entrar "aseado" en los salones de la burguesía acomodada. El resultado musical era para Bartók un producto de "decadente sentimentalismo romántico" falto de frescura virgen y primitivismo, que reflejaba la práctica musical del siglo XIX, con respecto al tratamiento de los elementos populares.

A este tipo de trabajos pertenecen los cancioneros murcianos del siglo XIX más importantes, "Alegrijas y tristezas de Murcia" de Julián Calvo y el "Cancionero popular de la Región de Murcia" de José Verdú. Otros importantes fueron el de Inzenga –en la parte dedicada a Murcia–, con transcripciones de Antonio López Almagro y Julián Calvo y los ejemplos musicales

que el maestro de capilla de la catedral Mariano García, con López Almagro, incluyeron en la "Pasionaria murciana" y el "Cancionero panocho" de Pedro Díaz Cassou.

La música culta occidental es el producto de siglos de asimilación de influencias no occidentales. Los compositores nunca desdijeron un gusto por lo extranjero y desde el gregoriano más lejano a las vanguardias más radicales el cruce de influencias externas ha configurado el lenguaje y la práctica musical que conocemos. Hasta el último cuarto del siglo XIX, la música era un arte en continuo avance. Mirar atrás resultaba imposible; la música era arte del presente, pronto convertido en pasado. El final de siglo reportó una conciencia nueva respecto a lo antiguo, una desconocida percepción de lo anterior, un historicismo musical que englobaba una mirada atenta a la música popular y sus posibilidades.

Los músicos encontraron nuevos recursos que causaron la aparición de nuevos estilos musicales a partir de la interacción e influencia de la música popular y el folklore.

La revolución industrial produjo grandes migraciones del mundo rural hacia las ciudades. El desarraigo de esta gente con mentalidad y tradición agraria hizo que se desarrollara pronto una conciencia común de preservar el folklore musical. Emergió un nacionalismo potenciado por un sentimiento antirromántico que poseían los jóvenes compositores de finales del siglo XIX y principios del XX.

Hasta este momento el pensamiento musical dominante y sus técnicas se basaba en un lenguaje funcional altamente configurado, con poco margen para la novedad. El folklore simbolizó una independencia en la creación que asumió una influencia decisiva en la búsqueda de nuevos procedimientos en una transmutación liberadora, a partir de las raíces musicales de los distintos lugares.

El camino, sin embargo, no fue sencillo. En un principio, lo popular y lo folclórico fueron dos caras de una misma moneda: el pueblo. En los salones de la burguesía decimonónica, florecieron valeses y ritmos bailables de dudoso origen popular, canciones y melodías de la calle servían para todo tipo de experimentos musicales. Se popularizó el tema con variaciones, las rapsodias, los *impromptus* y todo tipo de fantasías a partir de cualquier motivo popular –fuera rítmico o melódico– capaz de ser desarrollado musicalmente.

Bartók, llamó "popularesco" al uso de elementos no campesinos en la música –tuviera o no autor–. Conforme la conciencia nacional fue creciendo, los autores descubrieron en la "música campesina" nuevos elementos de ruptura con la tradición. El carácter improvisatorio de muchas melodías, el uso de intervalos y escalas de origen modal, el ostinato como elemento formal y estructural, los ritmos no predecibles e irregulares caracterizaron nuevas formas de articulación y especulación armónica, consistente en la introducción de nuevos acordes y conglomerados de notas ajenos a la tonalidad funcional. Cambios radicales que fueron provocados en el lenguaje musical por el acercamiento y uso del folklore en la música occidental.

El término nacionalista cae en desuso pronto entre las nuevas generaciones de los primeros años del siglo XX. Adquirió forma otro término estrechamente relacionado, más adecuado al no tener connotaciones políticas, denominado folclorismo, referido a aquellas obras y autores que en algún momento se inspiraron en canciones y danzas de la tradición folklórica. El acercamiento del compositor a la música popular ofreció múltiples facetas: desde la cita literal del material folklórico a la creación original y nueva con sabor popular. Tres formas básicas resumieron esta práctica compositiva. En primer lugar, el uso reconocible del elemento popular con acompañamientos y desarrollos más o menos complejos y sofisticados. En segundo lugar, la creación de nuevas melodías a manera de un folklore reelaborado o reinventado sin pérdida de identidad, a partir de la imitación de las originales. Finalmente, la generación de un lenguaje diferente, evocador del espíritu original, producto de la asimilación del folklore.

En este espacio de creación, se movieron artistas tan dispares como Vaughan Williams —quien llegó a manifestar que la inspiración puede ser suplida por el uso de la música popular— y Béla Bartók, cuyo lenguaje fue una prolongación estilizada y culta de las formas campesinas húngaras, asimiladas por el contacto y estudio de ellas durante toda su vida.

Hoy día, las fronteras —estrechas y difuminadas según el lugar y los usos— entre nacionalismo, costumbrismo y folclorismo quedan prácticamente borradas.

La fisonomía de la identidad ha cambiado a causa del desarrollo de los medios de comunicación de masas. La poderosa industria del disco, las nuevas tecnologías e Internet planean sobre todos los ámbitos de la sociedad en un mundo convulso, donde el concepto de "aldea global" —concepto de universalidad y naturaleza combinatoria, sintética, de fusión y contaminación— engloba aquello que en el pasado identificaba, en un nuevo orden, donde "dejar de ser", da paso a "formar parte de" un nuevo lenguaje musical en el que todo es de todos y todos forman la misma unidad.

La España del XIX

La figura que guía el nacionalismo español es Felipe Pedrell. Su obra, sus textos y su magisterio dejaron una huella reconocible en la música de los que escribieron música en español. Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Enrique Granados reconocieron que fue el faro en la búsqueda de una expresión propia que tuviera personalidad española.

En el texto que acompañó el estreno y la partitura de la trilogía "Los Pirineos", declaraba uno de los ejes de su pensamiento estético: "Toda obra que aspire a la universalidad debe inspirarse en la tradición y en el legado de sus compositores", frase con amplitud de miras que exigía una mirada al pasado tanto en el ámbito culto como en el popular.

Pedrell bebía de la influencia teórica del padre Antonio Eximeno (1729-1808), quien postulaba: "Cada pueblo debe construir su sistema artístico musical sobre la base del canto po-

popular", postura extrema para su época, que negaba la inspiración personal cediéndola al patrimonio de lo popular.

Las repercusiones musicales y artísticas de estos principios supusieron el desarrollo de un lenguaje nacional en España. Manuel de Falla reconocía —refiriéndose al maestro Pedrell—: "Fue el hombre cuya obra y apostolado hizo que España reingresara en el grupo de naciones musicales de Europa", el causante de dotar de una voz propia y original a muchos artistas. Rogelio Villar, crítico musical de la revista "Arte Musical", resumió la idea de Pedrell en el artículo "Orientaciones musicales" de 1915. En él declaraba que el camino correcto para alcanzar un repertorio nacional pasaba por "escribir en español, asimilando la esencia del canto popular, su carácter tonal y rítmico, su espíritu, pero con inspiración propia, creando nuevas fórmulas, universalizando lo regional", declaración que resume cómo fue la práctica compositiva de los autores ajenos a la corriente que se llamó "regionalismo costumbrista" o "de caricatura", que gran parte de la zarzuela mas popular escucha había consolidado con ánimo de perpetuarse.

Cancioneros, transcripciones y trabajos sobre la música popular proliferaron de manera compulsiva a finales del XIX, recogiendo con fidelidad una ingente y extraordinaria cantidad de cantos, bailes y música de las regiones de España. Este legado permite establecer comparaciones, mediante el conocimiento de la práctica y las costumbres musicales de nuestros predecesores con lo que ha perdurado de aquella práctica musical en nuestros días.

Músicos murcianos del XIX

Algunos de los más importantes autores murcianos siguieron las ideas de Pedrell y en el legado de su obra es posible reconocer estos principios. Escribieron en murciano, asimilaron el canto regional y emergieron con voz propia en el panorama artístico nacional.

Casi todos utilizaron el folklore. Los más antiguos escribieron música menos apegada a un sentido regional —consecuencia de un tímido nacionalismo aún incipiente en Europa—; los más tardíos, conscientes del potencial del canto popular, compusieron una música netamente regionalista, imbuidos de las ideas reformadoras, que el nacionalismo impuso en todas las artes.

Se puede dividir este siglo en dos grandes bloques de compositores: el primero engloba a los nacidos en el primer tercio del siglo y el segundo, más numeroso, abarca a los compositores a partir de los años 60.

La generación más antigua tiene rasgos comunes que los identifica. Comparten fama y reconocimiento, triunfan en Madrid y se convierten en maestros de referencia para los jóvenes músicos; manifiestan altruismo ayudando a otros compositores murcianos a introducirse en la capital y, por último, su obra sirve de ejemplo en la utilización de elementos populares.

Cuatro artistas nacidos entre 1811 y 1860 lo engloban: Antonio Cano Curriela, Julián Calvo, Manuel Fernández Caballero y Antonio López Almagro.

Otros del mismo período fueron Acisclo Díaz (1837-1887), Mariano Padilla (1842-1906), Fernando Verdú (1845-1919), Ángel Mirete (1832-1888), Agustín Rubio (1856-1940), Adolfo Gascón Leante (1852-?) y Julián Gil Yuncas (1808-1868), este último con una "Sinfonía sobre motivos populares".

Antonio Cano. Lorca, 1811 - Madrid, 1897.

Guitarrista. Escribió una de las primeras y más importantes metodologías para la guitarra. Con más de cien obras fue el prototipo de compositor del XIX. Piezas para los salones de la nobleza y la burguesía en forma de ritmos bailables como valeses, mazurcas y polkas junto a fantasías, repletas de "aires nacionales", conforman una obra cercana al pueblo y carácter popular.

De entre su producción se pueden destacar las fantasías tituladas "A mi tierra" con ritmos y articulaciones de Jota, propios de Murcia, y dos Seguidillas Manchegas, de estilo murciano, muy cercanas a las actuales parrandas conocidas como "Torrás".

Manuel Fernández Caballero. Murcia, 1835 - Madrid, 1906.

Es el más conocido e importante autor murciano de toda la historia. Su figura fue punto de referencia en el siglo XIX para todos los autores españoles. Los manuscritos de su enorme producción se encuentra actualmente en el Archivo del Teatro de Almagro. Su importancia no se corresponde con la escasez de estudios musicales sobre su obra. Es posible encontrar biografías, estudios de hemeroteca y ediciones críticas de una ínfima parte de su producción que no proporcionan datos suficientes para sacar conclusiones definitivas sobre su "murcianía musical", un tema significativo de estudio. Llevó siempre la defensa del canto y la música popular. La escucha y análisis de sus grandes zarzuelas, sus escritos y declaraciones atestiguan que sus preferencias musicales se encontraban en el folklore español con mayores posibilidades creativas.

Tuvo escasa producción instrumental. Algunas partituras pueden indicar un interés en el folklore murciano. Una obra sinfónica de juventud titulada "Cuadrillas, Valeses y Polkas", inédita y preparada para su edición crítica en breve, recrea el gusto de la música de salón desde la perspectiva menos culta de las orquestinas populares llamadas "cuadrillas", grupos musicales que se encontraban en Murcia en ese momento y cuyo origen pudo estar en los soldados polacos, desertores de las guerras napoleónicas, afincados en Murcia tras el fin de la contienda. En esta obra incluye una pieza de salón de José María Gasquet, organista de la catedral murciana.

La "Tanda de Valeses Los murcianos" –para banda– está escrita como la anterior. La zarzuela "Los huertanos" –olvidada y estrenada cuarenta y cinco años después de su creación, en abril

de 1950 por el Orfeón Murciano "Fernández Caballero", dirigido por Manuel Massotti con la participación de los Auroros de Monteagudo junto al tenor murciano Ginés Torrano— recrea el ambiente de la música popular murciana.

En el cancionero de su amigo José Inzenga (1828-1891), realizó la transcripción de unas seguidillas murcianas cuya melodía recoge más tarde el cancionero de José Verdú con otro acompañamiento.

La estética y el pensamiento musicales de Fernández Caballero se pueden entender en el discurso de entrada que hizo como académico de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando, titulado "Los cantos españoles como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical". En este texto plasma sus ideas más importantes: el alma de la música es el canto popular; la música popular expresa y diferencia a unos de otros; la música popular es el más grande monumento musical de un país; la música popular debe ser la fuente sin discusión para la creación musical.

En sintonía con el maestro Pedrell y citando al padre Antonio Eximeno, se lamenta de que el enorme caudal de la música popular española, fuera de la Zarzuela, no haya dado aún voz propia, por culpa de modas que emulan lo extranjero y que supone una clara negación de la identidad nacional. La única manera de alcanzar una música nacional propia es no imitar a otros. Esto no puede conseguirse si no es a través de la utilización del canto y la música popular de nuestro país. La influencia y ejemplo de estas ideas fueron decisivas para las generaciones posteriores.

Julián Calvo. Murcia, 1835 - 1898.

Organista. Fue pionero en la recogida y anotación del canto popular. Su cancionero "Alegrías y Tristezas de Murcia", de 1877, le distingue como uno de los más importantes recolectores de música popular española. Editó un álbum musical titulado "El Filarmónico". En su obra, fundamentalmente religiosa, se encuentran valeses, piezas de salón y canciones en forma de "Lied".

Utilizó el folklore regional en una canción para voz y piano titulada "Nubes", con forma de seguidilla murciana y en un pasodoble murciano para banda titulado "Facorros y Facorras", donde hace uso de articulaciones propias de parranda adaptadas con ingenio a compás binario.

Antonio López Almagro. Murcia, 1839 - Ávila, 1904.

Organista y pianista, director de la Sociedad Filarmónica de Murcia, catedrático de Armonio en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, gerente y propietario de la editorial de música Romero y Andía. Su obra se centró fundamentalmente en piezas de salón para piano y canto, conciertos para piano y armonio, música religiosa, zarzuelas –colaboró activamente con Fernández Caballero en "El capitán Centellas"– y una sinfonía, "El Thader", muy famosa en la época por haber sido estrenada en los jardines del Retiro de Madrid para los Re-

yes, que le aportó el reconocimiento necesario para conquistar la capital. Destacó en el armonio con una metodología para este instrumento que le valió un premio de la Exposición Universal de París en 1878, usado aún en el conservatorio de esta ciudad. Su aportación al folklore, aparte de las transcripciones que hizo para los libros de Díaz Cassou e Inzenga, consistió en unas breves piezas sobre temas populares con aires de jota murciana en su estribillo, que escribió en la tercera parte del "Método teórico práctico para Acordeón".

Mariano García López. Murcia, 1836 - 1906.

Compositor, pianista y organista de la Catedral de Murcia. Profesor de armonía y contrapunto enseñó a varias generaciones de compositores murcianos. Investigó los fondos musicales de la Catedral de Murcia y realizó transcripciones de muchas de sus obras. Su legado musical comprende más de trescientas obras, casi todas del género religioso. De su obra instrumental son de destacar los trabajos que hizo para orquesta en forma de sinfonías y preludios. En el ámbito popular colaboró en las transcripciones que acompañan a los libros de Pedro Díaz Cassou, donde resalta la rigurosidad en el trabajo realizado en la música de los Auroros.

A partir de los años sesenta del XIX, surgió una nueva generación de compositores que vivió entre los dos siglos. Testigos del final del romanticismo asumieron y practicaron el nacionalismo imperante, observando con perplejidad los cambios radicales que trajo el nuevo siglo.

La lista de compositores es abundante. Los más importantes de quienes tenemos mejores referencias de hemeroteca y legados conservados de su obra fueron Antonio López Villanueva (1863 - 1934), Pedro Muñoz Pedrera (1865 - 1925), Marcos Ortiz (1866 - 1950), Vicente Espada (1867 - 1922), Antonio Puig (1870 - 1920), Alfredo Santos (n. 1872), Bartolomé Pérez Casas (1873 - 1956), Enrique Martí (1876 - 1953), José Verdú (1878 - 1913), Emilio Ramírez (1878 - 1956), José Pérez Mateos (1884 - 1956), Massotti Escuder (n. 1890), Manuel Garijo (1892 - 1959), José Antonio Canales (1891 - 1955), José Agüera (1893 - 1960), José Carrasco (n. 1897), José Daniel Salas (1897 - 1974), David Templado (n. 1880), Ángel Larroca (m. 1947)... además de otros muchos, con obra más modesta, muy cercanos al pueblo en su calidad de maestros de bandas civiles y militares, maestros de capilla y otros cargos musicales, cuyo legado, en muchos casos perdido, es importante rescatar a pesar de las dificultades que plantea.

Todos ellos acusan un fuerte nacionalismo en su producción. La zarzuela, género de moda, podía abrir puertas al reconocimiento social y profesional y se convertía en el vehículo ideal para manifestar el sentimiento popular.

Disponer de muchas de estas partituras resulta una labor casi irrealizable, dada la dificultad de saber dónde encontrarlas. Solamente un número muy pequeño de ellas se hallan guardadas en archivos. Las crónicas de prensa y otros documentos de la época constatan el estreno de una considerable cantidad de títulos de temática diversa donde lo regional estaba presente. La imposibilidad de "escuchar" (leer) estas obras impide saber cuánto de murciano hay

en ellas. Un amplio campo de investigación musicológica de alto interés social y musical que se ofrece a estudiosos.

Aparte de la producción lírica, estos compositores tienen en común una extensa e interesante obra instrumental que se caracteriza por la falta de homogeneidad que les lleva al eclecticismo en el uso del lenguaje musical y los elementos de la música popular.

Para este trabajo centraremos la atención en tres grandes figuras, con tres obras importantes por el uso generalizado del folklore murciano: José Verdú, con la Sinfonía "Murcia", Bartolomé Pérez Casas, con la obra sinfónica más ambiciosa del repertorio murciano, la Suite "A mi tierra" y Emilio Ramírez, con los "Cuadros Murcianos" para orquesta y coro.

José Verdú Landívar. Murcia, 1878 - 1913.

Alumno del maestro de capilla de la catedral Mariano García, inició los estudios musicales con su padre, el compositor Fernando Verdú. Fue violonchelista y oboísta en la orquesta que dirigía este en el teatro. Muy apegado a la tierra no salió de Murcia en toda su vida, por lo que perdió parte del cosmopolitismo asociado a las modas y a lo extranjero, muy habitual al final de siglo entre sus compañeros. Fue autor del "Cancionero Murciano" más completo y sistemático del XIX que sirvió de referencia a muchos autores para iniciarse en el conocimiento del folklore regional. En el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España figura su padre como autor, lo que contrasta con la prensa de la época, que resalta sin ambigüedades el excelente trabajo realizado por el aún joven compositor "con maestría y dedicación benedictina".

La obra de este compositor se perdió por completo a su muerte y fue vendida al peso como papel. Según Antonio Oliver, murió pobre y arruinado. Muy querido por el público, obtuvo reconocimiento y premios a su labor musical.

En el Archivo Regional —cuando estuve de Director del Centro de Documentación Musical— me tropecé con una partitura manuscrita que ponía en su portada y como título "Sinfonía para orquesta en cuatro movimientos" y contenía el lema "A mis tres hijas". Supuse que era una obra destinada a un concurso. Investigué sin resultado para intentar encontrar el sobre o documentos que contuvieran el nombre del autor, el concurso y la fecha. En los últimos años he ido preguntado a diferentes personas sobre este descubrimiento, sin llegar a datos concluyentes sobre estas preguntas. Mis sospechas eran que pudiera ser o de José Verdú, o de su padre, Fernando Verdú, de Pérez Mateos o incluso de Gil Yuncas, ya que todos tenían documentada en la hemeroteca una sinfonía en cuatro movimientos y uso de motivos populares en alguno de ellos. Después de muchas dudas la he adjudicado a José Verdú por las siguientes razones en su favor: en la hemeroteca murciana está perfectamente documentado el fallo del jurado durante los juegos florales de la feria en honor de S.A.R. la Infanta Isabel, de una obra para gran orquesta titulada "Sinfonía en cuatro movimientos", realizada a partir de motivos populares, dotada con el Premio "Reloj de Oro". La apertura de sobres y plicas confirma a un jo-

vencísimo autor José Verdú. A partir de aquí, en las crónicas resaltan la importancia de la obra y la juventud del autor conjuntamente. En la crónica citada no se comenta el lema –que sería determinante para nuestra investigación– sino el título de la obra ganadora: “Murcia”, realizada sobre motivos populares y que otros periodistas más tarde titulan de esta manera “Sinfonía sobre motivos populares murcianos”. A partir de aquí la prensa ofreció ambos títulos sin distinción. La segunda hipótesis sobre la posible autoría de Verdú la encontramos –en relación a esto– en la primera hoja de la partitura que contiene música. En la parte superior aparece como título para la obra la palabra “Murcia” –parece por la grafía y posición añadido después– que hace pensar dos cosas diferentes: una, que se refiriera al título original y otra el hecho de que los motivos musicales usados en este movimiento identificaran a Murcia; al analizar la partitura observamos que cada movimiento de ella tiene por título la referencia a un lugar de la vega del río que es acompañado con una adecuada melodía popular. En contra de esta hipótesis tenemos el lema usado “Mis tres hijas”, que no se corresponde con la edad del autor entre once y doce años si no hay error en las fechas. ¿Precocidad?, ¿niño prodigio?, ¿el padre la escribió para situar al hijo? Estas preguntas a falta de otros datos son imposibles de contestar y si antes de los veinticinco años de edad, la documentación de la época muestra a José Verdú como un excelente arreglista, y ya había perdido dos hijos, montado negocios y dirigido su propio Sexteto, orquestas y bandas como la de la Misericordia, me pregunto ¿por qué no adjudicarla a este autor?

El original se encuentra actualmente en los fondos musicales del Archivo General de la Región de Murcia, proveniente del antiguo Archivo de la Diputación Provincial.

Destacar que el descubrimiento de esta partitura inédita es muy importante para el patrimonio musicológico de la Región de Murcia por las características musicales de la obra al mostrar melodías desconocidas en los cancioneros observados.

La hemeroteca murciana ofrece gran cantidad de información sobre el estreno. Crónicas, críticas, comentarios y artículos que demuestran la resonancia social y musical que tuvo su estreno.

La obra se articula a partir de un extenso y variado repertorio de temas populares que el compositor asocia a lugares, oficios, efemérides y fiestas. El análisis de estos temas no arroja luz sobre su procedencia, puesto que no es posible encontrar coincidencias de ellos ni en su cancionero ni en el de otros. Es probable que, o bien utilizara melodías de “primera mano” buscando cierta originalidad, o que reinventara y creara nuevas melodías con eco popular.

En la obra podemos encontrar desde cantos solemnes y de labor a bailes como la jota, seguidillas y malagueñas, en un amplio recorrido de nuestro folklore. Formalmente, la obra está organizada por el discurso y enunciado de los temas populares en un continuo rapsódico y descriptivo de cada uno de ellos. El primer tiempo, titulado “Murcia”, tiene una estructura de cua-

tro secciones diferentes en tiempo y carácter. La primera sección es una melodía solemne, casi religiosa, que recuerda las procesiones del Rosario de la Aurora; la segunda sección es un corto y trepidante fragmento con carácter de jota; la tercera consiste en una pausada melodía en compás binario, a manera de copla de jota que enlaza con el estribillo bailable de esta. La última parte reexpone el canto de la segunda sección y termina con una rápida jota a manera de coda, o retal, como se dice en los bailes murcianos.

El segundo tiempo reúne dos piezas con títulos diferentes. La primera parte titulada “Alborada y escenas ciezanos” se inicia con una pausada melodía de malagueña, a la que sigue una rítmica parranda. La segunda, llamada “Canción del hilador ciezano”, es un canto rapsódico y libre del trabajo de los hiladores que hilaban cuerdas de esparto –industria que en Cieza ha tenido una gran importancia hasta hace pocos años–, que no se encuentra en otros cancioneros.

El tercer movimiento, con el largo título de “Ecos huertanos de Molina, Alguazas y Archena” comienza con el recuerdo de una malagueña lenta, casi “rubato”, a la que sigue un nuevo título llamado “Rondallas de Lorquí y Ceuti”, en tiempo de jota y copla a la manera de las aragonesas, presentes en la mayoría de las zarzuelas.

El cuarto y último movimiento titulado “Fiestas típicas en Abarán y Blanca” corresponde a unas seguidillas murcianas, originales en el tratamiento de los elementos populares. La obra se termina con una reexposición del tema inicial de jota llamado “Murcia”, en un final en forma de parranda, que cierra la descripción sonora de los temas de la vega.

La partitura en su orquestación y tratamiento resulta sorprendente para un joven compositor de tan solo doce años, que demuestra estar dotado de un gran talento musical, de un profundo conocimiento del folklore regional y de una capacidad creadora fuera de lo común.

Los datos encontrados hasta ahora nos llevan a pensar –con la debida cautela– que esta obra pertenece a José Verdú y no a su padre, Fernando Verdú, o a otro compositor, a pesar de su corta edad.

Un cúmulo de adversidades le impidieron brillar en su momento: muerte prematura, con sólo treinta y cinco años, una vida llena de desgracias personales como la muerte de sus hijos muy pequeños, mala suerte en los negocios que emprendió, hizo de este compositor un perfecto desconocido para todos.

Bartolomé Pérez Casas. Lorca, 1873 - Madrid, 1956.

De familia de músicos inició su carrera como músico militar.

A su llegada a Madrid, en 1857, alcanzó la plaza de profesor de Armonía del Conservatorio. Fundó la Orquesta Filarmónica Nacional con la que dio a conocer la música nacionalista y contemporánea del momento. Como director de orquesta tuvo reconocimiento internacional. Nacionalista convencido dedicó tiempo al rescate y la divulgación de la música

popular murciana. Su obra, no muy extensa, tuvo una importancia capital para las generaciones posteriores y el sinfonismo nacional español. La inspiración nacionalista de Pérez Casas es la primera muestra de un sonido naturalista en la música. Influído por el maestro Pedrell, Casas pretende la búsqueda de un sinfonismo nacional a partir de los principios de la música popular, pasando por una depuración del material folklórico de donde extraer la esencia para un lenguaje que identifique lo español. La Suite "¡A mi tierra!" es su obra más importante.

Presentada al concurso de la Real Academia de San Fernando en 1905, obtuvo el primer premio en el apartado orquestal con el uso de cantos populares españoles. La obra, sugerente y novedosa, es monumental, mediterránea y murciana.

Entronca, a la manera de la escuela rusa, con el gran sinfonismo de final del Romanticismo basado en una orquestación exuberante. Un tímido y personal uso de los cancioneros de la época apunta a que las fuentes usadas para la composición debieron de partir de apuntes propios que el autor habría realizado en el campo de Lorca. Casas colaboró en el cancionero de Pedrell aportando sobre todo cantos murcianos de labor. La obra comienza con el tema de las "Seguidillas del Jo y Ja" en la versión que aparece en los cancioneros de Julián Calvo y de José Inzenga. La melodía de este primer tiempo recorre insistente toda la pieza. El tema es tratado de múltiples formas que van desde la exposición literal de origen popular a la variación y el "fugato". Grandes y sonoros "tutti" alternan con efectos musicales que imitan el canto y las rondallas murcianos.

Cromatismos, pequeñas modulaciones y elaboraciones de la célula rítmica principal generan una textura original y moderna que mantiene intacto el carácter bailable y popular de esta seguidilla.

El segundo movimiento, titulado "Canciones de tirilla" es un tiempo lento elaborado a partir de varios cantos de trilla recogidos por el autor, que el compositor francés Claude Debussy alabó por "su fina orquestación y exquisita originalidad". Es una pieza naturalista en la que podemos escuchar el sol y el paisaje mediterráneo. La instrumentación colorista acompaña una sucesión de melodías fusionadas hacia el final de la pieza en contrapunto que las lleva a perderse poco a poco, en el ocaso del trabajo, sobre un fondo exuberante de metales.

En el tercer movimiento, titulado "El paño moruno", Casas utiliza de forma personal varias melodías basadas en el "Paño" y "el Besito", encontradas en los cancioneros murcianos, junto a melodías originales muy elaboradas con el uso de elementos orientalizantes.

El último movimiento, "Fiesta de la parranda", es una pieza monumental. El ritmo de parrandas se mezcla continuamente con algunos temas ya oídos anteriormente como "la trilla". Dos secciones separadas por un episodio con un desarrollo muy original mezcla todos los temas en un final de apoteosis.

Esta obra ha sido poco interpretada fuera del ámbito del autor, que la dirigió en repetidas ocasiones en movimientos sueltos. Probablemente el no disponer de una buena edición pudo amedrentar a cualquier director ya que el original es muy denso y de escritura difícil.

En el año 2002 el compositor Benito Lauret, director de orquesta y alumno de Casas, revisó por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca la edición de la partitura.

Este texto musical hace justicia al pensamiento del autor en el cuidado trabajo de Lauret.

Emilio Ramírez. Murcia, 1878 – Sevilla, 1956.

Estudió Magisterio y Música sin el apoyo de sus padres.

Fue alumno de Pedrell, entre otros. Desarrolló las ideas de su maestro en un convencido nacionalismo musical. Compuso numerosas zarzuelas de tema costumbrista. Es el músico que utilizó con mayor intensidad el folklore.

Obtuvo éxito y reconocimiento del público, la crítica y los profesionales. Su obra es fiel reflejo del cancionero murciano, que usó con personalidad propia los motivos y temas populares en descripciones del espacio y del entorno social de estas melodías.

Realizó parte de su carrera fuera de Murcia, después de obtener la Cátedra Musical de la Escuela de Sevilla. Fue nombrado Director e Inspector de las Enseñanzas de Música de las Escuelas Municipales por los méritos alcanzados en el trabajo con los coros escolares. Ingresó finalmente como Catedrático en el Conservatorio de Sevilla.

En Murcia fue pianista del Casino, Director de la Banda de la Misericordia, miembro fundador del Conservatorio y profesor de solfeo y armonía, titular de una Cátedra creada para los cantos regionales murcianos.

Su obra se mueve en dos campos muy definidos que representan el total de su creación musical: la música de raíz popular y el canto de los niños encarnado en el canto escolar.

En el año 1942 obtuvo un premio de la Diputación murciana por su obra "Del folklore murciano" para coro mixto. En esta obra ofrece la armonización a cuatro voces con piano de cuatro temas originales del cancionero popular.

La zarzuela de tema costumbrista "Fuensanta" le reportó el reconocimiento nacional. En el año 1923 estrenó en el teatro Romea de Murcia un ensayo teatral en forma de zarzuela con letra y música propia llamado "Nazareno Colorao", una exaltación de la huerta legendaria con el trasfondo de la primavera murciana y su Semana Santa. El Miércoles Santo, la huerta que invade la ciudad, la vida abnegada y sencilla del huertano es recogida con sensibilidad en esta obra de la que el autor dijo: "si toda mi modesta producción hubiera de perderse y sólo una obra se pudiera salvar, elegiría sin vacilación mi Nazareno". Los personajes representan la típica familia huertana, estereotipo de un caduco romanticismo, inspirados en cuadros de Sobejano y Medina Vera.

La ambientación intenta retratar el paisaje romántico y costumbrista de una huerta y unos personajes idílicos condenados a desaparecer: la barraca, el zarzo con los gusanos de seda, las sillas de anea, los aperos de labranza, las palmeras y los frutales, elementos de una Murcia añorada e intemporal. El autor hace un inteligente repaso a los géneros y estilos más importantes del folklore regional: las bocinas de Semana Santa, canciones infantiles como "al pasar la calle", bailes como las "Seguidillas del jo y ja", parrandas, "malagueña de la madrugá", cantos de labor y la nana huertana, en un compendio de música murciana en el contexto y ambiente más apropiado. Aunó con maestría la práctica totalidad de los elementos más característicos de la peculiaridad musical de la huerta.

"Cuadros murcianos" es la obra más ambiciosa, un poema para coro y orquesta en tres movimientos que describen la huerta tradicional, el habla de los huertanos y la música de los ambientes populares. Fue escrita en 1946, a los 68 años y estrenada por el Orfeón Murciano "Fernández Caballero" en el Teatro Romea de Murcia.

Algunas de las ideas que modelaron su pensamiento estético se pueden intuir a partir de una conferencia de 1917 en el Círculo de Bellas Artes murciano titulada "La Copla popular española". Aquí declara que España es un país que ha sacado de las distintas dominaciones que ha sufrido a lo largo de la historia grandes y buenas consecuencias culturales, sobre todo del mundo árabe, en el que "como limpio espejo se reflejan". El folklore levantino respira orientalismo, las malagueñas "remembranza de harenes y sultanas" y "la gama es rica y abundantisíma prestando a la paleta del compositor variedad y exquisitez".

En 1921 se celebró en el teatro Romea, organizado por el Círculo de Bellas Artes, una "Fiesta Regional" cuyos ingresos se destinaron al homenaje a Selgas en el centenario de su nacimiento. Se estrenaron los "Cuadros murcianos" por una masa coral de alumnos del conservatorio dirigida por Ramírez. Un año después se estrenó con orquesta en otro homenaje al mismo autor y unos días más tarde se dio un banquete homenaje a los autores de la obra Emilio Ramírez y Jara Carrillo.

El maestro Ramírez, emocionado, dirigió unas palabras que reflejaban el sentido musical de la obra: "he trabajado mucho para despertar el alma murciana, bastante tiempo dormida". Termina diciendo: "mis mejores horas las pasé en nuestra hermosa huerta con lápiz y papel en la mano haciendo música murciana".

La obra es un tríptico de escenas costumbristas murcianas donde cada una de ellas va acompañada de un texto escrito expresamente a manera de guion literario. La parte musical dibuja y perfila sonoramente las melodías populares más apropiadas a cada una de las situaciones.

El primer cuadro titulado "La romería de la Fuensanta" es una alegoría de la subida al monte acompañando a la patrona. Dos piezas populares emergen de este movimiento "El

canto de romería" y la "Canción de los borrachos" —ambas encontradas en el cancionero de José Verdú—.

El segundo movimiento titulado "Nocturno Huertano" es una pieza que recoge diversos cantos como "El paño fino", "La canción del besito", "la Nana huertana", un "Canto de trilla" y una "Salve de Auroros", en un *collage* que muestra el aliento de las canciones "no de baile" murcianas.

El tercer movimiento, titulado "la Parranda" es la exaltación de la fiesta, el baile encarnado en las "parrandas", pieza única y original del repertorio murciano que Ramírez recorre desde cuatro de los mejores ejemplos del muestrario popular: el "Jo y Ja", las parrandas "Pesás", las "del Uno" y las "del Tres", todas presentes en el cancionero de José Verdú.

Obra importante y querida por el pueblo murciano, los "Cuadros" ha formado parte, desde su estreno, del repertorio coral de la Región. El Orfeón Murciano "Fernández Caballero" ganó un premio nacional. Televisión Española, en los años 60 y 70, emitió en concierto y cartas de ajuste la obra para toda España varias veces. Múltiples representaciones afirman la resonancia que esta composición tuvo en su momento, resaltada por el eco que la prensa nacional le dedicó con reseñas importantes a nivel nacional, en ABC y La Vanguardia.

Un caso particular es el compositor **Antonio López Villanueva**. Molina, 1863 – Madrid, 1934. Fue hombre de ciencias y letras, intelectual acreditado en Medicina, Astronomía, Lengua —académico de Esperanto y Lingüística— y Música.

Alumno de guitarra del Marqués de Rubira fue educado en la escuela de Antonio Cano. Trabajó principalmente la guitarra y la música de cámara. Realizó una considerable labor para la popularización de la música culta en sus conciertos como arreglista del sexteto "Thader", del que fue fundador.

Su obra para guitarra no es muy extensa. Dejó una pequeña colección de obras de salón donde se encuentran valeses, minuetos, polonesas y mazurcas. En su legado encontramos tres piezas de corte popular: una Malagueña al estilo español, una Guajira del estilo llamadas "Punto Cubano" y carácter español —parecidas a las que interpretan los "Troveros" del Levante—, y unas "Torrás" que coinciden con las recogidas en los cancioneros de Inzenga y Verdú.

David Templado. Abarán, 1880.

Realizó la armonización de unos villancicos de la huerta de Murcia que el cura de la Párrquia, le tarareó: "Camino de Belén" y "La Estrella de Oriente". Excelente armonizador, en estas piezas hace uso de modulaciones y cambios armónicos atrevidos.

Músicos murcianos del siglo XX

El cambio de siglo produjo en todas las artes cambios y transformaciones radicales, reflejo de una sociedad convulsa. Las vanguardias de los primeros años borraron las fronteras

de la identidad nacionalista en un rechazo *cuasi* visceral ante la tradición romántica y sus epígonos nacionales. El desarrollo de medios de comunicación como el disco y la radio elevó a primer plano otras músicas de origen popular, que surgieron como competencia social al rígido mundo de la música culta. El desencanto social fue producto de la ruptura del orden conocido, causado por las guerras, la crisis y un cúmulo de nuevas situaciones, provocó en los artistas jóvenes un eclecticismo falto de compromiso en la identidad musical con el folklore.

La electrónica y la era digital han resultado ser dos mundos muy atrayentes. Los compositores han cambiado la manera de aproximarse al sonido, dadas las posibilidades creativas que ofrecen para la especulación musical. Consecuencia de estos cambios ha sido el desarrollo de un excesivo individualismo en los artistas, refugio a una indecisión para encontrar la propia línea creativa.

Murcia y sus músicos no han sido ajenos a estos procesos de transformación cultural.

Los compositores nacidos en las tres primeras décadas del XX han conservado un mayor acercamiento a la música popular, sin profesar un gran nacionalismo. El folklore ha sido utilizado como uno más de los recursos para enriquecer su paleta creativa.

Los más importantes de esta generación, dada la proyección y envergadura de su obra, fueron **Mario Medina** (1908 - 2000), **Julián Santos** (1908 - 1983), **Antonio García Rubio** - Antón Roch (1915 - 1973), **Manuel Massotti Littel**, **Manuel Díaz Cano** (1929 - 2007), **Benito Lauret** (1929 - 2005)..., autores que tienen en común el uso en alguna parte de su obra de la música popular murciana, a pesar de diferencias de estilo, influencias y estética musical.

El medio siglo se encuentra dominado musicalmente por estos autores que desarrollaron lo mejor de sus carreras.

En la generación siguiente, nacida entre los años 40 y 60, se encuentra **Ginés Abellán** (1942) como representante más significativo. Recrea en una obra para Banda Sinfónica el ambiente de la Pasión de Semana Santa. Para orquesta de cuerdas posee otra obra en tres movimientos, basado cada uno en aguilandos de varias zonas de la Región.

El último grupo corresponde a los autores nacidos entre los años 60 y 70 del siglo XX. Estos compositores que tienen una manera particularmente individualista en el uso de la música popular murciana.

Manuel Martínez (1960), posee una obra interesante titulada "Ecos murcianos", realizada con temas propios elaborados a partir de la emulación del canto popular: Nana, Fandango I-II, Seguidillas, Canto y Manchegas son los títulos de esta suite ofrecida en dos versiones diferentes, una para arpa sola y otra para dos guitarras. Otra obra es "Malagueña Bolera" para viola y piano, que recrea toques de guitarra "punteada" con coplas de fandango y malagueña. Un

"Aguilando murciano" para orquesta de cuerdas, de carácter cortesano, donde mezcla varios aguilandos populares. También, una Fuga sobre las "Seguidillas del Jo y Ja" ofrecida en dos versiones, para orquesta de cuerdas y coro mixto. **Miguel Franco** (1962), hace un guiño al folklore al colocar entre bastidores un "tercio" de tambores y bocinas de las procesiones de Semana Santa en el "Concierto para violín y orquesta". **Agustín Sánchez** (1965) con obra variada para formaciones diversas, que incluye ritmos de parranda y melodías del folklore murciano. Destacan para coro mixto: "Fantasía sobre el Carbonero" basada en la melodía del cancionero de Inzenga y frontera e estilo con Andalucía y "Mi Roalico", unas parrandas seguidilla de carácter murciano. El Concierto "Sureste" en tres movimientos: Sierra, Cala y Huerta para guitarra y cuerdas, inédito aún, utiliza en la última pieza ritmos de seguidilla murciana a partir del tema propio "Mi Roalico". **Joaquín Martínez Ayala**, con obra de cámara y cuerdas, que utiliza elementos populares muy tamizados en un lenguaje musical ecléctico. **Salvador Martínez** (1962), autor de este texto, con trabajos que abarcan el folklore desde la música de consumo al sinfonismo.

Desde hace tres décadas mi producción musical ha tenido como influencia el folklore murciano con la intención de una renovación musical en mi lenguaje, inmerso en las más agrestes vanguardias hasta entonces, que me proporcionara un sonido particular para hacerme identificable. No era un sentir nacionalista o regionalista lo que guiaba mi pretensión, sino un acercamiento estilístico a otras músicas que desde posturas étnicas buscaban la universalidad. Me atreví a ponerle una etiqueta: "Nueva Música Mediterránea" con la cual he escrito la mayoría de las obras de este estilo. Algunas veces he usado la melodía popular en toda su ancianidad, otras la he desmontado para acercarla a otros lenguajes y la mayoría de veces la he simulado para crear nuevos temas con raíz murciana. Ahora, dejados atrás los impulsos de la juventud, en madurez creativa, descubro con placer que puedo escribir música murciana sin volver la vista al pasado. He probado la mayoría de estilos en multitud de géneros diversos. Del folklore murciano, nanas, parrandas, malagueñas, cantos de labor, canciones... forman la base del repertorio melódico de mi obra. Sin embargo, de lo que puedo estar más orgulloso es de haber sido el primero en utilizar en la música culta los pasacalles y ritmos binarios de las Cuadrillas murcianas, que no se escucharon en la música de mis antecesores. Los Auroros también fueron objeto de mi interés desde muy pequeño cuando, con mi padre y abuelo, cantaba en despiertas o en el cementerio según fuera el momento. Tuve la posibilidad de hacer las primeras y completas transcripciones modernas de los Auroros, que nadie más había intentado desde Verdú. Este bagaje me aportó el conocimiento para abordar su inclusión en mi propia obra. No he desestimado nunca la ocasión de integrar un particular mediterráneo sonoro en la música ligera y de consumo (discos para "La Cuadrilla y Manuel Luna", Roal y Mal de Ojo), el cine ("El agua

de la vida" de Juan Manuel Chumilla), la publicidad (campañas regionales del día de la región y anuncios variados como la campaña nacional de Albergues Rurales), el Ballet (Tamuz), el teatro (Lady Macbeth, Bodas de Sangre) y por supuesto la música solista, de cámara y concierto.

Algunas de mis obras con temática popular son "Tríptico Mediterráneo" para violín y piano, Impromptu sobre el "Paño fino" para violín y piano, "Las cuatro estaciones", Preludio y Fuga sobre la canción del platero para violín y piano, Mediterránea para cuarteto de percusión en cuatro movimientos que usan los pasacalles de Aledo en el primero, los Auroros de Santa Cruz en el segundo, el Canto de las Minas en el tercero y las parrandas y malagueñas en el cuarto, estrenado en el Festival de Música Contemporánea de Almería por el grupo "Neopercusión", Preludio y Fuga sobre la Aurora de Santa Cruz, obra que repasa todas las salves de esta Campana de Auroros con el tema omnipresente del "Ave María" para guitarra, Fantasía para violoncelo solo sobre "El Paño fino". Para orquesta de cuerdas, "Danza de los cuatro huesos" es interpretada por orquesta de todo el mundo y es embajadora del sonido particular de las Cuadrillas y las música no de baile de nuestra región, en esta pieza en forma de Rondó, un estribillo original da paso a cuatro estilos de pasacalle, llamados Huesos, Sones, Marchas y Zarangotines. Al'hama (Insiraf) es una parranda que entronca con las "nubas y nabwas andalusíes". La Vagoneta es una rapsodia orquestal desde el mundo de las minas de la Unión. "Duerme niño" para contralto y coro mixto es una armonización de la nana huertana con un tejido armónico novedoso por el uso de imitaciones canónicas a distancias de intervalos disonantes junto a modulaciones abruptas que le confieren un sonido neoimpresionista. "Danza de Hachas" es una recreación de diversos aguilandos de toda la región con el marco de las danzas cortesanas del renacimiento español.

El compositor valenciano **José Luis López García**, afincado en Murcia más de 50 años, representa un caso especial al dedicar una parte importante de su producción musical al folklore murciano. Piezas corales con modernas armonizaciones y obras para orquesta de cuerda como el Scherzo Caprichoso, en el que usa el baile de la Jerigonzas de Cieza con armonías de intervalos de cuartas y elaboraciones motívicas conceptualmente muy avanzadas.

Desde el ambiente del conservatorio, el pianista alicantino Antonio Narejos ha dedicado un "Septeto" de formación atípica, a melodías del folklore regional presentes en los distintos cancioneros. En otra obra sinfónica incluye tímidamente el canto de los Auroros.

En este apartado nos detendremos en Mario Medina, por la trascendencia en su obra del folklore murciano, y en Benito Lauret con la "Suite Folklórica sobre motivos populares murcianos" para orquesta de cuerdas.

Antes, veremos tres autores importantes nacidos a finales del XIX que desarrollaron toda su actividad durante el siglo XX: **José Agüera** (1890 - 1960), **José Daniel Salas** (1897 - 1974)

y **Manuel Massotti Littel** (1915 - 1999), compositores que desplegaron desde sus cátedras del Conservatorio una intensa labor por la música y el folklore murciano.

José Agüera. Murcia, 1890 - 1960.

Pianista. Fue un compositor autodidacta de gran talento que absorbió con avidez la música del Impresionismo francés. De entre su obra orquestal destaca especialmente "Suite Murciana", que obtuvo el premio "Fernández Caballero" de la Diputación de Murcia en 1958, obra desaparecida de los archivos regionales, donde estuvo depositada. "Canción Murciana" para piano es una pequeña pieza que recrea un ritmo de parranda parecido a las del "tres" y un canto de labor en estilo de malagueña armonizado a la manera impresionista. El guitarrista Manuel Díaz Cano elaboró una versión para guitarra inédita todavía.

José Daniel Salas. Murcia, 1897 - 1974.

Violinista y pianista. Fue un intérprete activo en los círculos musicales murcianos. Fundó la Orquesta Sinfónica de Murcia, de la que fue director. Dos grandes obras se inspiran en el folklore murciano: "En la huerta de Murcia" para orquesta sinfónica, premio de la Diputación Provincial y el poema sinfónico coral "La huerta canta".

"En la huerta de Murcia" es una obra elaborada a partir de elementos y células temáticas presentes en los cancioneros de Calvo y Verdú. El autor crea nuevas melodías que se funden con motivos de la práctica popular. El resultado es equilibrado entre originalidad y tradición. La obra comienza con la recreación de un canto de labor original que le confiere una aparente libertad rítmica. Una segunda sección da paso a una mezcla de parrandas que contiene ideas rítmicas y melódicas de las del "uno" y de las del "tres". El canto de las "Torrás" se superpone a estos motivos de acompañamiento hasta ser interrumpido súbitamente por la irrupción de un inciso melódico del "Jo y Ja". La transición al desarrollo se articula sobre células de seguidillas. Una nueva idea en forma de aguilando da paso a un expresivo canto de trabajo que cierra la sección apagándose poco a poco. Campanas de procesión inician la sección central. Una introducción original sirve de marco para el "Rosario de la Aurora". La última parte arranca con la malagueña de la "Madrugá", que expone el clarinete, repetida por la cuerda sobre acordes en los metales, que desembocan en un grandioso "tutti" sobre el primer tema de la obra.

Manuel Massotti Littel. Murcia, 1915 - 1999.

Pianista. Realizó una intensa labor desde la dirección del Conservatorio. Fue profesor de Armonía y Composición y director del Orfeón "Fernández Caballero". Su obra se decantó fundamentalmente al mundo coral, donde alcanzó un alto prestigio a nivel nacional. Los cantos murcianos fueron armonizados con tratamientos diversos a manera de pequeñas fantasías. En muchos de ellos se alternan las melodías populares con otras del propio autor a través de elaborados contrapuntos tejidos artesanalmente.

Su producción murciana es amplia: "Al paño fino", "Quita la mula rucia", "Nana Huertana", "Misa Murciana", "Parrandas del tres", "Salve de Auroros" y "Amanecer en la huerta" son obras importantes de este repertorio.

Una obra original es "Poema murciano con arcos", poema para orquesta de cuerdas donde resaltan las melodías murcianas sobre una armonía sugerente y estática. Los temas imitan parrandas y malagueñas en pequeñas células motivicas hasta el final de la pieza en que la nana huertana hace su irrupción para cerrar la pieza.

Otros autores importantes en el siglo XX, fuera y dentro del ámbito del conservatorio fueron:

Antonio Celdrán. Murcia, 1906 - 1992.

Violinista. Es un autor con obra lírica en la que destaca la zarzuela ambientada en la huerta "María Jesús no olvidó", donde utiliza el folklore regional. Fue autor de un cancionero popular, "Cancionero de cantos y aires populares", importante y completo, en el que recoge la música de los campos y pueblos de Murcia. Lo realizó por encargo de la antigua Sección Femenina murciana, hoy Federación Francisco Salzillo, que ha servido de referencia para compositores y estudiosos durante todo el siglo XX.

Julián Santos. Jumilla, 1908 - 1983.

Pianista. Es un autor que no trató el folklore más que de manera tímida y escueta en su obra escénica. En su zarzuela el "Fantasma de la Tercia" aparecen temas originales de carácter popular murciano en pasajes corales fundamentalmente y cantos solistas con aires de jota.

Antonio García Rubio. —Con seudónimo artístico de "Antón Roch"—, Orihuela, 1914 - Murcia, 1981.

Es el compositor más avanzado en el uso de las vanguardias del medio siglo. Fundamentalmente adscrito al dodecafonismo y la atonalidad dejó también escrita música de corte neoclasicista. Su filiación a las vanguardias no le predispuso para el tratamiento del folklore. Su obra editada no contiene elementos populares y su obra inédita guardada por la familia no es de fácil acceso.

Manuel Díaz Cano. Hellín, 1926 - Murcia, 2007.

Guitarrista y concertista de renombre internacional. En los últimos años fue nombrado Catedrático de Guitarra en el Conservatorio de Murcia. Dejó una obra importante para guitarra, de la que merece destacar el "Concierto Oriental" para guitarra y orquesta, con motivos de estilo árabe e impulso mediterráneo. La cadencia del tiempo lento tiene remedos de "toque" de minera.

Su obra importante para el folklore murciano es "Suite Murciana", obra articulada en varios movimientos. Cada uno de ellos está dedicado a una melodía distintiva del folklore murciano. Los motivos son estilizados para adecuarse a la guitarra, acompañados de interesantes contrapuntos que ofrecen disonancias con aires orientales. La armonización ofrece modulaciones ori-

ginales no oídas antes en otras versiones de estos cantos. Podemos considerarla obra cumbre del repertorio guitarrístico murciano de difícil ejecución. Los títulos de cada pieza de la suite explican el tema popular de origen. La primera es la nana huertana del cancionero de Inzenga, estilizada al suprimir las notas de paso del original para un apropiado punteado de la guitarra. La segunda es el "Rosario de la Aurora" del cancionero de Calvo. El tercero es la "Jota Navideña" del cancionero de Ginés Torrano. El cuarto, el "Canto de Romería" del cancionero de Verdú. El quinto, el "Paño fino" del cancionero de Inzenga. El sexto y último, las "Seguidillas del Jo y Ja" transcritas por Julián Calvo en su cancionero y presentes con la misma versión en el de Inzenga.

Mario Medina, Murcia, 1908 – Madrid, 2000.

Compositor murciano importante para la música española, injustamente olvidado en la historia musical. Autor con un alto grado de eclecticismo tendría que haber formado parte de la generación de músicos del 27, por edad y por estilo. Fue un neoclasicista con matices nacionalistas y pensamiento universal. Consideraba a Falla y Oscar Esplá como los ejes del futuro musical español. Alumno de Joaquín Turina, llegó a Madrid después de la Guerra Civil, donde inició una carrera de luces y sombras que le llevó al mundo de las variedades, el cine, la publicidad y la canción ligera. Obtuvo en 1958 el Premio Nacional de Música "Samuel Ros" por su "Cuarteto nº 2" y en 1980, el Premio Nacional de Música en la Conmemoración del Centenario del Circulo de Bellas Artes de Madrid con una Sonata para violín y piano.

Medina fue un músico aislado. No abrazó con devoción el manifiesto de Pittaluga y del grupo de Madrid —a pesar de ser afín musicalmente—. Fue un hombre poco interesado en la política y abordó el cambio de siglo y la llegada de las vanguardias con absoluta independencia, en un eclecticismo poco ortodoxo que le hizo parecer un proscrito musical.

La música de Medina es variada y personal, dos ejes vertebrales en su lenguaje. Renegó de la zarzuela popularesca y ensalzó la figura de Stravinsky, Ravel y Debussy. Su estética se puede resumir en una frase que declaró en una entrevista en RNE con el crítico musical Enrique Franco en 1944: " Hay que saber expresar, buscar el equilibrio en la forma, y en la armonía ser sinceramente ecléctico", dicho de otro modo, Medina fue un músico expresivo, no racionalista y cerebral, con afán de construir, no de destruir (en relación a las vanguardias radicales) y abierto de miras, ajeno a las estrecheces que imponen casi siempre sistemas cerrados como el dodecafonismo, al que no se adscribió.

El motor de su creación artística y postulado estético es lo que él mismo llamó "el uso de la tonalidad española basada en los ritmos y giros del pueblo sin despreciar el Flamenco", una postura basada en la renovación de un nacionalismo caduco, en la línea que promulgó Federico García Lorca en el manifiesto del Cante Jondo. Este pensamiento permitió en Medina la convivencia natural —antagónica para otros— de Folklore, Clasicismo y Vanguardia.

Su producción no es muy extensa pero de amplitud y profundidad sobre el folklore murciano. Abarcó la gran forma sinfónica con el "Concierto Murciano" para guitarra y orquesta y "Sinfonietta Murciana". La música de cámara con "Capricho Murciano" para flauta y piano y "Malagueña de la Madrugá" para voz y piano. El documental con "Murcia y su Mar" y la música solista de concierto con "Danza Murciana" para piano solo.

El "Concierto Murciano" para guitarra y orquesta fue compuesto en 1947 y presentado al concurso que organizaba la Diputación Provincial de Murcia. Ganadora del concurso fue estrenada por el guitarrista murciano Narciso Yepes y la Orquesta Nacional de España dirigida por Ataúlfo Argenta en Viena y Estrasburgo en 1954. Recientemente, en 2003, la Orquesta Internacional del Festival de Orquestas de Jóvenes lo interpretó en el concierto de clausura. En esta obra el autor utiliza temas murcianos en cada uno de sus movimientos. El primero titulado "Jo y Ja" está elaborado íntegramente con estas seguidillas. El segundo, titulado "Aria estival", es un canto de labor y carácter de malagueña lenta. El tercero, "Danza Final", corresponde a las parrandas del "tres". Es de resaltar el trabajo de Medina en la capacidad para sintetizar unos pocos elementos de muy corta longitud a partir de los temas populares como ideas temáticas nuevas susceptibles para la manipulación y elaboración creadora. El diálogo continuo entre la orquesta y la guitarra en la repetición de estas células no crea monotonía por el empleo de armonizaciones y orquestación continuamente cambiantes.

Benito Lauret Cartagena, 1929 - Madrid, 2005.

Violinista y director de orquesta. Fue alumno de Dorado y de Pérez Casas, concertino de las más importantes orquestas españolas del momento –"Filarmónica" y "de Cámara"–. Director musical de la casa discográfica Columbia, hizo arreglos y canciones para numerosos artistas de la compañía. Fue profesor de Composición y Dirección de Orquesta, responsable musical del teatro de la Zarzuela y director titular e invitado por orquestas fuera y dentro de España.

Trabajó en la composición géneros y estilos variados, desde la música ligera y el cine al sinfonismo. En la faceta de investigador musical efectuó una labor destacada. Rescató obras emblemáticas del repertorio español, donde destacan las ediciones críticas de la Suite "¡A mi tierra!" de Pérez Casas y la obra orquestal del compositor cartagenero Manuel Manrique de Lara, primeros y únicos rescates de valor que hasta ahora se han hecho sobre la música de la Región.

Como compositor deja una obra no muy extensa pero de gran calidad y originalidad. En el ámbito del uso del folklore murciano escribió "Suite folklórica" sobre temas murcianos y un Himno a la Región de Murcia a partir de los conocidos pasacalles de navidad "Marchas de Pascua" del pueblo de Aledo.

La "Suite folklórica" se articula a partir de cuatro movimientos con el uso de temas populares muy diferentes a otras obras de temática murciana. En el primero, elige a los Auroros del

Rincón de Seca en el estilo ordinario de las Salves de San José, con copla, estribillo y solo, para un tratamiento rítmico y armónico lejano al original. En el segundo tiempo, son tratados los Aguilandos de Molina y el Rellano y un villancico que se hallan en el cancionero de Celadrán. La popular Jota de Murcia aparece de manera literal en el tercer movimiento. En el último, las "Parrandas de la tía María Carrillo" de Lorca ofrece un tratamiento melódico elaborado a base del juego con pequeñas células motívicas. Esta obra evita los grandes desarrollos y articula cada movimiento en la forma ternaria de "Lied". Tres secciones ABA donde A corresponde al tema principal y B a un segundo tema contrastante. La armonía hace uso de conglomerados de acordes con notas añadidas, que le confieren un sentido y color tonal determinado. Esta técnica fue muy usada por la escuela de Manuel de Falla. En el ámbito melódico los temas son expuestos literalmente sometidos a técnicas contrapuntísticas. La obra, que potencia los temas populares, ofrece un lenguaje neoclasicista y moderno con sofisticadas y sugerentes sonoridades novedosas para la música con raíz murciana.

Otros muchos trabajaron el folklore desde posturas personales, **José Carrasco**, con piezas vocales a coro sobre motivos populares; **Ángel Larroca**, Maestro de Capilla de la Catedral murciana, con zarzuelas y piezas profanas donde el folklore regional está presente; **José Sandoval**, autor de zarzuelas con elementos regionales como "La Virgen del río", que tuvo éxito nacional, o el sacerdote **Hernández Espada** que compuso para coro diversas piezas sobre temas populares.

Músicos no murcianos

Fuera del ámbito murciano, otros muchos compositores advirtieron en el folklore regional motivos para la creación, dejando obras de enorme importancia y trascendencia. No son numerosos, pero de gran importancia. Ellos hicieron un esfuerzo creativo que por no ser anecdótico sitúan y vinculan el folklore murciano en la élite de las corrientes importantes de creación musical.

Enrique Granados. Lérida, 1867 - Canal de la Mancha, 1916.

El 12 noviembre de 1898 el Diario de Murcia recogía la noticia del estreno en Madrid, en el Teatro del Circo de Parish –un gran proyecto alrededor de varios compositores encabezados por Chapí, que intentaba crear una ópera genuinamente española– de una nueva ópera llamada "María del Carmen" del compositor catalán Enrique Granados y texto de Feliú y Codina.

La obra de Granados fue el primer logro para conseguir una ópera nacional con identidad española. Dijo de ella que era una de sus obras preferidas. Para la composición, el autor anduvo por la huerta de Murcia, anotando y recogiendo de primera mano melodías, ritmos, recursos musicales y expresivos que le sirvieran para un texto naturalista, escrito en murciano, lo

que le resultaba ideal para entroncar con la corriente verista imperante en Europa impuesta por de G. Puccini.

En esta amplia reseña, firmada por Guerra y Alarcón, se hace un profundo análisis de los temas, el carácter y la interpretación, resaltando la novedad que supuso una escritura musical a la moderna, impregnada del sonido de la huerta, con melodías a la española y que hacía creíbles y auténticos a los personajes.

Granados consigue recrear el ambiente mediterráneo con el uso original de elementos del folklore, como el canto de los auroros, parrandas como las "del tres", boleros, malagueñas y melodías estilizadas y originales que sugieren el canto popular murciano. Los recitados y declamados se articulan a través de elementos propios del folklore como las malagueñas, aprovechando de ellas su carácter improvisatorio y rapsódico. Granados muestra en esto una finura y exquisitez compositiva de respeto y conocimiento de la música folclórica regional que es elevada a la cima del arte lírico español.

La obra consta de tres actos con un preludio cada uno. En el primero podemos encontrar el Canto de los Auroros incluido en el preludio recreando la misa del alba, recitativos elaborados a partir de elementos huertanos, la canción del "pañó" y las parrandas del tres cantadas por "Pepuso". Al final del acto, La "Zagalica" canta coplas de parranda y a lo lejos se oye el coro de huertanos que vuelve de la misa. En el segundo acto aparecen recitativos con modernas armonizaciones que convergen en la canción de la Fuensantica, la romanza dramática de María del Carmen es una pieza controvertida, en la medida que en los originales que se conservan no existe como pieza para la protagonista. La ópera evita las arias al uso imperante para integrar el canto en una acción dramática más natural y fluida. Las tachaduras encontradas en el original que se conserva no son de Granados sino posteriores a él, e intercalan en ese lugar un aria de lucimiento para la soprano que está muy lejos del espíritu de la obra y la pluma del autor. Granados viajaba con el manuscrito original en el momento de su muerte y desapareció con él en el Canal de la Mancha. El dúo de Pencho y María del Carmen introduce el motivo del amor apasionado. Metales en "forte" y carácter punzante con acordes disonantes destacan en un terrible terceto entre Javier, Pencho y María del Carmen en la disputa de su amor, dando paso al baile del bolero murciano (con cierto parecido al actual bolero de Fuente Álamo muy "Goyesco" y cortesano para el estilo murciano), un clímax de pasión y carácter mediterráneo que pide sangre cuando Pencho canta "para guardarla, mi faca", refiriéndose a María del Carmen. El tercer acto, violento y dramático, desenlaza vertiginosamente los acontecimientos. Los temas oídos durante la obra concurren en la escena sobre el dúo de Pencho y María del Carmen, donde aparece el motivo musical de la pasión, el amor y la resignación. Los recitativos cortantes de los mayores, el padre y el médico, actúan como lacónicas sentencias huertanas a partir de formas popula-

res de articulación que apresuran el final de la obra con la evocación casi omnipresente del tema de María del Carmen.

La obra presenta unos elementos musicales amplios donde conviven en armonía el diatonicismo tonal, el modalismo mediterráneo de origen griego, los modos eclesiásticos y los giros exóticos, muchas veces originales del autor, con origen en el canto popular murciano. El éxito del estreno, dirigido por el autor, fue unánime. La crítica musical se rindió al maestro Granados dedicándole elogios y felicitaciones. Se escribió frases del tipo "Granados es un músico de cuerpo entero", "obra más significativa", "factura prodigiosa", "espléndida realidad", sentenciando que era "la mejor ópera española hasta este día".

El Diario de Murcia resumía: "el triunfo de Granados es también, en cierto modo, un triunfo nuestro, es decir, de nuestra querida Murcia", resaltando el color y potencial de la música regional murciana al ser utilizada por las manos de un creador genial como Granados.

Manuel de Falla. Cádiz, 1876 – Rosario (Argentina), 1946.

Eligió tres piezas del folklore murciano para una de sus obras más conocida y emblemática "Siete canciones populares españolas". Toda una declaración de principios dentro de la escuela de Pedrell a partir de un "novecentismo" musical muy intelectual con el que se inició un nuevo lenguaje nacional que apartaba para siempre el regionalismo que con el uso de estereotipos había perpetuado la Zarzuela enquistándose en la creación musical. La obra de Falla es universalista. El acompañamiento y la armonía de una extrema y novedosa originalidad potencian sin esconder las melodías murcianas, presentadas —esto es lo sorprendente— de manera literal como encuentran en el "Cancionero popular" de José Verdú.

El Paño fino, la Nana huertana y las Seguidillas Murcianas son las tres piezas de Murcia usadas en las "Siete Piezas Españolas".

"El paño" es una canción cuyo origen parece que se encuentra en el siglo XVII en las coplas y cantares de ciegos. "Punteada" en la guitarra, Falla recuerda este estilo en los interludios musicales. La pieza aparece en los diversos cancioneros con distintas versiones y títulos. Julián Calvo la llama "Décimas glosadas llamadas vulgarmente el Paño", coincidiendo en ligeras variantes con la versión del cancionero de Inzenga llamada "Canción del Platero", usada por el maestro Alonso en la zarzuela "La Parranda". Una segunda versión es la que aparece en Verdú con el mismo "punteado" que transcribe Falla y que en otros cancioneros españoles se le llama "el punto cubano", por la alternancia de articulación rítmica entre un seis por ocho y un tres por cuatro, característico de la guajiras de este país. En los diversos cancioneros del siglo XIX aparecen piezas con el nombre de "Paño Moruno", "Punto de la Habana o Cubano" de estilo homogéneo e iguales a las encontradas en los cancioneros murcianos llamadas "Paño fino". Pudiera ser que estuviera de moda en aquel momento un tipo de canción de ida y vuelta que se popularizara en el sur español y se convirtiera más tarde por variantes del boca a bo-

ca en folklore. Las seguidillas corresponden a las que se encuentran en el cancionero de Verdú con el nombre de Torrás y en el cancionero de Inzenga con idéntica melodía pero diferente acompañamiento transcrito por Manuel Fernández Caballero. De esta hay también una versión para guitarra del compositor murciano Antonio López Villanueva igual a la de Verdú titulada "Torrás". La Nana Huertana es la menos conocida de las dos versiones que se conservan en el folklore murciano. El tenor Ginés Torrano la incluye en su cancionero "Bailes Típicos de Murcia" y puede tener origen judeo sefardí al ser las mujeres en la cultura judía las mantenedoras de esta tradición.

Manuel Palau. Valencia, 1893 - 1967.

Compositor y pedagogo, fue alumno, entre otros, de Ravel. Su obra, prolífica, es una verdadera desconocida. Su lenguaje parte del impresionismo francés articulado desde los campos y huertas del Levante español. La aportación del folklore murciano a la obra de Palau se dio en su segunda sinfonía llamada "Murciana", que presentó a concurso en el año 1944, organizado por la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia, para celebrar el VII Centenario de la Reconquista. La obra fue estrenada bajo la dirección del autor ese mismo año en el Teatro Romea de Murcia.

El primer tiempo comienza con aires de malagueña en un canto lírico y expresivo que la orquesta convierte por fragmentación de elementos inmediatamente en tema original y nuevo. Una pequeña transición sobre motivos de parrandas enlaza con una nueva melodía elaborada a partir de "Canto para labrar con vaca y bueyes" del cancionero de Calvo. En ritmo ternario, se convierte en una lírica y cantábil melodía de contraste que pierde el carácter de canto de labor original. La sección acaba con recuerdos de parranda (esta vez del "uno") para iniciar un desarrollo con nuevas células creadas a partir de lo oído anteriormente. La reexposición del canto "de bueyes y vacas" en tutti concluye un movimiento prodigioso donde Palau es capaz de crear y recrear a partir de los materiales folclóricos nuevos temas y armonías.

El segundo movimiento lo dedica a los cantos de labor. Una corta introducción establece con acordes el sonido y ambiente apropiado del que emerge en el oboe la melodía de "Cantar de labrador con mulas" presente en el cancionero de Verdú. El tejido acompañante resalta la sensación de libertad métrica de estos cantos con acordes que potencian la articulación melódica. Irrumpe una breve parranda a manera de coda basada en las del "Tres" del cancionero de Inzenga. La cuerda canta plena otra melodía del cancionero de Verdú, el "Cantar del labrador con vacas". El acompañamiento ahora es rítmico y se acerca por momentos al estilo de malagueña. Una vuelta a las parrandas antes oídas da paso a un final lírico y expresivo que el violín solo acompañado tenuemente en acordes disueltos canta en primer plano la melodía inicial.

El tercer movimiento consta de dos partes diferentes. La primera, realizada con melodías y motivos de los cancioneros de Calvo, Inzenga y Verdú sobre las diferentes versiones del paño fino y la canción del platero. La segunda parte comienza con el "Canto de la guerra de África" de Verdú como tema principal de una estructura elaborada a partir de un incesante juego rítmico y melódico sobre el "Cantar de los Borrachos" y "el Cantar de los Albañiles", encontrados también en el cancionero de Verdú.

Julián Arcas. Almería, 1832 – Málaga, 1882.

Concertista emparentado con Murcia y Lorca, fue con Antonio Cano y Francisco Tárrega el gran guitarrista del siglo XIX español. En su obra, más nacionalista que la de Cano, posee gran cantidad de piezas que muestran la diversidad de estilos y toques populares que existían en su época. Hay quien dice que es el primer guitarrista flamenco de la historia, por el uso de motivos que son hoy parte de este género, pero hay que entender que el flamenco aún no era un estilo particular ni estaba generalizado. Lo que pone de manifiesto realmente es la influencia que la música popular tuvo posteriormente sobre el mundo sonoro de los gitanos. Malagueñas, boleros, soleares, fandangos y murcianas conforman un repertorio que incluyó a nuestro folklore.

Francisco Tárrega. Castellón, 1852 – Barcelona, 1909.

Guitarrista. Vinculado al Levante, viajó a Murcia frecuentemente como concertista y profesor. Figura indiscutible en la formación de una técnica moderna para la guitarra, su temperamento creativo dotó a la guitarra de las bases y el repertorio para su inclusión en las salas de concierto y los conservatorios. Influenciado por su maestro Julián Arcas y el murciano Antonio Cano, utilizó el folklore regional de Murcia en una interesante obra basada en los toques de malagueñas y el cante de las minas.

Eduardo Souán. Madrid, 1920 – Murcia, 1993.

Violinista. Nacido en Madrid, fue profesor del Conservatorio de Murcia. Autor de una obra para orquesta de cuerdas titulada "Murciana", aparecida en los fondos de la antigua Diputación Provincial. Revisada y editada por el Centro de Documentación Musical Murciano fue estrenada por la "Camerata de Solistas de Murcia". La obra contiene muchos de los temas usados por otros compositores, el paño, el canto del misionero, las parrandas del Tres y el canto de romería de la Fuensanta, conformando una fantasía de lenguaje impresionista, riqueza y densidad armónica, textura contrapuntística y alto nivel técnico.

La partitura aporta el registro de la solicitud para participar en el concurso de la Diputación del año 1943 en el apartado "Arte" con la obra de nombre "Murciana", Capricho para arcos.

Otros autores como **Julio Gómez** (1886 - 1973) con el poema sinfónico "Un milagro vos direi" (1944) sobre la cantiga de la Virgen de la Arrixaca nº 169 del Códice Alfonsí; **Conrado del Campo** (1878 - 1953), con dos obras, el "Poema de los loores a María" (1944) para or-

questa y viola solista sobre la Cantiga nº 169 "A que por nos salvar" y "Figuras de belén", evocaciones sinfónicas inspiradas en el "nacimiento" de Salzillo y dedicada al músico murciano José Pérez Mateos.

A modo de conclusión

A lo largo de estas páginas, hemos hecho un recorrido sobre un grupo importante de compositores, que, a lo largo de casi dos siglos, ha puesto su inspiración personal al mismo nivel de importancia que la música popular murciana. Las diferencias compositivas entre ellos son amplias y la heterogeneidad de sus procedimientos no nos permiten confirmar una unidad estilística a partir de la fuente común del folklore. A priori, puede parecer exagerado hablar en primer lugar de un nacionalismo musical murciano, en segundo lugar de un estilo musical propiamente de Murcia y tercero, afirmar que exista un lenguaje propio a modo de un pseudo, nacionalismo identificable. De cualquier manera, es innegable que el uso de las fuentes populares evidencia unos rasgos identificables en ese espacio común.

Algunos temas han sido más recurrentes que otros. El motivo de esta elección supera cualquier hipótesis. El "Jo y Ja", las "Parrandas del tres", "el Paño Fino", la "Nana huertana" han gozado de numerosas y variadas versiones.

La Jota, como género, ha resultado la menos preferida. Los motivos de esta omisión pueden haber sido: primero, el uso extensivo que este género ha tenido en la zarzuela, segundo, un ritmo característico y poco moldeable, tercero, armonías básicas con grados tonales preferentemente y, por último, diseños melódicos convencionales.

Seguidillas y toda su familia de parrandas, torrás y pardicas han servido para expresar la fiesta y el canto colectivo. Los tratamientos musicales han generado todo un estilo particular, identificable y homogéneo a lo largo de los dos siglos.

La expresión de las emociones en el canto se ha plasmado en el género de la malagueña. "La Madrugá" y sus variantes han permitido un arco de procedimientos compositivos que llega desde el aria más "cantabile" en obras del XIX (Granados y Verdú) a melodías melismáticas de las obras más modernas (Salas y Medina).

Los cantos de labor han sido un vehículo para especular en la ausencia de ritmo, delineando paisajes mediterráneos a partir de armonías novedosas y atrayentes, envueltas en desconocidos recursos tímbricos para la orquestación.

Los Auroros han tenido su espacio musical sin la creatividad y margen de especulación de otros estilos (excepto Lauret y Salvador Martínez).

Canciones infantiles, nanas, romerías, canciones rituales y otros elementos menores se han usado también en momentos determinados.

El folklore murciano ha generado una práctica creativa que abarca los géneros más diver-

sos: zarzuela, música de salón, "lied", sinfonía, música de cámara, vanguardia, ballet, concierto, cine y teatro, música de raíz, pop, canción de autor y otros muchos sin nombre ni estilo que responden a la concepción personal de creadores que han incorporado a su lenguaje "ser murcianos".

La imposibilidad de acceso a las obras –muchas veces escondidas y ocultas en archivos sin catalogar– perdidas para siempre algunas veces y, otras, guardadas con absurdo celo por familiares que no alcanzan a entender el legado de sus antecesores, hace inevitable que en este artículo haya omisiones. De igual manera, el estudio profundo de la música murciana será incompleto mientras parte de los legados permanezcan en manos privadas indebidamente.

Con este texto se ha querido exponer la influencia que para la producción musical ha tenido el folklore murciano y crear una sensibilidad hacia esta parcela intelectual, que permita desenterrar un patrimonio oculto que necesita ser desentrañado para el conocimiento de nuestra región.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Cassou, P., A. López Almagro, et al. (1900) *El cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid, s.n.
- Calvo, J. (1877) *Alegrías y tristezas de Murcia: colección de cantos populares*. Madrid, Zozaya.
- Verdú, José. (1906) *Colección de cánticos populares de Murcia*. Madrid, Orfeo Tracio.
- Verdú, Fernando (1906) *Colección de canciones populares de Murcia*. Madrid, Orfeo Tracio.
- Verdú, F. (2007) *Aires populares murcianos. Parranda de la huerta y campo de Murcia*. Cieza, Murcia, Antonio León Más Gómez.
- Torrano, G. (1984) *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia, Mediterráneo.
- Ocón, E., J. d. Murguía, et al. (1874) *Cantos españoles colección de aires nacionales y populares*. Málaga, s.n.
- Calleja, R. (1923) *Tonadas de ronda y cantos romeros*. Madrid, Ricardo Rodríguez.
- Bartók, B. and R. V. Raschella (1989) *Escritos sobre música popular*. México, etc., Siglo XXI.
- Falla, M. d., F. Bonastre, et al. (2001) *Apuntes de Harmonía: Dietario de París (1908)*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.
- Sierra Pérez, J. (1996) *El decálogo estético de Manuel de Falla*. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música.
- Masciopinto, F. A. (1952) *El nacionalismo musical de Manuel de Falla*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Turina, J. and M. d. Falla (1987) *Enciclopedia abreviada de la música*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta.

Falla, M. d. (1988) *Escritos sobre música y músicos / Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe.

Valls Gorina, M. (1962) *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente.

Archivo Manuel de Falla (2008) *La música del 27 y sus fuentes: memoria 2007*. Granada, Archivo Manuel de Falla.

González Casado, P. (2002) *La "Nana" y las "Siete canciones populares españolas" de Manuel de Falla: un doble paradigma*. Madrid, Revista de Musicología.

Pedrell, F. (1922) *Cancionero musical popular español*. Valls, Eduardo Castells.

Crivillé i Bargalló, J. (1997) 7. *El folklore musical*. Madrid, Alianza.

Subira, J. and J. Casanovas (1964) *Breve historia de la música*. Madrid, etc., Daimón.

Salazar, A. (1965) *Conceptos fundamentales de la historia de la música*. Madrid, Revista de Occidente.

Anglès, H. (1948) *España en la historia de la música universal*. Madrid, S.n.

Gómez Amat, C. (1988) *Historia de la música española: 5. El Siglo XIX*. Madrid, Alianza.

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

Sopeña, F. (1958) *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp.

Grout, D. J. and C. V. Palisca (1993) *Historia de la música occidental, 1-2*. Madrid, Alianza.

Ribera, J. (1927) *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid, Voluntad.

Marco, T. (1982) *Historia de la música española. 6: siglo XX*. Madrid, Alianza.

Oliver, A., Murcia (Provincia). Patronato de Cultura, et al. (1952). *Medio siglo de artistas murcianos: 1900-1950*. Murcia, Patronato de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Murcia.

Károlyi, O. (1958) *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, Música Alianza Editorial

INSTITUCIONES

Hemeroteca Municipal de Murcia

Archivo General de la Región de Murcia

Biblioteca Nacional de España

Archivo del Teatro de Almagro

Archivo de la Marina. Viso del Marqués

REVISTAS

Revista Musical Hispano-Americana 1914-17

Crónica de la Música 1878-1882

Música. Álbum-revista musical. 1917

Arte Musical. 1915-18

Ayuntamiento de Murcia

Alcalde-Presidente

Miguel Ángel Cámara Botía

Concejal Delegado de Cultura

Rafael Gómez Carrasco

**Festival Internacional de
Folklore en el Mediterráneo**

Manuel Fernández-Delgado Cerdá

Francisco J. Armiñana Sánchez

José Manuel Corbalán Sánchez

Consuelo Oñate Marín

Coordinación del Seminario

Manuel Fernández-Delgado Cerdá

Francisco J. Armiñana Sánchez

Edita

Ayuntamiento de Murcia

Dirección técnica

Servicio de Comunicación

© De los autores

Colabora

UCAM

Universidad Católica San Antonio

Diseño

Tropa

Imprime

A.G. Novograf

ISBN

978-84-15369-24-0

D.L.

MU 743-2012