

La música del pueblo

Una educación de raíz

Inmaculada Rodríguez Guirao



Nacida el 27 de Agosto de 1982 en el pueblo almeriense de Vélez-Rubio, **Inmaculada Rodríguez Guirao** sintió desde muy pequeña un fuerte interés por la música.

Inició su educación musical bajo la batuta del maestro D. Antonio Reina Olivares, convirtiéndose, con 7 años, en músico integrante de la Banda de Música de Vélez-Rubio en la sección de clarinete. Un año después inicia sus estudios oficiales en la especialidad de piano en el Conservatorio Elemental de Música “Leopoldo Torrecillas Iglesias”, de su pueblo natal. Tras concluir el primer grado continúa los mismos en el Conservatorio Profesional de Música “Narciso Yepes” de Lorca, bajo la dirección del pianista D. Miguel Ángel Rodríguez Pujante.

En 2007 concluye sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel”, obteniendo la licenciatura de la especialidad de Pedagogía del Lenguaje y la Educación Musical. Actualmente dedica su actividad a la enseñanza de la música, por la que siente una gran vocación, realizando la labor de docente en las especialidades de Iniciación Musical, Piano y Lenguaje Musical.

La música del pueblo

Una educación de raíz

Inmaculada Rodríguez Guirao

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES

Colección Etnografía y Cultura Popular nº 13

Serie: Estudios

La música del pueblo. Una educación de raíz

© Texto: Inmaculada Rodríguez Guirao

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses

www.iealmerienses.es

ISBN: 978-84-8108-541-9

Dep. Legal: AL-440-2012

Primera Edición: Julio 2012

Maquetación: Servicio Técnico del IEA

Edición digital

Editado en España

A Luisa y Antonio,
por ser los pilares que sostienen
mi andadura personal...

A Julián,
por ser mi luz,
creer con firmeza en este proyecto y
darme la fuerza que he necesitado
para hacerlo posible...

Gracias.

Índice

I. Los Vélez

1. Introducción	7
2. El saber popular	9
3. Justificación de la zona geográfica a investigar	12
3.1. Descripción y ubicación de la comarca de Los Vélez	13
3.2. Análisis del perfil sociocultural de la población	20
3.3. Importancia de la música en el lugar	22
3.4. Estudios realizados anteriormente	24
4. La música de tradición oral en Los Vélez	26
4.1. Las cuadrillas de ánimas. Origen y evolución	27
4.2. Géneros musicales y bailes recuperados por tradición oral	38
4.3. Instrumentos utilizados en la zona	42
4.4. Mantenimiento y utilización del folklore musical en la actualidad	44
4.5. Relación e influencias del repertorio musical de la zona con otras Comunidades	45

II. Reflejo musical

5. Transcripción, clasificación y análisis de los ejemplos musicales recopilados por tradición oral	47
Canciones de juego	47
Canciones de trabajo	106
Villancicos	119
El baile de pastores	157
Las cuadrillas de ánimas	161
Romances cantados	208
Romances narrados	214

III. Apéndice

6. Conclusión	222
---------------------	-----

7. Fuentes de documentación.....	223
8. Anexos	
Anexo I: Breve relato sobre costumbres en Navidad	226
Anexo II: Elementos para la investigación.....	229
Anexo III: Información sobre las personas entrevistadas.....	231
Anexo IV: Cuestionario para la recopilación de material.....	232
Anexo V: Glosario	233
Anexo VI: Ficha descriptiva del material recopilado	236
Anexo VII: Esquema de elementos musicales de las piezas recopiladas	237

.....

I. Los Vélez

1. Introducción

*“Quien ha aprendido a conocer y amar la música folklórica,
también aprende a amar al pueblo y procurar
su bienestar, prosperidad y educación”
(Zoltán Kodály)*

Es así cómo Zoltán Kodály, uno de los propulsores de la recuperación del folclore de su país, Hungría, justifica la necesidad de conocer esta parte de la cultura musical.

Hablamos de educación musical y pronto nos vienen a la cabeza una serie de parámetros sobre los que trabajar: el ritmo, la lectura, las grafías, el oído interno, la psicomotricidad, la voz, la entonación... Pero detengámonos en uno: la voz. Es éste el instrumento principal con el que vamos a trabajar desde el principio del estudio de la música, o al menos así debería ser. Es el único que podemos llevar con nosotros a lo largo de la vida y que vamos a utilizar en las más diversas situaciones.

El adiestramiento de la voz es por tanto uno de los objetivos principales que persigue en su labor todo pedagogo del lenguaje musical. Así pues, el presente trabajo pretende aunar un tipo determinado de repertorio que pueda ser utilizado como material para la enseñanza de la música, así como por todo aquel que desee conocer y hacer uso, en sus diferentes ámbitos, de la música popular de la comarca de Los Vélez.

Una de las principales labores del docente es elegir con acierto el tipo de material y las actividades que va a realizar con los alumnos, teniendo en cuenta que no sólo debe ser del agrado del alumno, sino que toda actividad o material que se utilice durante la docencia debe despertar primero el interés del educador, de lo contrario nunca llegará a ser atractivo para el alumno. Es verdad que existen multitud de métodos para la práctica del lenguaje musical pero la eficacia de estos no radica en el número de ejemplares, sino en la riqueza de la materia prima sobre la que se elaboran. Es éste uno de los parámetros que justifican la recopilación del presente material.

Aunar la música característica de una cultura como medio para desarrollar toda una formación musical es lo más evidente que podamos pensar, pero no lo más realizado.

Hablamos de trabajar con uno de los elementos más importantes que configuran las señas de identidad de una cultura: su folclore. Aunque trataremos el significado de este término más detenidamente, cabe destacar que con esta expresión vamos a recoger la forma de vivir de un pueblo, la forma de relacionarse, su gastronomía, el tipo de entretenimiento, su ocupación laboral... es decir, todo aquello que forma el ser de las personas y que vive inmerso en ellas.

Pero, ¿por qué tanto interés en utilizar esta corriente tradicional? Rica en contenidos resulta la respuesta.

El folclore musical ha estado vigente en la memoria y práctica de la gente del pueblo desde tiempos inmemoriales, pasando de generación en generación y adaptándose al paso de los años y a la “moda” social del momento. Pero con el cambio en las sociedades rurales se ha producido también un cambio en la forma de vivir de su gente. La sustitución del trabajo de los animales por máquinas en el campo ha hecho que se pierdan una serie de tradiciones no sólo de tipo laboral, sino también todo lo que las acompaña: las costumbres sobre la comida, el entretenimiento y sobre todo la música que en todo

momento podía acompañar al grupo de trabajadores que pasaban largas jornadas en el campo. Con la llegada de los medios de comunicación y con la incorporación de la mujer al trabajo ya no se dispone de tanto tiempo para llevar a cabo la educación de los hijos, de inculcarles la propia cultura familiar. El hecho de tener al alcance un aparato que dándole al botón reproduzca la música que queremos oír ha apartado del oído de los más jóvenes la oportunidad de escuchar las coplas, las adivinanzas, los acertijos, las canciones de entretenimiento o las nanas de boca de sus mayores.

Entramos en un tiempo en el que la música del pueblo ya no resulta divertida, está pasada de moda, pertenece a las clases sociales más bajas...; falsas acusaciones que se vierten sobre un repertorio que se encuentra lleno de elementos musicales y extra-musicales ricos para la educación. Es por esto que se necesita dar un paso atrás y recuperar o al menos mantener ese legado que de otra manera está abocado a la desaparición.

Es éste uno de los objetivos principales que justifican el desarrollo de la investigación. La comarca de Los Vélez, que es el enclave elegido para llevar a cabo el estudio de la música tradicional, es un caso claro de la vitalidad de las tradiciones en lo que se refiere a la música y la danza. En este lugar, existe gran interés por el mantenimiento de las raíces que han formado durante muchas generaciones una forma de vivir y de ser. Pero a pesar de este interés, que ha propiciado la creación de numerosos eventos revitalizadores de la cultura popular, encontramos pocos documentos escritos que dejen constancia de las manifestaciones musicales, para poder reproducir ese legado artístico. De esta manera, el trabajo de campo que se realiza para la elaboración del presente trabajo será, en definitiva, la plasmación en grafía musical de los diferentes géneros que de una manera u otra han estado presentes en la formación personal de la gente del lugar.

Es un hecho a tener en cuenta, que en los últimos treinta años ha ido desapareciendo esta utilización de la música debido a las transformaciones socioeconómicas, laborales y humanas de gran importancia y tendencia más bien contradictoria al espíritu tradicional.

Es obvio que no podemos retroceder y esperar que la sociedad vuelva a ser como antaño. Pero sí que, cambiando el escenario, se mantenga viva esa fuente de riquezas culturales por medio de eventos que la rememoren, como son los típicos encuentros de cuadrillas realizados en Vélez-Rubio desde hace décadas. Estos encuentros pretenden reproducir fielmente numerosos bailes y géneros cancionísticos siendo sus protagonistas los mayores que aun recuerdan cómo los reproducían en diferentes ocasiones para provocar una fiesta, una reunión, una rifa, etc. y que ahora se realizan como eventos artísticos. Sin embargo, aunque son un elemento de conservación importante, esas representaciones carecen de transcripciones que recojan los géneros que se reproducen. Por eso con este trabajo pretendemos realizar una labor de recuperación y transcripción del material que se oye por todos los pueblos de la comarca y del que, de otra manera, no se podría tener constancia escrita para las generaciones futuras.

A la misma vez que se realiza esta labor de recuperación y mantenimiento de una viva tradición, resulta un material útil para la educación musical dentro de otro tipo de escenario, como son los conservatorios de música y las escuelas de música no regladas, donde no se le da la importancia que merece a este repertorio musical.

La música del pueblo *Una educación de raíz*. Son pocas las palabras que necesitamos para justificar que la música que se forma en una comunidad, en una cultura, es la adecuada para introducir una educación musical, ya que supone la herencia para una nueva generación que debe conocer, al menos, la música con la que sus antepasados hicieron propia una forma de ser y de vivir.

La aplicación de la música popular dentro del contexto de la educación en los conservatorios y escuelas de música es un proyecto cuya aplicación tiene el respaldo de numerosas comunidades que han realizado esta labor con gran éxito. Podemos hablar por ejemplo de la educación musical en Hungría, basada en la combinación de música culta y folklórica.

Los propulsores de esta idea fueron Béla Bartók y Zoltán Kodály y también fueron quienes descubrieron que el concepto de música húngara encerraba un tesoro musical que, una vez explotado, podría convertirse en una fuente valiosa para la nueva música húngara. Fue este el inicio de un largo trabajo de recopilación, transcripción, clasificación y publicación. Por supuesto, una tarea de tal magnitud necesita de una buena clasificación sobre el carácter, origen y relaciones de la música folklórica de las diferentes regiones. Se crearían así las bases de la etnomusicología húngara.

Es el nuestro un proyecto parecido, pero a pequeña escala, basándonos en una zona geográfica reducida, ya que elaborar una relación de características, estilos y coincidencias con otras regiones sería una vasta labor de la que no nos podemos ocupar, al menos ahora.

2. El saber popular

La primera obligación que impera, antes de empezar a hablar del trabajo musical, es definir el tipo de música en el que nos vamos a adentrar. Surge así la necesidad de asignarle una definición, la cual ha sido objeto de disputa a lo largo de los tiempos por los diferentes historiadores.

Podríamos decir sin ningún tipo de duda que las manifestaciones recogidas son las del pueblo en su estado más puro, espontáneo, sincero y emotivo. Pero esta definición queda sin solidez si no aclaramos una serie de conceptos que están vinculados al estudio de este tipo de manifestaciones, como son el folklore, la tradición oral y la etnomusicología.

El primer término que empezamos a utilizar a la hora de estudiar la música como creación del pueblo es el folklore. Esta palabra, de origen anglosajón, fue aplicada por primera vez en *The Atheneum*, en un artículo firmado por el inglés Williams Thoms y publicado en Londres en el año 1846¹. Para reunir el conjunto de materiales que pretendía nombrar recurrió a las palabras folk (pueblo) y lore (saber), que unidas han sido traducidas por *saber popular*. Este término fue considerado ambiguo durante mucho tiempo, pero finalmente fue aceptado, no como satisfactorio, sino como distintivo de una extensa serie de trabajos e investigaciones que tienen como objeto, base y campo de acción las diferentes manifestaciones de la actividad popular y tradicional.

Conocida la definición de folklore, no podemos ya caer en la tentación de nombrar con este término sólo la música tradicional. Según Joaquín Cayuelas Martínez² podríamos agrupar sus contenidos culturales en los siguientes bloques:

1. Artístico.- Se trata de rasgos culturales en los que predominan las funciones propiamente económicas y donde se demuestran los alcances artísticos de las tradiciones populares aplicadas a las necesidades materiales. Incluimos en este grupo la artesanía, aperos y utensilios, trajes típicos, artes del tejido y bordado, cerámicas, orfebrería, etc.

¹ Crivillé i Bargalló, J., *Historia de la música española*.vol.7, Madrid, 2004, pp. 18-24.

² Cayuelas Martínez, J., “Hermandades y Cofradías”, *Encuentros de Cuadrillas Vélez-Rubio (Almería)*, nº3, 1987, pp. 5 – 10.

2. Narrativo-literarios.- Es un bloque verbal con evidentes rasgos de ficción, crónicas de historia local, representaciones vicarias de todo tipo, incidencias sociales que reflejan la ética de un pasado que es asumida en su reproducción literaria por aquellos a los que se dirige el mensaje. Incluimos aquí la literatura oral y popular, indistintamente vinculada a orígenes ágrafos y escritos. Incluye mitos, leyendas, cuentos, refranes, adivinanzas, poesía, baladas, canciones, proverbios, aforismos, fábulas, adagios, moralejas, charadas, épica y sagas étnicas, novelas de costumbres, apodos, encantamientos, romances, anécdotas, jerga popular, metáforas, escritura en paredes, juramentos y la misma música que acompaña las canciones.
3. Festivo-ceremoniales.- Nos referimos a las formas de participación social en festivales de carácter público como representaciones conmemorativas o festivales durante ciertas épocas del año como la Navidad, el Carnaval, Semana Santa, Pascua, luchas de moros y cristianos, alcaldesas el día de Santa Águeda, fallas valencianas, fuegos de San Juan, costumbres asociadas al nacimiento, la boda, la muerte, en definitiva, toda manifestación que denominamos de costumbres populares destinadas a reunir colectivos de gentes que en el transcurso de la ejecución folklórica asumen la fiesta o la ceremonia, y en éstas el drama, la danza, la música, el canto y todas aquellas representaciones estéticas y literarias que se distinguen como particularidad tradicional.
4. Costumbres gastronómicas.- Este bloque engloba tipos de alimentos, bebidas, modos de preparación y de consumo, ideologías y racionalizaciones pertinentes al mismo proceso de experiencia e los alimentos como función cultural específicamente popular.
5. Medicina étnica.- Es diferente a la medicina académica y recurre a sus propios valores, manipula el cuerpo humano y su realidad de manera específicamente distintiva, usando remedios en lugar de fármacos de patente. Incluye las creencias y supersticiones que enlazan con la vida religiosa, con la magia y con diversos simbolismos de la vida y la muerte.
6. Juegos.- Los juegos son particularmente folklóricos en cuanto a su referencia con costumbres típicas con tradiciones populares. Implican prácticas relacionadas con el ocio y como elementos de discurso intelectual. La variedad de juegos alcanza a los que tienen un carácter ceremonial e imaginativo y gestual.
7. Religión, creencias e ideología.- Se incluyen la psicología de las funciones folklóricas, el marco de la ideología y de la cognición.
Entendiendo que el folklore está formado por el conjunto de todos estos bloques temáticos, podemos entender que tiene un carácter totalmente tradicional. Así mismo, implica la representación del pasado a través de las actividades de las clases populares. El folklore no se busca ni se inventa, sino que se limita a manifestarse y a transmitirse, de lo contrario cae en el olvido.

Pero centrándonos ahora en la parte musical del folklore, que es el campo que nos ocupa, podríamos encontrar otro término específico: el de música folklórica. La música folklórica es el producto de una tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente. Esta definición recoge los tres factores principales que lo definen: continuidad, variación y selección. Pero a estas tres características principales hay que añadir algo más. Además de continuidad, hay que detallar que todo el campo del folklore se transmite por tradición oral. En el campo que nos ocupa hablamos de música de tradición oral, ya que igual que todo el folklore, se transmite de viva voz. Las canciones se aprenden de oído, la construcción de los instrumentos y su interpretación se

aprenden por observación. Y volviendo a la continuidad, entendemos que en una cultura folklórica, es necesario que una generación cante, recuerde y transmita a la generación siguiente una canción. De no ser así, la canción muere y desaparece para siempre.

Para que esto no suceda surge la selección. Una pieza folklórica debe ser representativa del gusto musical y del juicio estético de todos los que la conocen y utilizan, en vez de ser únicamente el producto de una persona, de un creador aislado.

Y por último, para que ese folklore musical perdure, aun cuando la gente no la acepte, debe existir la variación. Es decir que cada generación la modifica para ajustarla a las necesidades y deseos de quien la interpreta y la escucha. Así pues, no existe una versión normalizada, sino que los cambios introducidos a lo largo de los años, son parte integrante de la canción. Este aspecto conduce a lo que Bruno Nettl llama “reelaboración comunal”³, es decir, la música folklórica tiene la característica de ser representativa de las viejas tradiciones de un pueblo y es indicador de sus gustos actuales. Por eso, es obra de individuos, pero después del acto original de la composición, muchas otras personas pueden introducir cambios y así, hasta volver a crear una canción.

Llegamos así a un punto que ha causado controversia entre los teóricos. ¿Es el hecho popular obra colectiva o, por el contrario obra individual y anónima? Es posible que esta duda se supla aunando ambos conceptos. Las melodías folklóricas son anónimas; aunque en su origen tuvieron un autor personal, no merece la pena buscar ese primer autor, ya que el que fuera nunca compuso lo que en el presente se está cantando. Además, cuando desaparece el autor personal, se inicia el proceso de asimilación y surge el autor colectivo, que está en constante proceso de aceptación, hasta que se adquieren las características de la raza. De esta forma se convierte en obra anónima. Pero si algo es aceptado por todos los teóricos es el fenómeno de la transformación y de la variación constante.

Y nos queda por aclarar el concepto de etnomusicología, que también ha sido muy debatido, pero parece que se ha llegado al acuerdo de definirlo como el estudio de toda música de tradición oral. Si se considera que únicamente la música denominada culta de la civilización occidental es la que está íntimamente ligada a los sistemas de escritura, vemos que los dominios de la etnomusicología son inmensos y sus campos de acción casi ilimitados.

En resumen, las características principales de la música folklórica podríamos resumirlas en: la transmisión por tradición oral, las variantes de sus composiciones y el desconocimiento de la forma original ya que no se escribe, que sea obra de músicos no profesionales y sin preparación, la interpretación por parte de cantantes o instrumentistas con poca o ninguna base teórica y por última la necesidad de continuidad para que permanezca viva.

También cabe decir que la música popular ha estado presente desde tiempos atrás, en las obras de los compositores eruditos. Las canciones danzadas fueron perdiendo sus textos, transformándose en danzas instrumentales. Al llegar la forma clásica en la escritura musical, los eruditos parece que se alejaron del folklore, aunque muchas veces recurrían a él como elemento pintoresco o exótico, como cuando se escriben piezas “alla polacca” o “alla turca”.

Pero en el s. XXI hablar de folklore en su extenso campo, no sólo el de la música, es reconocerlo como una especie de residuo que suele aparecer con aire de fiesta o como una de esas curiosidades culturales.

³ Nettl, B., *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, 1996, pp.14-16.

3. Justificación de la zona geográfica a investigar

La comarca de Los Vélez: enclave y puerta de Andalucía Oriental hacia el levante. Así es como hemos definido la importante situación geográfica de nuestra zona. Pero no sólo nos interesa por su situación estratégica, sino también por su cercanía a la comunidad de Murcia, que tanto tiene por compartir con la que ha sido considerada límite de provincias pero que sin embargo aún hoy en día sigue sin tener clara su identidad. Como veremos en el estudio y comparación de las tradiciones de ambas provincias, existen una serie de peculiaridades que identifican Los Vélez con las vecinas tierras murcianas.

Además de los vínculos geográficos que hemos mencionado, existen también otros de carácter geo-económico, al considerarse el municipio de Lorca el principal centro comercial y de servicios unidos a la comarca.

Desde el punto de vista histórico, las relaciones entre la comarca (antiguo Marquesado de Los Vélez) y el Reino de Murcia han sido prolongadas y fructíferas, sobre todo, a través de la familia de los Fajardo, Adelantados del Reino de Murcia y, desde 1507, Marqueses de Los Vélez. Es por esto que no podemos dejar de hablar tampoco del plano cultural y etnográfico en los cuales existe una verdadera identidad entre Los Vélez y el antiguo Reino de Murcia.

Por todo esto, no resulta difícil comprender que la comarca ha estado y está vinculada en los principales planos (geográficos, comerciales, culturales...) a la Comunidad de Murcia y no tanto a la provincia de Almería, a la que administrativamente pertenece. Fue en 1833, con la distribución provincial de España, cuando la comarca de Los Vélez (como parte de Almería) quedó integrada en esta región, con motivo del inicio del proceso autonómico andaluz⁴. Este proceso, no fue del todo apropiado, ya que entre la población velezana afloraron determinadas sensibilidades que provocaron el debate de su identidad. Esta situación que se creaba por la vinculación de sus raíces con las de otra comunidad, tuvo como consecuencia la sensación de olvido y abandono de la comarca, que había sido introducida en un marco en el que quizás no se sintiera arraigada. Prueba de este sentir es la publicación en el periódico "El Ideal", en Vélez-Rubio (1977): *"la dependencia, en algunos aspectos, de Murcia, por nuestro enclave en plena cuenca hidrográfica del Segura; nuestras características étnicas, más murcianas que andaluzas; nuestra proximidad, mejores comunicaciones y relaciones comerciales con la capital murciana y sus pueblos que, con los propios de Almería, hacen que nuestra comarca haya recibido, a través de los tiempos, indudables influencias, convirtiéndose en una auténtica zona de transición"*.

Son suficientes razones las que justifican la necesidad de un estudio etnográfico de esta pequeña comarca llena de tradiciones y de influencias provinciales. Es esta una extensa tarea, así que mediante este trabajo vamos a intentar aportar una parte más de conocimiento que sirva para cotejar la existencia de una gran tradición cultural en este pequeño enclave olvidado en su ubicación limítrofe.

⁴ Tras la transición, la región andaluza (compuesta por las ocho provincias) se constituyó como Comunidad Autónoma.

3.1. Descripción y ubicación de la comarca de Los Vélez

“...Cuatro pueblos muy distintos entre sí, cada uno con modulaciones propias en su estilo de vida, pero que han de permanecer unidos para las empresas que marquen los tiempos, en vigilancia de sus tesoros naturales. Unidos por lazos de historia, en comunidad de aromas y horizontes, agrupados por el talante espiritual de sus agentes...En cada uno de nuestros viejos campesinos -lo he dicho en otras ocasiones- hay un Marqués de Los Vélez ejerciendo su señorío, y un árabe perdedor con sus indolencias y esplendores. Merezcamos la herencia de su espíritu...”

(Julio Alfredo Egea, 1995)

Introducción

Difícil resulta encontrar mejores palabras para resumir la historia de la comarca de Los Vélez y el sentir de sus gentes tal como lo hace un arraigado egetano. Pero resulta necesario detallar la situación de este maravilloso enclave que ha sido dotado de una historia peculiar.

La comarca de Los Vélez se encuentra situada en el norte de la provincia de Almería. Está formada por cuatro núcleos urbanos principales: María, Chirivel, Vélez-Rubio y Vélez-Blanco, rodeados estos de un gran número de pedanías y aldeas.

La geografía así como la antigüedad y diversidad de su población conforman las costumbres y tradiciones de la comarca que se han mantenido de forma más clara que en aquellos lugares donde en el s. XX hubo un despliegue industrial. No podemos olvidar que en la comarca, la ocupación principal del sector activo es la agricultura.

Es una comarca en la que se da también un sentir popular hacia las raíces de su cultura, lo antiguo, lo auténtico, haciendo posibles las condiciones idóneas para la conservación y transmisión de las tradiciones.

La comarca de Los Vélez y en concreto su núcleo de portada, Vélez-Rubio, son enclave y puerta de Andalucía Oriental hacia el levante. Es por esto que siente el influjo de las provincias limítrofes y por ello su folklore es tan peculiar, pues siendo andaluza tiene en sus tradiciones influencias murciana y manchega. Pero este influjo de tradiciones no es sólo debido a su enclave, sino que viene dado también por los acaecimientos de su historia.

Reseñas históricas de la comarca de Los Vélez

La presencia humana es muy temprana en esta comarca. A finales del siglo III a.C. se inicia el asentamiento romano y signo de esto es la realización por esta zona de una de las calzadas principales de la civilización romana: la Vía Augusta, que unía Cartagena con Cádiz.

Si bien la dominación visigoda no tuvo importancia en la zona, la ocupación árabe sí fue importante y duradera. Ya en el 746 la comarca será frontera árabe permanente, bien frente al dominio del Reino visigodo de Tudmir o bien frente a los reinos cristianos.

Como fortalezas importantes encontramos la Alcazabas de Balis Al-Abyad (Vélez el Blanco) y la de Balis Al-Ahmar (Vélez el Rojo o el Rubio).



Fig.1. Mapa de la comarca de Los Vélez

En el siglo XI estuvo incluida en las Taifas⁵ de Lorca, Almería, Murcia y Sevilla. De este siglo datan las discordias de los árabes en la alcazaba de Vélez-Blanco para apoderarse de la ciudad de Murcia, el castillo de Mula y la mayor parte de pueblos de este reino. Pero las continuas guerras entre los reinos taifas favorecieron la intervención de los reyes cristianos, debilitándolos, hasta la aparición de los terceros taifas de los que sólo sobrevivió el reino nazarí de Granada. A este reino sería incorporada la comarca, siendo durante el siglo XIV su frontera oriental. Esta situación colindante daría lugar a enfrentamientos entre los moros de Vélez y los cristianos de Lorca.

Anteriormente, en 1228, en la plaza de Velad-Alhamar se realizó el alzamiento de los musulmanes españoles contra la dominación de los almohades⁶, resultando la proclamación del emir Abenhud como señor de toda la región murciana y andaluza.

Tras un largo período salpicado de incidentes, explicables entre dos pueblos fronterizos enemigos por razones de su fe y su raza y en unos tiempos cuyo estado normal era la guerra, llegamos al acontecimiento más glorioso de nuestra historia local durante el período sarraceno: la 1ª conquista de Los Vélez por las armas cristianas.

En la década de 1430, siendo caudillo el adelantado del reino de Murcia Don Alfonso Yáñez Fajardo, fue invadida la frontera granadina. El adelantado fijó como primer objetivo Xiquena y Tirieza ambas estratégicamente situadas ya que dominaban el paso natural por donde discurre el Guadalentín y facilitaba el más cómodo acceso desde Lorca hacia la

⁵ Reinos musulmanes creados en la Península Ibérica a partir del siglo XI al desaparecer el califato de Córdoba (1031). Como consecuencia, Al-Andalus se fragmentó en numerosos núcleos independientes, gobernados por los reyes taifas.

⁶ Dinastía que destronó a los almorávides y fundó un nuevo imperio que dominó el norte de África y España (1148-1269). Los almohades serían derrotados en 1212 en la batalla de las Navas de Tolosa.

comarca de Los Vélez. En esta década se incluyen también la posesión de toda la parte oriental de la comarca: Velad Al-hamar (Vélez-Rubio), Velad Al-Abiad (Vélez-Blanco), Huéscar, Benamaurel, Cúllar, Oria, Cantoria, Albox, Zurgena y Arboleas.

Pero poco duraría la posesión de Los Vélez en manos del reino de Murcia. En 1444 muere Alonso Yáñez Fajardo, el primer Fajardo que consiguió un triunfo frente a los moros de Los Vélez. Poco tardará en ser invadida otra vez la comarca por los moros aprovechando las continuas disputas entre los alcaldes de las localidades vecinas y los caballeros de las fortalezas de Vélez-Rubio y Vélez-Blanco.

Después de este período entraron en acción los Reyes Católicos. Fernando V inició su reconquista por Vera, Vélez-Blanco y Vélez “el rojo” y seguidamente Murcia, todos ellos con sus respectivos castillos y fortalezas, (el Castellón en Vélez-Rubio y el castillo de Vélez-Blanco, en nuestra zona). Quedaban Los Vélez por tanto adscritos a la bandera de Castilla (era este el Vélez Rubio antiguo del que aún quedan sus ruinas).

Empezaron entonces a asentarse en Vélez “el rojo” familias de Murcia y otras regiones, procurándoles el rey Don Fernando casas y tierras para su subsistencia. Los moros que allí quedaron tuvieron que pasar a la religión cristiana, pero poco a poco fueron abandonando la villa.

En la plaza principal, que había sido lugar de asentamiento morisco y el núcleo del que partiera el desarrollo de la nueva villa, se construyó una iglesia (en parte del solar que ocupa hoy la de la Encarnación) durante 1515 con el marqués de Los Vélez y adelantado de Murcia Don Pedro Fajardo Chacón. Fue este el único templo cristiano hasta finales de siglo, cuando se construyera la capilla de la Concepción.

Durante la creación de una villa cristiana al frente de la corona de Castilla, fue donada la casa de un sacerdote para la fundación de un Asilo u Hospital de Peregrinos, que por aquellos tiempos servía para dar morada a todas las gentes que pasaban por allí. Esto crearía un lugar donde el flujo de tradiciones sería constante y uno de los puntos donde podemos encontrar la influencia de otras comunidades.

El marquesado de Los Vélez

Tras la muerte de D. Juan Chacón (nieto político de Alfonso Yáñez, primer conquistador de Los Vélez) la reina Doña Isabel cedió el señorío de las villas de Vélez el Blanco y Vélez el Rubio y los lugares de las Cuevas y Portilla a Don Pedro Fajardo, a cambio de la plaza de Cartagena, su castillo, puerto, jurisdicción y señorío.

Dos años antes D. Pedro Fajardo había obtenido por compra, las villas de Cantoria y Partalao y junto con Oria, Albox, Aboleas, Albanchez y Benitagla, pertenecientes a su padre, constituyeron, en unión de ambos Vélez, el estado y señorío de este nombre, al que se confirió en 1507 título de Marquesado con grandeza de primera clase. Desde entonces tuvo la admiración de los Reyes Católicos y de Carlos V, ya que la historia de estos pueblos quedó unida. Su sucesor, D. Luis Fajardo de la Cueva (hijo de D. Pedro Fajardo) siguió tan insigne tarea.

Todos los marqueses de este estado tuvieron su residencia en el Castillo de Vélez-Blanco.

El castillo fue elevado sobre los cimientos de la famosa fortaleza morisca de Velad Al-Abiad y sirvió de poderoso baluarte fronterizo al imperio de los Alhamares. Aún hoy se yergue imponente coronando las alturas de la vieja e histórica villa habiendo figurado sin disputa, por su riqueza, esbeltez y bella estructura, entre los mejores castillos de España.

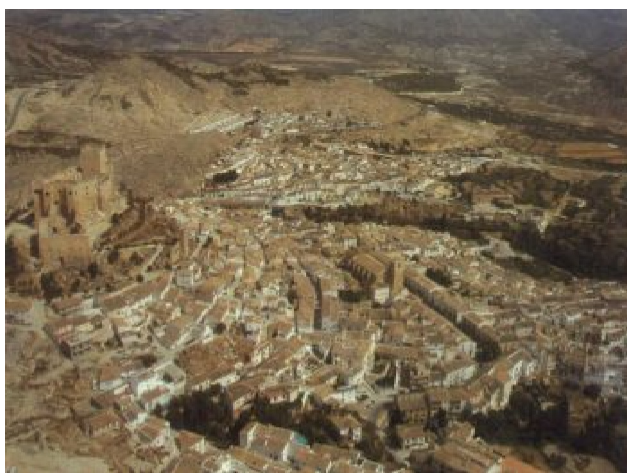


Fig. 2. Vista aérea sobre el pueblo de Vélez – Blanco



Fig. 3. Vista del castillo de Vélez-Blanco

El señorío⁷ de Los Vélez comprendía once villas y lugares, sin incluir Chirivel y Paterno (que eran anejos de V. Rubio), ni María (que lo era de V. Blanco), a saber: Vélez-Blanco, Vélez-Rubio, Cuevas, Portilla, Oria, Albox, Arboleas, Albanchez, Benitagla, Cantoria y Partalao.

En la segunda mitad del siglo XVI a los pies del Castellón se fue creando el emplazamiento del naciente caserío por los cristianos de la reconquista, aprovechando las tierras de regadío para el laboreo. Pero con la expulsión definitiva de sus naturales (los moriscos) la naciente riqueza agrícola sufrió un retroceso que no recuperó hasta bien asentada la repoblación. Se produce por tanto la extradición definitiva de los moriscos en 1569.

Tras la extradición de los moriscos, las tierras de Los Vélez necesitaban de población. Entonces fue decretada por Felipe II (en 1571) la repoblación de todo el Reino de Granada con cristianos viejos de otras comarcas españolas. Así, se realizarían por medio de pobladores de Lorca, Caravaca, Totana, Yeste, Almazarrón, Alumbres, Murcia, Beteta, Albacete, Almansa, Moratalla, Cehegín, Foncala, Fuentes Buenas (Cuenca), Baeza y otros puntos, todas las familias con la asignación de las tierras de moriscos.

La comarca de Los Vélez a partir del siglo XVII

Si hablamos de Historia, aquí encontramos un período de tranquilidad en cuanto a enfrentamientos de razas, pero la comarca se vio sometida a otro tipo de problemas que truncó una posible recuperación. En 1649 la peste bubónica asolaría los hogares, que no se recuperarán totalmente hasta mediados del siglo XVIII. Además, en 1751 volvió a sufrir otro ataque de la naturaleza: un terremoto causó numerosos daños en los hogares velezanos y en la iglesia de San Pedro, que finalmente tuvo que ser demolida.

Pero no todo fue negativo en esta época. En 1769, en el día de San Pedro se inauguraría el nuevo templo que por su magnificencia, es desde entonces honra y orgullo de Vélez-Rubio: la hermosa Iglesia parroquial de la Encarnación, soberbio y monumental edificio

⁷ Vélez-Rubio es villa de señorío perteneciente al Marqués, por lo que éste recibe pago de las tierras.

construido a expensas del Excmo. Sr. Marqués de Villafranca, señor territorial de Los Vélez. Otro hecho importante fue la erección del convento de Santa Clara (hoy San José).

En las ermitas originarias del s. XVIII se crearon parroquias que mantendrían el nombre de antaño: la ermita de Fuente Grande (hoy parroquia de San Salvador), la ermita de Tonosa (hoy parroquia de Santa Bárbara), la ermita de los Torrentes (hoy parroquia de San José), la ermita del Cabezo (hoy parroquia de San José de los Gázquez).

Se crearon también otras parroquias dignas de mención como la ermita de la Concepción (edificada en el último tercio del siglo XVI por los nuevos pobladores de la villa, en parte del solar que hoy ocupa la iglesia de Religiosas de María Inmaculada); la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen (construida por los hermanos fundadores de la hermandad entre 1617 y 1627); la ermita de los Alamicos (fundada en 1701); ermita de San Nicolás de Vari (levantada en 1710 y desaparecida actualmente); ermita del Santo Sepulcro (existente desde la época de los moriscos y reconstruida por la Hermandad de la Sangre de Cristo en 1686); Capilla de la Aurora (conocida por Ermita del Rosario, situada en la plaza de la Encarnación y construida en 1828); ermita de Ntra. Sra. de la Salud (edificada por algunos devotos en 1887).

En cuanto a las construcciones civiles, nos encontramos con la creación de edificios públicos que dotan de poder a la comarca:

- El real pósito de labradores.- Construido en 1706 para el depósito de granos.
- La casa de la villa y cárcel.- Las primitivas Salas Capitulares, el Pósito y Cárcel Real que ocuparon lo que hoy es el edificio consistorial, dando su fachada a la plaza de la Encarnación.
- El reloj de la villa.- Situado en la torre de la iglesia cercana al ayuntamiento. Un reloj público de sonora campana, cuyo eco se percibe en los confines de la vega, sirviendo desde tiempo inmemorial de regulador para los regantes.
- Posada del marqués.- Construida a finales del siglo XVIII por el marqués de Los Vélez Don José Álvarez de Toledo Osorio y es uno de los cinco mesones que existían en la villa de Vélez-Rubio. Era el hospedaje de “trajineros” y caminantes durante el período de apogeo en que V. Rubio fue el emporio mercantil y agrícola de la comarca, el obligado punto de descanso como estación intermedia en la carrera de Levante a Andalucía y el primer mercado de la región. En el siglo XIX fue donada a las Damas Catequistas.
- Casa del Marqués en María.- Construida en 1753, se sabe que esta casa pertenecía al Marqués de Villafranca y Los Vélez, según figura en el catastro del Marqués de la Ensenada. Construida en el estilo barroco popular de la época. Posee un amplio patio, cuerdas, silos y corrales a su alrededor, así como alojamiento para los sirvientes. Fue reconvertida en Cuartel de la Guardia Civil desde 1911.
- Colegio-Asilo de San José.- Que data del año 1880 donde se acogían a los niños pobres o huérfanos y se les ofrecía educación y enseñanza.



Fig. 4. Iglesia de la Encarnación. Vélez-Rubio



Fig. 5. Posada del marqués, actual casa de las damas catequistas. Vélez-Rubio



Fig. 6. Antigua casa del marqués, en María



Fig. 7. Antiguo Real Hospital. Vélez-Rubio

- Real Hospital.- Construido en 1765 contiguo a la iglesia del Carmen. Se sostuvo en su actividad hasta 1821, año en que el ayuntamiento procedió a su clausura. Desde entonces se le dio otros usos, como cuartel, escuelas, teatros, academias de música y baile, etc.

También existieron pequeños cuerpos militares que se llamaron Milicias de Socorro y que contribuyeron durante los siglos XVII y XVIII a la vigilancia de las costas constantemente amenazadas por los piratas berberiscos. Era necesario que los pueblos comprendidos en el litoral del reino de Granada y hasta una distancia prudente al interior, mantuviesen escuadrones armados para impedir las continuas tentativas de desembarco de los moros con la ilusión de volver a la conquista de una patria que no juzgaron perdida para siempre.

El siglo XIX y XX

En 1810 se produce la ocupación de las tropas francesas que, al retirarse, dejan la comarca inmersa en una grave crisis a causa de las devastaciones. La religión y el arte fueron también objeto de las bárbaras profanaciones por las tropas francesas, por ejemplo en el convento de Vélez-Rubio destruyeron y quemaron la biblioteca y los monumentales

libros del Coro, destrozando el órgano, un artístico retablo dorado de la capilla de Jesús Nazareno y numerosos objetos valiosos.

Al tiempo de desaparecer las tropas napoleónicas más allá de las regiones vecinas, los pueblos cantaban las proezas y el patriotismo de aquella generación heroica que tan alto ejemplo legó a la Historia luchando por el santo ideal de la independencia, de la religión y de las libertades patrias. Los poetas velezanos de principios del s. XIX también pulsaron sus instrumentos dando la nota simpática del patriotismo entre las explosiones ruidosas de las voces comprimidas hasta entonces por las tiranías de los invasores. Una de las composiciones más popular y que fue esculpida en dos lápidas conmemorativas colocadas a los costados del balcón principal del Ayuntamiento eran unas octavas reales debidas a la inspiración de los frailes de San Francisco:

*“Yo soy Villa Leal, siempre obediente:
Del tirano jamás admití el mando:
Mirélo con horror, hícele frente:
Ni le juré, ni estuve de su bando:
Se me vio pelear constantemente
Por mi Ley, por mi Paria, y mi Fernando
Y si el francés por fuerza me oprimía,
Al levantar su pie, mi cuello erguía.
Tam bene si quisquam potuit, tan multa quis umquam?
Delante de sus tropas alcé el grito,
Y juré de mi Ley el Libro Santo.
Lo oyen, y la rabia les excito,
Viendo, que al tiempo que mi voz levanto
Viva Fernando séptimo, repito,
Y auxilios mil le doy ¡quién hizo tanto!
Admirado lector, de gozo exclama:
Merece Vélez-Rubio Eterna Fama.
Si tam multa alius, tam bene quis potuit?”⁸*

En 1823, las tropas francesas se proponen invadir de nuevo la Península y nuestra comarca volverá a ser lugar de paso desde Valencia y Murcia, hacia Granada, siendo también un buen sitio donde acampar Vélez-Rubio y Chirivel, las zonas más fronterizas entre ambas ciudades.

En noviembre de 1833, al efectuarse la actual división territorial de la Península, el distrito judicial de Los Vélez con sus pueblos de Albox y Oria quedó segregado de la intendencia política de Granada e incorporado a la de Almería, constituyendo el confín Noreste de la nueva demarcación provincial.

En 1839 tuvo efecto la separación definitiva de nuestro antiguo y anejo del Taberno, con municipio propio, asignándosele como demarcación provisional la de su feligresía: la misma, con ligeras variantes, que en la actualidad conserva.

Será a partir de mediados del siglo XIX cuando se inicie la recuperación económica de la comarca. Además la población, que pudo ser de 600 personas en los primeros años de la conquista, llegaría ahora a 10000 a pesar de la desmembración que ha sufrido de su antigua diputación del Taberno. Se llevaron a cabo también una serie de proyectos

⁸ Palanques, F., *Historia de la villa de Vélez-Rubio*, 1987, p 540.

sociales como la erección, en 1847, de una escuela pública de niños en Chirivel (antiguo anejo a Vélez-Rubio).

Siendo alcalde D. Manuel Martínez Carlón, se decidió la implantación de servicios tan importantes como el alumbrado público, el definitivo deslinde de mojonos con Lorca y Vélez-Blanco y la organización de un cuerpo de guardería municipal en la vega.

La separación definitiva de nuestro antiguo anejo de Chirivel con municipio autónomo, tuvo lugar en 1859, después de ser otras veces anulado.

Este período final del siglo XIX fue un período de apogeo en todos los sentidos: sus mercados semanales tomaban un extraordinario impulso, su naciente viticultura, su industria y su comercio se acrecentaban con rapidez y en la exportación de cereales y harinas, espartos y ganados, llegó a ser la primera y más concurrida del litoral levantino.

En cuanto a cultura, aumentaron las escuelas y establecimientos privados de enseñanza y la juventud escolar se lanzaba a las aulas universitarias. En 1880 se fundó el Colegio municipal de segunda enseñanza de la Purísima Concepción (considerado en sus primeros años uno de los mejores de la provincia) y el de religiosas de María Inmaculada para la enseñanza de niñas. Dos años después, en 1882, se fundó el colegio de Nuestra Señora del Carmen. Todas estas instituciones se crearon para satisfacer a una población deseosa de recibir educación cultural. La población velezana estaba muy entregada a esta formación, haciendo ya alarde de esto desde el s. XVIII.

En 1892 se celebró la llegada de agua potable al interior de la población. Este hecho fue festejado durante tres días con bailes públicos, comparsas, iluminaciones y fuegos artificiales. Desde entonces quedaron sin uso las fuentes moriscas de Omar y del Jordil⁹.

Al final del siglo XIX se procedió a la apertura de la estación telegráfica en Vélez-Rubio, la erección del Colegio de Marín y la construcción del trayecto de la carretera general de Murcia a Granada en su paso por la villa de Vélez-Rubio, así como el magnífico puente llamado de los “siete ojos” sobre el río Vélez. La población en este período se estimaba en unos 23.000 habitantes pero a lo largo del siglo XX, debido a la emigración a otras zonas del país o por traslados a núcleos urbanos cercanos, la población fue disminuyendo.

Desde el siglo XX queda estructurada la comarca de Los Vélez en torno a cuatro núcleos urbanos que en el paso de la historia han sido objeto de posesión de uno u otro reino. Estos núcleos son Vélez-Rubio, considerado como el principal de la comarca por razones que ya hemos visto a lo largo de su historia, Vélez-Blanco, María y, al límite con la provincia de Granada, Chirivel. A estos cuatro núcleos se unen numerosas pedanías que forman parte de esta poderosa demarcación y cuya ubicación ha sido decisiva en el transcurso de su historia.

3.2. Análisis del perfil socio-cultural de la población

“...no son más grandes los pueblos en la Historia por el territorio o por el número: lo son por la laboriosidad, civismo y cultura de sus hijos!”
(Fernando Palanques, 1909)

La forma de vida desarrollada por los habitantes de la comarca ha estado condicionada de manera natural por su situación geográfica. Recordemos que la creación de los núcleos de población se desarrolló en torno a las laderas de los enclaves más significativos, como

⁹ De estas fuentes actualmente se conserva hoy el transcurrir del agua cristalina.

es el caso de las dos antiguas fortalezas moriscas: el Castellón y el castillo de Vélez-Blanco. Esta situación y su condición de áreas rurales es lo que propició en sus orígenes el desarrollo de una actividad de laboreo en el campo como medio de subsistencia.

La elección de estos valles escogidos para el emplazamiento del naciente caserío por los cristianos de la reconquista propició el desarrollo de un campo que fuera más fecundo y provechoso. Surgió así una población que convirtió la estéril colina del Castellón en fértiles tierras de regadío con frondosas arboledas, olivares y viñas. Fue así como la nueva población fecundó los campos que les servirían para su supervivencia y cuya dedicación se convertiría en su modo de vida. Este fue el comienzo de un período de gran apogeo, sobre todo en la vida económica de Vélez-Rubio, y podemos decir que las causas determinantes fueron la situación geográfica de la villa en la carretera principal del Levante a Poniente, su valle dotado de numerosos nacimientos de agua, la plantación de viñas a lo largo y alto de los montes y el mercado semanal de miércoles y sábado creado como una gran feria. También se hizo importante la extracción minera y la excavación de pozos. Se vendieron numerosas parcelas para la explotación minera, de las que se extrajo una gran cantidad de plata. Pero esta actividad duró poco tiempo, debido a la falta de recursos técnicos, que hacía gravosa la extracción y produjo el cansancio de quienes acometían esta labor.

En cuanto al uso de los abundantes nacimientos de agua, hubo siempre gran rivalidad entre los trabajadores de las tierras. Esta rivalidad se acentuaba entre las poblaciones vecinas de Vélez-Blanco y Vélez-Rubio cuyos habitantes han mantenido a lo largo de la historia numerosas disputas, no sólo por el aprovechamiento de las aguas de regadío, sino también por los derechos de servidumbre de las tierras colindantes propiedad de Vélez-Blanco y cuyo beneficio, según las leyes existentes, era aprovechado por los vecinos de Vélez-Rubio.

Debido a esta dedicación casi exclusivamente agraria y ganadera, la población fue asentando su domicilio en los campos que rodeaban a las principales villas.

A poco de iniciarse el siglo XIX, se acentuó un período de apogeo tanto en la cultura como en el progreso material de la comarca llegando a convertirse en el más extenso punto de contratación y exportación de cereales, harinas, espartos y ganados del litoral levantino.

En esa centuria, la comarca ya contaba con numerosos establecimientos de enseñanza, tanto públicos como privados.

Uno de los intereses más acentuados de los veleznos fue siempre procurar la cultura de sus hijos o, al menos, contribuir a la mejora de su condición social e intelectual. Pero no todas las clases sociales pudieron gozar de esta educación cultural. Más bien, este fue un privilegio del que gozaban las clases más pudientes y sobre todo las que residían en los núcleos urbanos. Los descendientes de los agricultores y ganaderos conseguían la cultura justa que podían recibir en el hogar y sobre todo adquirían, desde edades muy tempranas, la instrucción necesaria para dedicarse al oficio familiar, que en casi todos los casos era de tipo agrario y ganadero o, en menor medida, empresas familiares de tipo artesanal.

Esta situación cambió, por suerte, en los albores del siglo XX, procurando una educación a todos los niños de ambos sexos hasta determinadas edades. De hecho fue mejorando a lo largo de los años hasta llegar en la actualidad a una educación obligatoria para todos los niños, incluso los que se alojan en cortijos alejados de los núcleos urbanos. En Vélez-Rubio, que es donde se concentra el mayor número de servicios, es también donde se crearon los más importantes centros de educación, contando en la actualidad con la más amplia oferta para todos los miembros de la población en edad escolar, incluyendo institutos de bachillerato. Estos centros dan también servicio a los pobladores de núcleos

rurales y cortijos, aún hoy muy alejados de los principales centros de población, pero ya con la existencia de nuevos medios de transporte y tecnologías que permiten una mayor integración entre la población urbana.

3.3. Importancia de la música en el lugar

Al hablar de la forma de vida de los habitantes de la comarca nunca queda atrás la importancia que éstos le asignaban a las manifestaciones musicales y bailes, siempre presentes en encuentros y momentos festivos que aún están en la memoria de los mayores. Si preguntamos a cualquiera que antaño vivió en las zonas más rurales de la comarca, siempre nos recuerda los buenos momentos que pasaban con el sonido de unas cuantas guitarras y un grupo de vecinos cantando y bailando hasta el cansancio. En esa situación social cualquier ocasión de relevancia era propicia para celebrarla con bailes, toques de guitarra y las actuaciones espontáneas que surgían de todo el que estaba en el lugar. Pero estas tradiciones se han ido perdiendo poco a poco. Por la importancia que se ha ido dando a las zonas urbanas, todo lo relacionado con las formas rurales de entretenimiento, o la forma de vivir se han convertido en algo “atrasado”. A los niños de los pueblos les avergonzaba aprender y practicar aquellas músicas y bailes por considerarlas propias de gente atrasada e inculta. Los niños del campo, en su afán de parecerse a los del pueblo, de ser tan “cultos” como ellos, también rehusaban aprender de sus mayores. Pero cabe preguntarse ¿no es cultura popular todo aquello que surgiendo de la necesidad personal y social, ha llegado a convertirse en una forma de afrontar los distintos momentos de la vida y la actividad humana, convirtiéndose en un modo de reflejar las formas de vivir?, ¿No es cierto que también se integran en el acervo cultural aquellas improvisaciones vocales e instrumentales que propiciaban las relaciones sociales entre los presentes?, ¿Y por qué no seguir practicando esta forma de entender y favorecer estas relaciones que han conformado la base social de un lugar? Es el devenir de la historia, los cambios producidos a lo largo de los tiempos en la sociedad, lo que nos da la respuesta a estas preguntas. Y aparte de una gran cantidad de factores externos, se entiende que no es tarea fácil improvisar esas famosas coplas o los trovos que se cantaban de forma espontánea y que tanto decían de la situación en la que se encontraban, de la gente que allí estaba presente o de la relación entre los vecinos, entre otros aspectos tan claramente identificables en estas canciones.

Pero ahora, con la estructura social que nos encontramos, ya no es posible volver a la situación de otra época. Ya no es corriente entre gente joven, que es quien tiene que percibir la herencia, revitalizarla y enriquecerla, reunirse a cantar y bailar parrandas y malagueñas. Ahora son otras músicas y otros bailes los que mandan.

Atrás quedan los juegos que las madres y abuelas enseñaban a sus herederos, juegos casi siempre necesitados de un espacio exterior en el que se corría, se cantaba, se bailaba, se saltaba... Numerosos juegos en los que la canción que los acompañaba, la poesía o la rima tenían casi siempre una connotación popular, relacionada con las relaciones sociales o con la propia naturaleza.

Y volviendo a aquellos momentos álgidos de nuestra tradición recordaremos el arte del saber vivir y relacionarse en sociedad, de hacer de cada ocasión de encuentro una fiesta, hechos que se crearon partiendo de las condiciones naturales y culturales de cada hombre y mujer del lugar. Aunque había ocasiones que no eran declaradamente festivas, se contaba con todos los ingredientes para crear una gran fiesta. Por ejemplo, la tradicional

matanza del cerdo en la que se reunía toda la familia y los vecinos y tras las tareas de cada día, se ponía a prueba la capacidad creativa y lúdica de todos los presentes. Era común que varios hombres o mujeres tocaran la guitarra, que era el instrumento que no faltaba en ninguna celebración, y el resto saliera de forma espontánea a bailar según el tipo de música que de forma improvisada sonara. Los niños presentes intentaban aprender esos bailes, convirtiéndose poco a poco en los herederos de la tradición.

Hasta hace unas décadas las pascuas de Navidad eran un ciclo festivo muy amplio, que se extendía desde el mes de diciembre hasta más de mediados del mes de enero. Durante este período se realizaban una serie de celebraciones muy relacionadas con la liturgia eclesíástica, pero de entre ella dos muy singulares: la actuación de las cuadrillas de ánimas, con su obligado itinerario como ya veremos en la descripción de éstas, y los bailes de ánimas que constituían un verdadero marco de expresión artística popular y de reproducción de pautas de comportamiento y de identidad social, siendo una forma de transmisión a los herederos de la tradición festiva y lúdica. Pero una de las tradiciones más importantes y populares de la Navidad en Vélez- Rubio es el baile de pastores. Es éste un rito que permanece en la memoria de los mayores pero del que no hay documentos escritos. Este baile tenía lugar en la misa del Gallo, en Nochebuena, y fue desapareciendo a principios de 1980, aunque con la labor del grupo folklórico creado en la villa, se ha recuperado.

Como muestra del sentir popular por la tradición de esa cultura musical podemos apreciar las palabras del egeano Diego Molina en su *Breve relato sobre costumbres en Navidad de guiones y cuadrillas*¹⁰.

Pero además de estas manifestaciones, en cuanto a las características de la tradición musical en la comarca, cabe destacar la gran variedad de formas musicales que existían en cada uno de los pequeños núcleos locales y rurales de Los Vélez. Esto nos lleva a pensar que hubo, y hay gran cantidad de músicos populares, que en ocasiones individualmente y las más de las veces como miembros de una cuadrilla, poblaban la comarca. Y además de la variedad de formas y de variantes locales de ellas, existían grandes grupos de gentes que las sustentaban, además de una participación total de todos los habitantes en las manifestaciones festivas, sobre todo las que estaban al amparo de la Iglesia.

Buscando las claves de la importancia de las actividades musicales en la sociedad, podríamos encontrar varios puntos. En primer lugar, la casi exclusiva dedicación a la agricultura de la sociedad que estamos describiendo nos lleva a determinar los ciclos agrarios como organización de la vida en su aspecto económico, de reproducción de pautas culturales y en la concepción global de la forma de vida y de relación social. Pero la actividad agrícola no determina un modelo concreto de forma musical, sino que lo que hace es disponer las condiciones para que se produzca el tipo de relación social que da lugar a una actuación donde se ponen de manifiesto las formas musicales.

También resulta necesario hablar de la influencia que tuvieron los moriscos en la creación de la estructura musical, así como otras que ya citamos en su momento. El encuentro de intereses entre los nuevos cristianos y los moriscos que aún quedaban en la comarca tras la repoblación hace que se desarrolle una base musical de raíces autóctonas en lo referente al aspecto tonal, rítmico, instrumental, etc., que se irá desarrollando según los rituales que impone la iglesia, lógicamente en torno a su liturgia, pero que con el tiempo va adquiriendo una fisonomía que no es ni

¹⁰ Ver Anexo I

musulmana ni cristiano-castellana, sino verdaderamente del lugar: peninsular y, aún más, mediterránea. Además, como ya veremos, la iglesia creó las hermandades y cofradías para canalizar las manifestaciones de los nuevamente convertidos y para llevar la organización y el control de las actuaciones de la sociedad. Y aunque no era esta su intención, estas cofradías se convirtieron en medios de reproducción y de conservación de las manifestaciones rituales, festivas o devocionales relacionadas con la música de tradición popular.

Pero todas estas tradiciones en las que la música ocupaba el primer lugar estaban ligadas a un estilo de vida que mermó con la emigración, en el desarrollismo, con los nuevos medios de comunicación, con la música grabada, con el consumismo atroz, con las falsas necesidades creadas, etc. Este estilo de vida era tan propio de la sociedad del lugar, que fue necesario adecuar nuevos marcos festivos para que no agonizaran definitivamente unos modos y formas que tan fielmente nos habían definido e identificado durante cuatro siglos.

A pesar del interés por mantener estas formas, la música tradicional que se canta y baila ahora ya no es algo vivo y cambiante, predispuesto a la creación. La reproducción de todo aquello que representa nuestro acervo popular, ya no supone el mismo grado de espontaneidad y de creación. No se inventan ya nuevas letrillas o nuevos pasos. Seguimos en estos tiempos en que la afición resurge cantando y bailando lo mismo que nuestros padres y abuelos. Nuestro baile popular característico ha pasado a ser un recuerdo de esa maravillosa época. En los acontecimientos en que se exhibe resulta como una pieza de museo, algo que parece que tuvo mucha importancia en el pasado pero que ahora sólo la recordamos como algo ancestral. Los bailes de parrandas y malagueñas, los trovos y cuadrillas de ánimas, no son ahora más que la expresión espontánea de la alegría y la fiesta, actividades de exhibición, que se contemplan y admiran, pero que no estimulan la participación creativa.

Es imposible, aunque pese en ocasiones, para el curso de los tiempos, volver a las costumbres y modos de expresión propios de situaciones sociales y culturales ya pasadas. Pero aun siendo imposible tratar de reproducir o mantener dichas situaciones, sí es conveniente guardar y mantener este acervo cultural, puesto que forma parte de nuestra historia, de nuestro ser característico, de nuestra identidad como pueblo.

3.4. Estudios realizados anteriormente

La tradición popular, que vive latente entre el pueblo, ha ido pasando de generación en generación a lo largo de los tiempos. Pero como todas las partes de una cultura, la música de tradición oral ha tenido un momento preciso en el que se ha necesitado de su estudio, debido a los grandes cambios que en la sociedad se han realizado. En primer lugar, la música tradicional era utilizada por la gente del pueblo sin ser consciente del valor cultural que ésta contenía. Por eso, a la hora de realizar estudios concretos sobre esta materia, resulta difícil encontrar las fuentes adecuadas para recuperar o más bien mantener lo que durante tanto tiempo fue inherente a la forma de vida de las personas.

Sabemos que hasta la década de 1970 las cuadrillas de ánimas realizaban su actividad de forma espontánea y siguiendo los valores aprendidos de generaciones anteriores. También los niños jugaban en la calle, sin otros medios a su alcance más que una comba, un elástico o una pelota, situaciones que daban lugar a la realización de juegos cantados y danzados con gran variedad temática.

La historia económica de esta comarca nos muestra que en su base es claramente agrícola. La población, de tipo rural, se asentaba en cortijos que en la actualidad son utilizados como lugares donde guardar las herramientas agrícolas pero no como lugar de residencia habitual, ya que la población de dichos cortijos se ha trasladado, en su mayor parte, a residir en las zonas urbanas más próximas. Esta ocupación agrícola y el asentamiento de la población en zonas rurales, propiciaba la creación de fiestas para unir a los vecinos de los cortijos que no tenían otro medio de desplazamiento que una burra, en el mejor de los casos. También, el trabajo en el campo daba lugar a improvisaciones musicales relacionadas con la tarea que les ocupaba, así como un sin fin de actividades pertenecientes a lo que llamamos folklore, como son los almuerzos campesinos, las matanzas, la forma de cocinar, las creencias, etc.

Pues bien, toda esta riqueza cultural que existía en la comarca sufrió un abandono por las nuevas condiciones de vida de sus habitantes. Abandono que sólo existía en su uso, ya que en la memoria de los mayores seguía viva. Por eso resulta muy atractivo prestar interés al estudio de los conocimientos que en otros tiempos fueron considerados como vulgares pero que en la actualidad forman una gran fuente de riqueza cultural.

Debido a esta situación surgieron una serie de estudios cuyo objetivo era mantener viva esta tradición. Es este el caso de los Encuentros de Cuadrillas cuya realización supone la recuperación de una parte importantísima de la cultura popular que estuvo a punto de desaparecer y que con la realización de estos eventos asegura su continuidad. Se trata de reunir a las cuadrillas de ánimas existentes dentro de la provincia andaluza, las de Murcia y Castilla La Mancha. Este encuentro se realiza siguiendo las fechas propias de la actuación de las cuadrillas de antaño: la Navidad. Pero no es sólo la representación de los grupos de ánimas, sino que cada año (desde 1984 que fue el primero) se publica una revista que recoge las vivencias de estos días, así como la descripción de los grupos participantes y detalles históricos de interés folklórico. Podemos decir que es este el único estudio detallado que se ha realizado sobre la cultura tradicional. Pero si algo le ha de faltar son ejemplos musicales escritos ya que sólo aparecen testimonios, referencias sobre la actividad, etc., pero no la plasmación de la música que se representa.

Otro trabajo importante realizado en la comarca de Los Vélez es la publicación de la Revista velezana que se viene editando anualmente desde 1982. Desde el punto de vista histórico es un trabajo que aporta una gran cantidad de referencias interesantes sobre la comarca de Los Vélez, desde estudios científicos hasta testimonios o estudios realizados por las personas conocedoras o interesadas en las tradiciones de este lugar. Es este uno de los pocos trabajos en el que se recogen los puntos más relevantes de la historia de la comarca.

Por último y no menos importante es la labor desempeñada por la Asociación Grupo folklórico “Virgen de la Salud” en Vélez-Rubio. En esta asociación se ha conseguido recuperar las músicas, bailes, tradiciones y costumbres de la zona, contando con un taller de etnografía y una escuela en la que se enseñan los temas y bailes locales, comarcales, provinciales y regionales. Esta enseñanza se realiza por medio de las aportaciones de las personas mayores, que aún mantienen esas tradiciones y son la fuente viva que sirve de coyuntura para que las nuevas generaciones mantengan en acción todas sus formas. Lo más importante del trabajo que realiza la asociación es que se hace de forma natural, es decir, las nuevas generaciones aprenden las canciones, bailes y toque de instrumentos según la forma tradicional que es la que aportan las personas mayores que aún lo practican, pero no requieren de una programación

específica o una meta a conseguir a parte del conocimiento y mantenimiento de una de las tradiciones más importantes de la cultura: la fiesta y las costumbres musicales.

A parte de esto, no existen en la zona más trabajos que los que esporádicamente se puedan realizar por el afán de mantener el uso de las formas musicales locales y comarcales. Pero esta situación, de minoría en la existencia de estudios sobre folklore, se puede apreciar en toda Andalucía. Las causas que pueden explicar este fenómeno son por ejemplo, la falta de identificación de la burguesía andaluza, más interesada del centralismo igualitario con la capital de la península, que por su propia región. Por otro lado siempre se ha mantenido una gran distancia entre las clases altas y los trabajadores, lo que ha imposibilitado a los que intelectualmente podían acercarse al estudio de la cultura de las clases más bajas.

Con respecto a otros trabajos históricos es necesario recordar el valiosísimo trabajo realizado por Fernando Palanques y Ayén, publicado en 1909, donde recoge con gran fiabilidad numerosos datos sobre la historia local, dando datos de familias, nombres, parentescos, etc. y tratando la historia de nuestros pueblos con gran profundidad.

4. La música de tradición oral en Los Vélez

*“No hay folklores muertos, sino en los cancioneros.
La música folklórica se está haciendo siempre”
(Dionisio Preciado)*

Tal como cita Dionisio Preciado el folklore nunca muere. Pasa de generación en generación y va sufriendo cambios. Pero no todos los cantos son aceptados por la comunidad encargada de transmitirlos, siendo esta la causa de que mueran olvidados o, en el mejor de los casos, queden en el olvido escritos en los cancioneros.

Por eso, en el estudio de las tradiciones musicales del pueblo nos hemos de basar en fuentes primarias, o como indica Crivillé y Bargalló en su libro sobre folklore musical, en fuentes directas. Estas son las que se encuentran en cancioneros y colecciones de música tradicional impresa pero también, y estas son las que nos ocupan más a fondo, las que se encuentran en los ambientes tradicionales, rurales o urbanos y aún se conservan vivas.

En nuestro trabajo de campo hemos hecho uso de estas fuentes directas que permanecen vivas, considerando los ejemplos musicales que han podido llegar hasta nosotros. Para esta labor se han utilizado varios elementos de trabajo¹¹ que han resultado esenciales para su posterior utilización. Pero no por ello la tarea ha resultado fácil.

Aún quedan en la comarca numerosas cuadrillas de ánimas que han sido las encargadas de mantener una parte del legado musical por tradición oral, pero el resto de los géneros se han ido perdiendo ya que las circunstancias históricas y sociales, que ya hemos comentado en el apartado correspondiente, lo han permitido. Hablamos sobre todo de las romerías, las canciones de mayo, los romances cantados... Géneros de los que nos ha sido muy difícil o imposible su recopilación, aún teniendo testimonios de personas que aseguraban que se daban en épocas anteriores.

¹¹ Ver Anexos II, III y IV

4.1. Las cuadrillas de ánimas: origen y evolución

No se puede situar el origen de las Cuadrillas de Ánimas en una fecha concreta, ya que se trata de una serie de costumbres y tradiciones que se han transmitido de generación en generación de forma oral.

Algunos historiadores fijan la raíz de estas Cuadrillas de Ánimas en las llamadas hermandades o cofradías de la Edad Media. Estas hermandades surgieron de los gremios que cubrían la organización industrial y mercantil de las ciudades europeas desde el siglo XII en adelante. En un principio, las funciones exclusivamente religiosas de estas cofradías estaban muy unidas a los servicios asistenciales a los hermanos ancianos y enfermos, ya que las asistencias abarcaban tanto los aspectos materiales como los espirituales.

Los diferentes fines que perseguían eran la devoción, el culto (cofradías culturales), el culto a los santos (las más antiguas, siglo XI al XIII), el culto a María (Cofradías a partir del siglo XII), el culto a Cristo (propio de la Baja Edad Media, siglo XIV y siglo XV, especialmente desde que aparecen las cofradías de Semana Santa o de Pasión), el culto al Espíritu Santo y a la Santísima Trinidad (pocas a lo largo de los siglos), el culto a las Ánimas Benditas del Purgatorio (que, al menos en Andalucía, son del siglo XVI en adelante). Otros aspectos importantes son el entierro de los difuntos (cofradías parroquiales y no parroquiales fundadas para este fin, son las de la Caridad o de la Santa Caridad, en Andalucía).

Como vemos, estas Cofradías eran muchas y de muchas clases y fueron evolucionando con el paso del tiempo, pero en general todas incluían entre sus fines la atención a los enfermos cofrades y el entierro de los cofrades difuntos, de sus familiares o de las personas que morían en sus casas.

Casi todas las Cofradías han sido y son de laicos. La Iglesia las creó para canalizar las manifestaciones de fe de los nuevamente convertidos (moriscos) para su organización y su control, instituciones que tendrán una importancia elevada como medio de reproducción y conservación de la música de las tradiciones populares.

Pero centrándonos en el área Sureste de la Península Ibérica, donde está enclavada la comarca de Los Vélez, nos encontramos con la creación de numerosas Cofradías, que fueron apoyadas por los franciscanos y dominicos.

“En 1569, tuvo lugar la expulsión de los moriscos (un año antes de que se hiciera oficialmente en Granada), quedando en la Villa de Vélez-Rubio veinte propietarios y vecinos cristianos viejos que tuvieron que recurrir al Marqués de Los Vélez en demanda de braceros para el cultivo y laboreo de sus fincas”¹².

Análoga a la situación de Vélez-Rubio, era la de los demás pueblos del marquesado, y para solucionar esto, fue decretada por Felipe II, la repoblación de todo el reino de Granada con cristianos viejos de otras comarcas españolas. Quedaba así el pueblo con ciento veinticinco personas (incluyendo las 20 familias cristianas de la Reconquista), que se repartirían las tierras y casas de los moriscos.

Rubio de la Serna afirma en su “Monografía histórico-arqueológica sobre esta Comarca” que con algunos de los nuevos pobladores y los cristianos viejos se constituyó un cuerpo de nobleza que, a principios del siglo XVII, se transformaría en Cofradía o asociación religiosa bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen, siendo la primera Cofradía de la que se tiene constancia en Vélez-Rubio. Pero Fernando Palanques afirma que “... los dictados, a todas luces oficiosos, de <noble> e <ilustres> que suele ostentar

¹² Palanques, F., *Op. Cit.*, p 233

en su documentación y en alguna de las actas de su libro moderno, acusaban un origen de cierto matiz nobiliario e histórico que en realidad de verdad nunca persiguió ni tuvo la hermandad”¹³.

En realidad, se trataba de personas pertenecientes desde las clases más humildes a las más elevada jerarquía social. Sus fundadores se propusieron constituir una congregación meramente piadosa para obtener provecho espiritual para los asociados y de tributar culto a la Santísima Virgen, reglamentándose en unas sencillas Constituciones. El pertenecer a dicha Cofradía era un codiciado honor y por tanto sus plazas eran disputadas por las clases más selectas de la villa. Así, las plazas las sucedían en herencia los hijos o a quien el difunto testase.

Pero además de la Hermandad del Carmen, existen otra serie de hermandades como son:

- Cofradía del Santísimo Sacramento, fundada en 1574. Esta cofradía celebraba cada mes una solemne procesión con misa cantada que costeaban los cofrades y especialmente el mayordomo¹⁴. Esta procesión iba precedida de una comparsa de gitanos de este pueblo, que cantaban y danzaban delante del carro eucarístico al son de sus chirimías.
- Cofradía de la Santísima Cruz y Sangre de Cristo, originaria del siglo XVI, hacía una procesión los segundos domingos de cada mes y el Viernes Santo, seguida de los “hermanos” vistiendo túnicas rojas y acompañados de un coro de niños lujosamente vestidos.
- Nuestra Señora de la Encarnación, cuya función era celebrar una misa cantada todos los sábados del año, antes de que el sol saliera.
- Nuestra Señora del Rosario, canonizada en 1757. El concejo y lo más notable de la población, inscritos en ella, acordaron consagrarle a la Virgen del Rosario (por ser patrona principal de la villa) un octavario con exposición al Santísimo Sacramento, misa cantada y sermón diarios, procesiones y juegos artificiales.
- Cofradía de la Concepción, que tuvo su origen en el célebre voto de la villa a la Inmaculada en 1656, debido al cese del contagio de peste del año 1649. Se temía que quedara la villa destruida, por eso los cofrades prometieron ayunar la vigilia y venerar y celebrar el día 8 de diciembre. Esta Cofradía la gobernaría un Mayordomo que costearía anualmente la función de la Iglesia más de doce misas cantadas y rezadas, la cera, etc.

Otras Cofradías creadas durante los siglos XVI, XVII y XVIII en la villa de Vélez-Rubio fueron la hermandad del Señor San Pedro (siglo XVIII), la hermandad de San Diego, constituida exclusivamente por individuos solteros, la Venerable Escuela de Cristo y la denominada de Jesús Nazareno, fundada en el siglo XVI con setenta y dos plazas hereditarias (en la actualidad las plazas ya no son limitadas).

Finalmente nos vamos a referir a la cofradía de las Ánimas, siendo esta el origen de las cuadrillas, cuya recopilación musical será la que mostraremos posteriormente.

La Cofradía de las Ánimas fue fundada en 1678. Era la más dispendiosa en sus cultos y contaba con múltiples ingresos de limosnas, emolumentos y las rentas de sus propiedades. Poseía viñas y tierras de regadío en la vega, cinco casas en el pueblo, tres medios de “agua

¹³ Palanques, F., *Op. Cit.*, p 220

¹⁴ Cargo que siempre desempeñaba una de las personas más distinguidas del pueblo.

de alporchón¹⁵ y una ventajuela. La Cofradía era gobernada por dos mayordomos, uno eclesiástico y otro seglar. Celebraba anualmente tres oficios generales y el de cuarenta horas en los tres días de carnaval, una misa al alba todos los días del año (excepto los sábados) y un oficio de difuntos con misa cantada todos los lunes.

En Vélez-Blanco, la hermandad de Ánimas se constituyó el 5 de octubre de 1636 y aplicaba en sufragio de las Benditas Ánimas del Purgatorio las misas que se celebraban al amanecer.

El desarrollo de los gremios y el nacimiento de cofradías y hermandades propició el surgimiento de grupos de cantantes populares, con una fervorosa devoción, que se reunían en las últimas horas de la noche y primeras de la mañana, de días señalados, para cantar alabanzas a Dios, a la Santísima Virgen o a los santos más importantes de cada pueblo. Más tarde lo harían para interceder por el hermano o amigo enfermo, la parturienta, el recién nacido, el difunto y todo aquel que necesitara una oración piadosa.

Estas prácticas se dieron en un principio en torno a las hermandades, pero veremos cómo poco a poco se irán desvinculando de ellas, adquiriendo un matiz más laico.

Estructura de las cofradías

Aunque ya hemos citado brevemente la organización jerárquica de las cofradías, vamos ahora a ofrecer algún detalle sobre su estructura y composición.

Todas las hermandades tenían una estructura común. Contaban con una Junta Directiva y una Asamblea. La Junta Directiva la formaban el Hermano Mayor o Mayordomo, los hermanos colectores, vocales y tesorero. La Asamblea la constituían todos los hermanos suscritos mediante tarja¹⁶ o cuota.

La función del Mayordomo era administrar y dirigir, dando cuentas a la Junta General que se celebra en Noviembre. En esta Junta General también se elegían los cargos, ante la presencia del Cura Párroco.

Los colectores por su parte, se encargaban de pedir y recaudar limosnas para las Ánimas, bajo la indicación del Mayordomo.

Las limosnas y cuotas recibidas, se destinaban a:

- Ornato y culto de la imagen titular.
- Misas en sufragio del alma de un hermano.
- Gastos de sepelio (féretro, andas, cera, etc.).

Pero estas Hermandades no mantuvieron su estructura por mucho tiempo. Empezaron a desaparecer en 1836 con la desamortización de Mendizábal¹⁷, al quedar puestos a la venta los bienes del clero secular, ya que la propiedad de la tierra en la España del Antiguo Régimen se caracterizaba por su concentración en pocas manos. Los nobles y las Instituciones Eclesiásticas acumulaban grandes extensiones de terreno.

¹⁵ El agua para el regadío de las tierras era propiedad de las clases sociales más altas. Para que todo el mundo pudiera regar esta agua se subastaba. En Vélez-Blanco la tradición es pujar por ella. En Vélez-Rubio se inicia la subasta con una cantidad pequeña de dinero y todos los participantes están de pie. El subastador va subiendo la cantidad, por lo que los que no pueden hacer frente al gasto se van sentando. El último que queda de pie es al que le pertenecen las siete horas de riego pagando la última cantidad cantada.

¹⁶ La palabra tarja deriva de la pieza de cobre en la que se hacía una muesca para señalar las cuotas abonadas.

¹⁷ Desposesión de todos los bienes materiales, donados por los cofrades, para disponer de medios con los que atender los sufragios en conmemoración de los difuntos. Fueron vendidos a precio muy bajo, con el fin de debilitar la religiosidad del pueblo velezano.

También hay quien afirma que tras las desamortizaciones de Mendizábal en Vélez-Rubio, la Junta de la Cofradía, al quedarse sin bienes, tuvo la necesidad de crear otros recursos para continuar con sus cultos y fue así como se debió organizar la Cuadrilla de Ánimas.

Supervivencia de las cuadrillas de ánimas

De la misma forma que el desarrollo de los gremios trajo el nacimiento de Cofradías y Hermandades con fines benéficos, la supresión de estos gremios en el siglo XVIII, en la época de Carlos III, fue la causa de que las hermandades se encontrasen sin ese soporte organizativo y carentes de permiso religioso para su supervivencia.

Pero aunque desaparecieron muchas Hermandades, quedaron grupos reducidos que pervivieron en torno a la parroquia, apoyados por franciscanos, dominicos y carmelitas. Estos grupos serían llamados “Cuadrillas”, siendo así los continuadores de lo que habían sido las Hermandades.

Las cuadrillas, auroras, animeros o aguilanderos, son unos coros de voces, hombres en su origen (aunque últimamente ya se aprecia la presencia de la mujer), que solían ir acompañados de instrumentos de cuerda y percusión, recogiendo el legado musical de muchos siglos y adaptándolo a sus fines y sentimientos religiosos.

En un principio, la nueva andadura de estos grupos estaba relacionada con dos de las antiguas Hermandades:

- Los Animeros, bajo la advocación de la Virgen del Carmen y las Ánimas del Purgatorio.
- Los Auroros, bajo la advocación de la Virgen del Rosario.

Según Joaquín Cayuelas, de este primitivo tronco, posteriormente las cuadrillas se podrán agrupar en cinco tipos:

1. Animeros.- Bajo la advocación de la Virgen del Carmen, solían actuar entre el 20 de diciembre y el 6 de enero, en el Ciclo de Navidad, aunque a veces se prolongaban sus cantos hasta la festividad de San Antonio Abad, de gran tradición en el mundo rural. De ahí el dicho “hasta San Antón... pascuas son”. En algunos sitios se extendían, según las fiestas de pedanías, hasta el día de la Candelaria, con el paseo del Niño Jesús. Tienen su antecedente en las Compañías de Laudes, creadas en el siglo XIII por San Francisco de Asís, las cuales recorrían calles y caminos de ciudades y aldeas entonando los “Laudi spirituali”. Actualmente se siguen manteniendo en la provincia de Almería, en el Noroeste de Murcia, en la mitad Norte de Granada, Este de Jaén y Sur de Córdoba.
2. Auroros.- Bajo el estandarte de la Virgen del Rosario de la Aurora, dividían su actividad a lo largo del año litúrgico en cuatro ciclos:
 - a. Pasión.- que se inicia la víspera de San José y termina en Semana Santa.
 - b. El ciclo ordinario o mariano.
 - c. La celebración de Todos los Santos.
 - d. El ciclo de Navidad.- desde el 7 de diciembre, víspera de la Purísima, al 17 de enero, festividad de San Antón.

Actualmente, estas cuadrillas se mantienen en la Vega del Segura, en torno a Murcia, en Yecla y en Jumilla.

3. Cuadrillas de rito mixto.- Estas cuadrillas recibieron este nombre porque unían tradiciones de las Cuadrillas de Ánimas, con las de la Aurora, incluyendo además piezas de baile.
4. Cuadrillas de pascuas y bailes.- Aunque mantenían algunas costumbres religiosas, tenían una actividad casi exclusivamente festiva. A este tipo, iban pareciéndose cada vez más las cuadrillas de Auroros, de Ánimas y de rito mixto, ya que con el paso del tiempo se van olvidando de los vínculos que en su nacimiento tenían con las Hermandades, adquiriendo estructuras de tipo laico, al margen del ritual tradicional de las Cofradías.
5. Cuadrillas de rito cambiado.- Llamadas así porque bajo un nombre o la advocación de un santo, realizaban el ritual de otra Cofradía.

Las ánimas

Pero, ¿por qué este culto a las Ánimas del Purgatorio? Tras la toma de Granada (1492), las ciudades amuralladas se fueron abriendo y ya no existía la necesidad de protegerse de los ataques de los musulmanes. Este nuevo período supuso el desarrollo de los núcleos urbanos y por consiguiente, la creación de instituciones y organismos de gobierno y administración.

Hasta el siglo XVI la organización de las ciudades giraba en torno a la Iglesia, estando las áreas de Murcia y Andalucía regidas por la Orden de Santiago. De esta forma, la Iglesia era la verdadera impulsora del crecimiento urbano. Sus rentas eran administradas por el Mayordomo, que rendía cuentas ante el Consejo, elegido entre las familias más influyentes de la zona. El Consejo controlaba también, a través de un Mayordomo, los ingresos de las ermitas. Estos últimos ingresos provenían de las limosnas de los fieles y de las cofradías que, como ya hemos explicado, se iban formando a su alrededor.

Pero llegado finales del siglo XV y principios del siglo XVI, el culto y la piedad popular van arraigando en torno a las ermitas y Cofradías creadas bajo el fervor de rendir tributo a los diferentes Santos. Es así como poco a poco el culto se irá desplazando de la Iglesia para distribuirse entre ermitas y cofradías. Esto provoca que la Iglesia no tenga el control, ya que el culto se va dispersando entre otros lugares, a lo que responderá creando otras hermandades piadosas centralizadas, como serán las devotas de las Ánimas benditas, el Santísimo Sacramento o la Virgen del Rosario. Además, la Iglesia observa que los afiliados a las cofradías va en aumento, lo que supone también el crecimiento de su poder económico, el cual controla pero indirectamente. La solución que toma ahora es incidir en alguno de los dogmas relevantes de la tradición cristiana, para poder establecer una relación de dependencia más efectiva entre las parroquias y las Cofradías. La fe en las ánimas del purgatorio y el rosario serán los dogmas elegidos a tal fin.

Es así cómo se desarrolla extremadamente el culto a las almas del purgatorio, y con el desarrollo de esta antigua teoría relacionada con la muerte, vuelve a aparecer el sentido de la “religión del temor”. Según el padre carmelita Simón M^a Besalduch, purgatorio se define como “*aquel destino de ultratumba donde las almas de los que mueren en gracia de Dios se purifican de la pena temporal debida por los pecados ya perdonados en cuanto a la culpa, antes de ir al cielo*”¹⁸.

¹⁸ Sánchez Herrero, J., *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*, Sevilla, 1985, p

De esta manera, se llamaba la atención de los devotos que se preocupaban por tener una capilla en la Iglesia (cuando más cerca del altar mejor) para ser enterrada allí la familia y ganar el favor divino.

Los párrocos además atraían la atención de los devotos y sobre todo, de los menos devotos, mediante una serie de advertencias terroríficas: el purgatorio es un lugar de terribles sufrimientos y conviene hacer penitencia, dar limosnas, rezar oraciones y otras buenas obras, como también ganar indulgencias, para no tener que sufrir o al menos, no tanto.

Todas estas predicaciones sobre el purgatorio y las ánimas benditas se hicieron muy fuertes en el siglo XVI. El siglo XVII supondría el apogeo de sus Cofradías llegando hasta el siglo XVIII con gran esplendor.

En siglo XVIII los intelectuales acogían las ideas de la Ilustración y de reforma de la sociedad, que según ellos tenían una excesiva carga mística, que además suponía una presencia del poder eclesial muy mal vista por los ministros renovadores, por su freno a los proyectos de cambio. Y así fueron desapareciendo las Cofradías piadosas y el factor de asistencia social de las Cofradías de Ánimas seguiría por otros caminos, aunque poco a poco irían desapareciendo hasta el punto de que apenas existen hoy en día sólo algunas de esas cuadrillas, testimonio de aquel pasado.

La función que antiguamente cumplía la hermandad de contratar a la Cuadrilla para intervenir en casi todos los actos litúrgicos y festivos donde se precisaba música, hoy ha desaparecido, quedando algunas cuadrillas que siguen manteniendo con vida el largo aprendizaje transmitido de generación en generación, y continúan con espíritu prácticamente laico, asistiendo aún a estas fiestas pero ya por iniciativa propia.

A partir de los años 80, por la necesidad de recuperar y mantener la tradición musical de las cuadrillas de antaño, se crean en la comarca de Los Vélez, una serie de encuentros y otras actividades que cuentan con la actuación de las cuadrillas todavía existentes.

Composición de la cuadrilla

Sin perder de vista que las cuadrillas son la nueva forma de existencia de las anteriores Hermandades, no resulta extraño encontrar numerosas similitudes entre ambas estructuras.

La cuadrilla la formaban alrededor de diez músicos. Los instrumentos más característicos de esta formación eran las guitarras, laúdes, en ocasiones un violín, bandurrias, pandereta y platillos (crótalos) y en algunos sitios un guitarrero manejado por un hombre enterado de su particularidad de ser voz de contralto. Este último instrumento era el que iniciaba la música con un rasgueo agudo y rápido, muy armonioso, que iniciaba la sesión del canto.

Inicialmente, la cuadrilla se acompañaba del señor cura, las autoridades y el mayordomo. A estos también les acompañaban el limosnero y su borrico (para la recogida y el transporte de todo lo adquirido). Posteriormente la asistencia de la autoridad en la comitiva se suprimirá.

Quedan así, dentro del grupo tres figuras con un significado especial: el Mayordomo, el Guión y el Mochilero.

El mayordomo.- era el representante de la Cuadrilla y a su vez el responsable parroquial. Como ocurría en las antiguas Hermandades, aquí cumplía también las funciones de dirección y administración. Era el que abría la comitiva junto a la bandera o estandarte (una bandolera con dos franjas en diagonal rojas y blanca, con el escapulario de la Virgen en medio), llamando de puerta en puerta de las casas de la vecindad. A la voz de: “¿quién?” del dueño, el Mayordomo contestaba: “¡Las ánimas benditas!” y el primero respondía: “¡Dios la perdone!”. Una vez terminado

Testimonio de Pedro Manuel López López, natural de V. Blanco que fue Guión durante 38 años:

Corría la década de los 50. Recuerda Pedro Manuel cuando la cuadrilla hacía el recorrido andando. Sólo se llevaba una caballería para recoger las limosnas, que entonces consistían en trigo, cebada, maíz, calabazas, etc. Hay que decir que “las ánimas” lo tomaban todo, sin reparo alguno. Y todo se quedaba para las misas de Difuntos, de todos los días del año y para pagar los entierros a los verdaderamente necesitados.

La cuadrilla llegaba a las casas, el Mayordomo iba con una campanilla y al llegar a cada puerta decía: “Ánimas Benditas” y se abría. Todas y todos daban lo que buenamente podían o querían. Me da pena recordar aquellos tiempos porque luchando con las inclemencias de todo tipo (camino, las lluvias, la nieve, el viento) nos llenábamos de ilusión y ánimo, de manera que todo sucedía a las mil maravillas, como suele decirse por aquí... Y en cuanto al trovo, sólo diré que es el arte de la representación. Los cuatro versos de la copla tienen que darse de momento, al instante y sin vacilación, para que las estrofas o versos se acoplen a la cadencia de la música.

Trovo de Pedro Manuel:

*Me gusta ser prevenido
y que ninguno se enoje,
me atrevo con los del río,
Derde, el Estrecho y Santorje.*

*A mí me gustan las mozas
que tengan finos colores
y que lleven la merienda
a sus novios los pastores.*

*Estando en el campo arando
se me torció la besana
y se me fue enderezando
acordándome de Juana.*

- Publicado en *Encuentro de cuadrillas (Vélez-Rubio)*. Nº 10, 1993, p.29

el recorrido y sufragados los gastos, el Mayordomo entregaba al párroco los fondos recaudados. También había costumbre de hacer bailes (pujados), rifas de los enseres recogidos o aportados por los feligreses.

El guión.- es un trovador popular cuyo origen se remonta a los poetas provenzales del Medioevo. El guión era el solista, el que componía y cantaba los llamados trovos¹⁹ improvisándolos

¹⁹ Un trovo es una estrofa de cuatro versos que solían rimar primero con tercero y segundo con cuarto.

a medida que se desarrollaba la actuación. Los cuadrilleros repetían los dos últimos versos (al menos en Vélez-Rubio, aunque en otras cuadrillas se repetía sólo el último) y un estribillo fijo. Esto se hacía para que el Guión tuviera tiempo de componer el siguiente trovo.

El mochilero.- Ejercía las funciones de tesorero. Llevaba una especie de caja o mochila (de ahí su nombre) en la que los devotos podían depositar sus limosnas para las Ánimas. En las salidas al campo era además, el encargado de llevar una burra convenientemente aparejada para transportar hasta el pueblo aquellos donativos que habían recibido en especie (animales, cereales, etc.)



Fig. 8. La Cuadrilla de Ánimas de Vélez-Rubio. 1988

Actividades de las cuadrillas de ánimas

La actividad principal de las cuadrillas dentro del marco de la comarca de Los Vélez, se encontraba en la época de Navidad, aunque con el transcurrir de los años se han ido extendiendo los rituales de las cuadrillas e incluso el repertorio se iría ampliando, desde manifestaciones religiosas hasta las más festivas, introduciendo coplas de baile a sus repertorios.

En la actualidad se han creado nuevas tradiciones que consisten en mantener la actividad de las cuadrillas mediante diversos encuentros en pueblos de la comarca y alrededores. Estos encuentros suelen tener lugar en diciembre y enero, siguiendo con la tradicional época de actividad de las primitivas cuadrillas.

Así, la cuadrilla iniciaba su actividad en la víspera del día de Navidad, durando hasta el seis de enero, incluso hasta San Antón (17 de enero). Pero en realidad, su formación se realizaba el día trece de Diciembre (en la festividad de Santa Lucía) siendo el día de Navidad cuando iniciaban su recorrido por el campo y el pueblo. Esta era su actividad principal y la que le proporcionaba los mayores ingresos, que irían destinados al sufragio de las ánimas (posteriormente sería para sus gastos o para vecinos con necesidades económicas). Pasada esta época la cuadrilla se disolvía o bien las músicas de ésta, de forma individual o en grupo participaban en romerías, bailes, matanzas, esporádicamente.

La actividad cuadrillera durante el año se podría recoger en los siguientes actos más representativos:

1. La carrera: del 25 de diciembre al 6 de enero.
2. El baile de ánimas: tras la recogida de las limosnas.
3. Misas de gozo: 9 días antes del día de Navidad.
4. Misa del gallo: la noche del 25 de diciembre.
5. Inocentes: 28 de diciembre.
6. Reyes: 6 de enero.
7. Romerías y fiestas patronales.

1. Carrera o recorrido

Este acto sigue manteniéndose en la comarca de Los Vélez, pero ya sólo se realiza la víspera de Navidad y de forma que recuerda la actuación de las cuadrillas pero con un carácter totalmente lúdico. Sólo la cuadrilla de Vélez Blanco sigue saliendo por las casas y cortijos celebrando los Bailes de Ánimas, aunque con gran variación. En la actualidad, el culto y devoción por las Ánimas ha cambiado bastante y el dinero que se recoge ahora sigue yendo a parar a las arcas parroquiales pero ahora no se usan para el sufragio de las almas, sino para fines benéficos y sociales.

De esta forma se iniciaba la actuación de la cuadrilla, que se completaría con los diferentes actos durante la época de Navidad.

Para hacer constar su presencia, iniciaban su recorrido con el Pasacalles y así iban llegando a una casa y otra. Los recorridos estaban prácticamente preestablecidos de un año a otro de manera que los dueños de los cortijos esperaban impacientes la llegada de la cuadrilla en el día que le correspondía.

Cuando los cortijos estaban distanciados, los campesinos ofrecían cena y hospedaje voluntariamente, durmiendo todos los miembros de la cuadrilla en el pajar, excepto el Mayordomo, al que le cedían los mejores aposentos de la casa.

La cuadrilla salía con todo su cortejo: Hermano Mayor con la campanilla para avisar de las llegadas; grupo de músicos y mochilero con bolsa y burra para recoger todo lo que iban recaudando.

El ritual que se seguía a la llegada de cada casa era el siguiente:

-El Mayordomo llamaba a la puerta diciendo:

“Ánimas Benditas”,

-A lo que el dueño contestaba:

“Dios las perdone” o “Bienvenidas sean”.

El dueño abría las puertas y los cuadrilleros entraban tocando un pasacalles hasta la habitación principal, si los dueños de la casa no indicaban lo contrario.

-Entonces el Mayordomo preguntaba al dueño:

“¿Se canta o se reza?”

Es esta una de las principales muestras sobre el carácter religioso de las agrupaciones. Normalmente se cantaba, a no ser que hubiera un luto reciente en la familia, en cuyo caso se rezaba una estación por el difunto, que consistía en una oración introductoria:

Por las ánimas benditas
recemos una estación,
que la Justicia Divina
tenga de ellos compasión.

Esta introducción iba seguida de cinco Padrenuestros, cinco Avemarías y cinco Glorias, repitiendo entre Gloria y Padrenuestro “en paz descansen”. Al final se rezaba un Credo (para que Dios haya perdonado todos sus pecados) y una Salve a la Virgen del Carmen (para que le libre de las penas del Purgatorio). Al empezar y terminar todos se santiguaban.

Por el contrario, si se pedía cantar el Guión ya se había informado sobre todos los detalles posibles para hacer trovos en referencia a la familia. Además, el Mayordomo preguntaba al

dueño si éste hacía su petición de canto, los datos familiares y en particular a quién tenía el gusto que fueran dedicados los trovos. El objetivo era crear buenos trovos para conseguir el máximo de limosna o donativo en cada casa. Se solía empezar por el saludo y después con el tema que el dueño de la casa hubiera propuesto. Los cantos solían continuar con el baile: parrandas, malagueñas o jotas. Y después, la “convidá”: la señora de la casa obsequiaba a la visita con dulces caseros y licores. Los cuadrilleros tenían que irse contentos de esa casa para que volvieran otro año y así garantizar la salvación de sus almas y las de sus familiares ya difuntos.

Ejemplo de trovos:

*Esta es la casa real,
tiene muy buenos cimientos,
habita la caridad
y esclarecidos talentos.*

*Son las ánimas benditas
te piden una limosna
porque ellas la necesitan
para subir a la gloria.*

*Vamos catando y pidiendo
en los días de Navidad
para las almas que hay sufriendo
y en el Purgatorio están.*

*Ya con esta me despido
de todos en general
Aquí tienen a un amigo
para lo que gusten mandar.*

Pedro “el Cartel”, 1994

Este canto se iniciaba con la música de los cuadrilleros y entre un trovo y otro todos le contestaban a modo de coro con el estribillo, que solía estar fijado en cada cuadrilla. Esta propiciaba la creación de tiempo para que el guión pensara sobre la letra del siguiente trovo.

2. El baile de ánimas

El hecho de que gran parte de los donativos fuera en especie (trigo, cebada, pavos, gallos...) provocó el origen de esta nueva fiesta, cuyo objetivo era rifar y subastar los enseres que se habían recogido por las casas.

Los mozos y las mozas iban al baile y muchas veces encontraban allí su pareja. La cuadrilla pasaba casi toda la noche tocando y cantando parrandas y malagueñas. Además de la subasta y rifa de los animales, se subastaban también los bailes. Había gente que pujaba para que bailase una pareja determinada o se contra pujaba para que no bailasen.

Otra parte del baile eran los encargos del novio para la novia, del marido para su mujer, etc. Le pagaban a la cuadrilla para que sus coplas fueran dedicadas a esa persona. Una malagueña con cinco coplas solía costar unos cinco reales. Por un trovo dedicado a unos novios, de una a cinco pesetas, dependiendo de la situación económica de quien lo encargase. A veces se pedía la voluntad.

En Vélez-Blanco esta rifa se sigue haciendo el día de los reyes después de misa. En la puerta de la iglesia mientras la cuadrilla canta los vecinos apuestan por conseguir el pavo, el cerdo...

3. Misa de Gozo

Además de las otras actividades que, aunque se hacían en la calle, repercutían directamente en la iglesia, la cuadrilla también participaba en los actos litúrgicos y uno de los más significativos es la misa de gozo.

En los tiempos más primitivos en los que la misa se oficiaba en latín, los fieles no podían participar activamente en el sacrificio por el simple hecho de no entender lo que ocurría. En este momento, el papel de la Cuadrilla, con su canto y su música, era “traducir” todo lo que se oficiaba a un lenguaje más ordinario. Un buen momento para llevar a cabo esta emotiva participación popular sería la preparación litúrgica para la Navidad.

Las misas de gozo eran nueve oficios con participación de la cuadrilla, donde se simbolizaban los meses de gestación del niño Manuel, que nacería en Nochebuena.

En el transcurso de la Santa Misa se van explicando (y este elemento es común a todas las misas de la comarca) los momentos más importantes por los que discurre.

Así, por ejemplo, se canta en el ofertorio:

Ya está preparando el Cáliz
el sacerdote bendito,
para colocar en él
el cuerpo de Jesucristo.

Cuando se empiezan a officiar las misas en castellano, la misa de gozos pierde en parte su sentido, pero se siguen celebrando por tradición y se alternan en ocasiones con las misas trovadas en las que en los mismos momentos que la anterior, el Guión compone sus propios trovos con lo que él piensa, siente en ese momento o le inspira la festividad que se celebra ese día:

Las doce y media serían
del cielo una voz clamó:
¡Alégrense los mortales
que ha nacido El Salvador!

Unos pastores se hallaban
en aquellas cercanías;
un ángel les revelaba
la venida del Mesías

Esta participación se iría perdiendo hacia la década de 1970, recuperándose en la actualidad de forma conmemorativa a lo que antiguamente constituía un rito.

4. Misa del gallo

La misa del gallo es la última de las nueve misas de gozo, coincidiendo con la Nochebuena. Una vez en el recinto, el cura se dispone a officiar, saludando en este inicio la cuadrilla con unas coplas preparadas para este fin, al igual que las del resto de las que interpretan durante el acto eucarístico.

Esta celebración tenía un alto grado simbólico con la interpretación del Himno Nacional en el momento de la comunión, reafirmando la adscripción colectiva al Estado, de igual forma que convertía el acto en una muestra de identidad de la comunidad, con sus jerarquías en los primeros bancos del recinto.

5. Inocentes

De la misma manera que relatamos sobre los bailes de ánimas, el día veintiocho de diciembre (festividad de los Santos Inocentes) se repetían los “bailes subastaos”. La cuadrilla empezaba a tocar y se sucedían las apuestas: cincuenta pesetas por bailar con..., ciento cincuenta pesetas porque no baile..., y así sucesivamente, hasta que se cerraba la “vez” y la cuadrilla tocaba una pieza para la primera pareja que rompía el baile y para lo que se pagaba la cantidad más alta de la puja.

6 Reyes

Tras los bailes de puja, la cuadrilla continuará realizando las carreras de aguilandos y participando en actos festivos como los autos de Reyes Magos.

Termina así el ciclo de navidad. A partir de estas fechas los músicos participaban en bailes independientes, amenizando fiestas, etc.

7 Romerías y fiestas patronales

Coincidiendo con las fiestas patronales de cada pueblo, su cuadrilla participaba en todos los actos tanto festivos como religiosos, amenizando con sus cantos típicos e invitando a los asistentes al baile.

4.2. Géneros musicales y bailes recuperados por tradición oral

Villancicos

Actualmente hablar de villancicos es referirse a canciones que tradicionalmente han sido cantadas por el pueblo en la época de Navidad. Etimológicamente esta palabra se refiere a villano, es decir la canción al estilo del pueblo. Aunque el origen de este tipo de canciones no está definido, consta que ya existía este repertorio desde la Edad Media. El villancico era una composición espontánea, que surgía de las mentes de los pastores, de la gente más sencilla del pueblo, dentro del contexto de exaltación al Niño recién nacido y con un sentido tanto religioso como profano.

La temática de las narraciones de los villancicos está tomada del Antiguo y Nuevo Testamento. Tratan sobre la figura de la Virgen, el oficio de San José, el alumbramiento divino, la adoración de los pastores, etc.

Musicalmente los villancicos presentan características muy variadas atendiendo al ritmo, la tonalidad, el carácter y la forma de ejecución, que en algunos casos puede tener varias posibilidades.

En cuanto a la forma, el villancico se define por sus dos partes contrastantes (por el carácter, el ritmo, la intención...) la estrofa narra el asunto que caracteriza el villancico en cuestión y el estribillo suele hacer una síntesis de lo narrado en la estrofa.

En toda la geografía española existe la tradición de cantar al Niño divino en la víspera de su nacimiento y durante los días posteriores. Aunque en cada lugar se da de una forma específica, es común encontrar grupos de gente que va por el pueblo cantando los villancicos acompañados con el ritmo de almireces, zambombas, panderetas, hierrillos, botellas de cristal dibujado, castañuelas.

Son característicos los villancicos cantados en la misa de Nochebuena durante sus partes principales.

En el siguiente capítulo se muestra la recopilación de villancicos cantados durante la misa de Nochebuena en la comarca.

Romances

Es el romance una de las expresiones más características del repertorio tradicional en España. Parece ser que su origen está en los cantares de gesta (poesía popular en que se referían hechos de personajes históricos, legendarios o tradicionales). Los juglares narraban y cantaban los asuntos de los romances en los ambientes más cultos, pero hacia el siglo XV esta actividad pasó a los sectores populares, lo que supuso una serie de modificaciones en la temática, la métrica y la extensión de su uso. Esto provocaría la abundancia de versiones de un mismo romance.

Aunque los romances se pueden dividir en diferentes apartados atendiendo a la condición del poeta o el tema tratado, nosotros nos centraremos en la clasificación temática, ya que los que más abundan en la tradición oral (y de los que más ejemplos hemos encontrado) son los que tratan temas amorosos, novelescos, de venganzas, históricos, etc.

Parece ser que todos estos romances iban acompañados de una melodía sencilla pero en los ambientes rurales existe el recuerdo de este tipo de manifestaciones aunque no todos cantados, la mayoría narrados. Puede parecer incierto pero cada una de las versiones que en la actualidad se mantienen vivas, ya sea de forma narrada o cantada, se ha mantenido de forma oral y en la mente de todas aquellas personas que en algún momento escucharon un determinado romance y lo mantuvieron en su cabeza hasta la actualidad.

En cuanto a las melodías de los romances suelen tener una interválica reducida y se suceden de forma silábica. En la mayoría de los casos el ritmo es libre y no suelen presentar estribillo debido al condicionamiento del texto.

La melodía que acompañaba la narración del romance en ocasiones podía ir acompañado por instrumentos heterófonos como vihuelas y guitarras, o también instrumentos homófonos que reproducían la misma melodía que la voz. Pero en la zona merced de nuestro estudio no se han encontrado ejemplos de este tipo, ni testimonios que lo acrediten.

Desde el punto de vista formal, la melodía se suele componer con dos frases: la primera con carácter suspensivo y la segunda conclusiva. Estas frases se van repitiendo de forma constante con todos los versos del romance.

Canciones de juego

Son numerosas las canciones y rimas que forman este repertorio. Josep Crivillé en su *Historia de la música* divide este cancionero en dos grandes bloques. El primero es aquel en el que el niño es receptor, en el que se incluyen canciones de cuna, juegos de la madre con el niño, canciones educativas, etc. Y al segundo bloque pertenecen todas aquellas canciones en las que el niño es el protagonista e intérprete directo: juegos de corro, de comba, eliminatorios, de columpio, etc.

Las que aquí nos interesan son las del segundo grupo, ya que son las que han llegado a nosotros a través de sus protagonistas. Las canciones pertenecientes a este repertorio presentan gamas modales, aunque son de gran interés las que se forman a partir de una tonalidad determinada.

Los textos a veces reproducen escenas narradas sobre romances o fragmentos de canciones olvidadas por la sociedad. En otros casos hacen alusión a escenas cotidianas o vivencias de los adultos. Las melodías son muy sencillas y los ritmos varían entre dos y tres tiempos en compases simples.

Canciones de trabajo

*“Quien canta, sus males espanta. Y quien canta trabajando hace más llevadera su tarea”*²⁰. Queda así definida la funcionalidad principal de estas canciones.

En casi toda la geografía española son características las canciones que fluían de boca de los trabajadores, sobre todo en zonas rurales, dedicados a las tareas domésticas y al laboreo del campo: la trilla, la siega, la uva, el amasado del pan...

Estas canciones solían ser improvisadas por los propios trabajadores y la temática se basaba en el trabajo que estuvieran realizando. La función que pretendían era regularizar los esfuerzos y movimientos del trabajador mediante la escucha de retahílas musicales.

En cuanto a la forma, suelen ser una o dos frases con ritmo libre y sin estribillo. La melodía suele ser tonal, recordando las antiguas gamas orientales.

Aunque se tiene constancia de que este tipo de canciones mantuvo una rica existencia, hoy en día resulta muy difícil arrancar a los mayores algunas de esas frases tan oídas durante su trabajo en el campo.

Los géneros de las cuadrillas de ánimas

Resulta complicado hablar de un tipo de música concreto ya que al hacer referencia a las cuadrillas, la característica más relevante es su carácter de improvisación. Además, no podemos olvidar que se trata de música transmitida de forma oral y de generación en generación, lo que hace imposible la transcripción al pentagrama de un género universal. Pero en general, en el repertorio de las cuadrillas de la comarca de los Vélez podemos distinguir las siguientes categorías:

1. Piezas de tipo religioso:

- Misa de Gozos
- Alzad a Dios (instrumental)
- Rosario de la Aurora (en Chirivel). Las coplas del rosario de la aurora tienen idéntica estructura y muy parecidas melodías y ritmos que las coplas de campanilleros andaluces. Actualmente, en nuestra comarca, sólo se cantan en Chirivel, pero por su extensión, desde Andalucía hasta el sur murciano, hemos de suponer que en su tiempo fue común su práctica en toda la comarca.

²⁰ Tomás, J., “Canciones populares de trabajo”, en *Anuario Musical*, 19 (1964), p 225.

2. Piezas instrumentales:

- Pasacalles o ligerillos, que se tocaban por la calle entre casa y casa de las que visitaban. Se trata de una especie de ritornello o estribillo que servía para acompañar la marcha entre canto y canto.

3. Piezas de baile:

Exclusivamente de carácter profano y festivo, con estructura de seguidillas y fandango respectivamente, la cuadrilla tocaba parrandas y malagueñas. Más tarde se incluyeron como géneros típicos en la comarca la jota y las gandulas (las últimas sólo en el pueblo de María).

- Parrandas.- Las seguidillas (llamadas en nuestra zona Parrandas) es otra de las formas de más pura tradición peninsular. Desde su génesis son paralelas en ella la literatura y la música. Según la mayoría de los tratadistas su uso se generalizó en el siglo XVI. Otra vez la decisiva importancia de este siglo por nuestra tradición musical y literaria.
- Malagueña.- Las Malagueñas son una forma acabada, es decir que no se tiende a improvisar ni en su forma ni en su contenido. En sus cinco versos se repite la estructura métrica de los géneros anteriores, rima en versos pares. Junto con los fandangos son los géneros del soporte común de la generalidad de manifestaciones folklóricas andaluzas y de ellas podríamos hablar y analizar hasta un sin fin de aspectos pero en la comarca no son más importantes que otros géneros, por eso le damos este tratamiento.
- Jota.- Se trata de una danza originaria del norte de España pero que se ha ido extendiendo a lo largo de todo el territorio con numerosas variantes en su práctica e interpretación. Es un baile de pareja, en la que los mismos bailarines van tocando las postizas. La letra que se canta es en forma de cuarteta, estrofa de cuatro versos octosílabos, que se amplía con dos versos más ya que hay repeticiones.
- Gandulas.- Se trata de una pieza muy parecida a las parrandas que en el municipio de María se han desarrollado con estilo propio.

4. Aguilandos:

Cabe incluirlos como una categoría única ya que eran la pieza principal y más importante en el repertorio de las cuadrillas. Además, aunque en un principio su contenido fuese de carácter religioso, poco a poco se fueron incluyendo en sus letras temas profanos que se usaban con fines festivos.

Pero también podemos hacer una agrupación de estos géneros en torno a su componente literario y quizás así entenderemos mejor la génesis de cada uno de ellos.

Los aguilandos y la misa de gozo podrían agruparse en el mismo lugar ya que atendiendo a la estructura del texto están formados por cuartetos octosílabos en las que sólo riman los versos impares, lo que podemos considerar como la base de toda la tradición española.

Los aguilandos se caracterizan por el ritmo ternario. Tienen además la particularidad de que es un canto que se improvisa cada vez que se ejecuta y en el mismo instante, siendo en su esencia una demostración continuada del poder creativo literario popular. La copla es interpretada por el guión o trovador y el estribillo es contestado por toda la cuadrilla y a veces por el público. Aunque hay muchas variantes, todas las cuadrillas de la comarca suelen utilizar el último verso para enlazar las coplas o desarrollar el estribillo que cada cuadrilla tiene establecido:

Ejemplo de trovo más estribillo:

Copla:

Esto es una maravilla
Virgen no le deis disgusto,
esta junta de cuadrillas,
en el pueblo Vélez-Rubio.

Estribillo:

En el pueblo Vélez-Rubio (último verso de la
copla)
Niño levanta la mano
que para el gozar de Dios
tu bendición esperamos.

4.3. Instrumentos utilizados en la zona

De los instrumentos utilizados en la comarca destacan los que acompañan a las cuadrillas de ánimas que ya detallamos en el apartado correspondiente, pero también son de uso popular otros como la zambomba, la botella de anís o la pandereta. A continuación se describen brevemente los más importantes en cuanto a su uso.

Guitarro

Es un instrumento en forma de guitarra pero más pequeño. Proviene de una serie de guitarras pequeñas que fueron muy populares en el Barroco. Lo más común es que tenga cinco cuerdas de tripa o nailon, aunque puede tener órdenes en lugar de estas. Las afinaciones varían, pero las más utilizadas son Si Fa# Re La Mi. El guitarro se utiliza en zonas de Aragón, La Mancha, Andalucía y Murcia, perteneciendo todos ellos a un mismo tipo de instrumento (con pequeñas variaciones locales).

Guitarra

Instrumento de cuerda con caja plana, cintura doble y mástil de trastes. Suele templarse: mi la re sol si mi. En el medio rural se utiliza rasgando las cuerdas y acompañando los diferentes cantos tradicionales con pocos y sencillos acordes. En los grupos de cuerda acompaña a bandurrias y laúdes creando la base rítmica.

Bandurria

Es un cordófono²¹ punteado. Consta de doce cuerdas (seis dobles) metálicas afinadas por cuartas y se hace sonar con una púa o plectro. Tradicionalmente forma parte de rondallas o grupos de cuerda, junto con la guitarra y el laúd, de similares características, pero con un sonido más grave.

Laúd

Pertenece a la familia de los instrumentos cordófonos. Con caja plana por delante y redonda por detrás. Mástil con trastes y seis cuerdas dobles que se templan: Sol Do Fa La Re Sol. De origen oriental lo trajeron a Europa los cruzados.

²¹ Estos instrumentos son los que producen el sonido debido a la vibración de una o varias cuerdas tensas. Según el origen de la vibración pueden ser punteados, ya sea con los dedos o con una púa, frotados con arco y percutidos.

Carrascual

Instrumento idiófono²² hecho con cañas unidas por alambre o por cinta de tela y que se hacen sonar al deslizar sobre ellas una postiza. La cinta que las une se prolonga haciendo hacia arriba que será la parte utilizada para colgar del cuello y hacia la parte de abajo, que sirve para sujetarlo mientras se toca, para controlar que no se mueva de su sitio mientras se salta y baila. Es uno de los instrumentos que caracteriza el baile de pastores en la misa de Nochebuena.

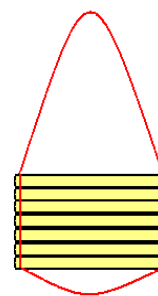


Fig. 9. Carrascual

Almirez

De composición metálica sirve para la elaboración de ingredientes picados que se incorporan a las comidas y además ha sido utilizado en el repertorio popular navideño como instrumento cuyo repiqueteo marca la base rítmica. Se hace sonar golpeando en los laterales y en la base interna. Pertenece a los idiófonos.

Zambomba

Es un instrumento membranófono²³ representado como un tambor (metálico, de cerámica...) que termina con una membrana en cuyo centro se inserta una caña. El sonido que produce es grave y se consigue por la vibración de la membrana producida por la fricción sobre la caña. Tiene una larga trayectoria como acompañante de la música navideña de la comarca.

Postizas

Las postizas están formadas por dos piezas de madera de jinjolero que al chocarlas entre sí producen un sonido armonioso. Normalmente es el instrumento que portan los bailarines y que hacen sonar al ritmo del baile. Se sujetan entre el dedo corazón y la palma de la mano mediante unos cordones que atraviesan los agujeros en los extremos superiores.

Las postizas se componen de dos partes: el macho y la hembra. La hembra es la que se utiliza para repiquetear porque tiene el sonido más agudo. Es ésta la que se coloca en la mano derecha y el macho en la izquierda.

Los toques reproducidos en los géneros tradicionales se llaman trote y galope.

Es importante no confundir este instrumento con las castañuelas ya que son ligeramente diferentes. Las postizas son más abombadas y ahuecadas, consiguiendo un sonido mucho más fuerte y grave.

Pandereta de parche

Este instrumento es muy utilizado por las cuadrillas de ánimas. Está formado por un aro de madera sobre uno de cuyos lados lleva el parche de piel. A lo largo del bastidor de madera se insertan las sonajas cuya función es chocar una con la otra para producir el sonido metálico característico.

²² Instrumentos idiófonos son todos aquellos que producen el sonido debido al material con el que están contruidos. Pueden ser percutidos, entrechocados, punteados, frotados y sacudidos.

²³ Estos instrumentos son los que producen el sonido debido a la vibración de una membrana tensa. Pueden ser percutidos con la mano o con baqueta, frotados y sopladados.

Para tocarla, se suele sostener por el bastidor con la mano izquierda y con la derecha se golpea el parche con la mano cerrada o resbalando los dedos pulgar, índice y corazón por el parche.

Algunos cuadrilleros suelen adornarla colocando cascabeles o campanillas mediante cintas de colores que se sujetan en el bastidor de madera y así consiguen también aumentar y dar contraste al sonido de las sonajas.



Fig. 10. Pandereta de cuadrillero

Botella de anís

Es un instrumento casero. Se trata de un idiófono frotado. El sonido, rítmico y brillante, se consigue frotando una botella labrada (normalmente de anís) con una llave, una cuchara o un tenedor.

Crótalos

Pertenecen al grupo de la percusión. Son utilizados como elemento rítmico sobre todo en las canciones populares acompañadas con baile, por su sonido diferenciador. Son dos piezas de bronce con una concavidad circular central interior de un grosor aproximado de 5mm. y un diámetro de alrededor de 8cm. Tienen una peculiaridad importante: uno de ellos es unos milímetros más pequeño y coinciden en sus caras interiores, de manera que no son los bordes los que percuten, sino el centro de la cara interior de cada platillo. El sonido que producen es bastante agudo y cristalino.



Fig. 11. Crótalos

Violín

Aunque es poco común, es un instrumento introducido en la música tradicional. En las cuadrillas de ánimas es el encargado de reproducir la melodía, por ser uno de los instrumentos más agudos, junto con la bandurria. Pero hemos de decir que son pocas las cuadrillas que cuentan con la presencia de este instrumento, quizás por ser menos accesible al músico debido a la dificultad que entraña su manejo o por el papel que se le asigna como perteneciente a la música culta.

4.4. Mantenimiento y utilización del folklore musical en la actualidad

No cabe duda que existe una gran diferencia entre la sociedad actual y aquella de los tiempos en que se generaban canciones populares desde los lugares más cotidianos. Numerosos factores, que influyen en la configuración de la sociedad, tales como la economía el índice de natalidad, la mortalidad, la emigración, el nivel cultural, han creado una realidad social que no responde de la misma forma que los antepasados a los estímulos vitales.

Atrás queda la dedicación agrícola en los campos de la comarca con la única ayuda externa de dos mulas y un arado; las largas jornadas en el trabajo que propiciaban reuniones de un gran número de trabajadores, costumbres culinarias apropiadas a la época del año y a la disponibilidad de determinadas sustancias alimenticias y numerosas tonadas creadas de forma improvisada en ese ambiente.

Pero se produjeron una serie de cambios que hicieron que la forma de vida de la sociedad velezana, así como la de numerosos pueblos del país, cambiara. Entre ellos podemos destacar

el descenso de la natalidad, los cambios en el sistema económico (pasó de ser eminentemente agrario a estar basado en la industria y el turismo), la elevación del nivel de vida (buscando una mejora en las ciudades), desarrollo de un nivel cultural considerable (pero en el que no se tienen en cuenta los valores tradicionales por tratarse de los que mantenían las clases más sencillas), el avance de las tecnologías que incide sobre todo en las labores agrarias, la relajación de la dictadura (permitiendo cada vez mayor libertad para expresar las ideas).

Y en esta situación socio-cultural es poco menos que imposible mantener unas formas culturales y religiosas cuyo origen está tres siglos más atrás y que cada vez más se hallan fuera de contexto.

En cuanto a las formas musicales se produce una invasión de los conjuntos musicales foráneos produciéndose el abandono de numerosas piezas de nuestro folklore por considerarlas fuera de lo moderno y de lo culto. A nadie se le ocurría ya mirar aquellas manifestaciones de la tradición como algo valioso y digno de conservar, sentimiento que se fue arraigando cada vez más en las nuevas generaciones hasta el punto de considerar vulgar, de poco interés o perteneciente a las clases de menos cultura, toda la tradición social.

Por eso, ante el miedo a perder toda una tradición cultural y social, en la comarca de Los Vélez se creó en 1985 un evento que conmemoraría cada año la actividad más importante dentro del folklore de la comarca, la actuación de las cuadrillas de ánimas. Ya quedaban pocas en la zona pero sí que quedaban todavía los integrantes de muchas de ellas, así que se iniciaron los Encuentros de Cuadrillas, un evento que cada año reuniría a estos grupos para evitar que su actividad anduviera perdida. No eran más que el sustituto de la antigua fiesta de los bailes de ánimas, quedando claro que estos actos son sólo el reflejo de aquellas manifestaciones en su ambiente natural.

Así, estos encuentros de cuadrillas hicieron y hacen posible el reencuentro de la gente con su propio sustrato musical y cultural. Además, gracias a estos encuentros se puede ver cómo cada cierto tiempo, los integrantes de las cuadrillas van dejando paso a otros más jóvenes interesados en este tema, que suelen ser normalmente familiares de los anteriores.

Junto a esta actividad, que resultó ser relevante para el mantenimiento y valoración del folklore, se crearon escuelas de folklore en los pueblos de la comarca cuyos principales transmisores de las enseñanzas eran las personas que de alguna forma habían estado vinculadas a este tipo de actividad. Estas escuelas procuran una enseñanza auténtica ya que se baila, se canta y se toca como antiguamente lo hacían los mayores, y siguiendo esta tradición, los nuevos grupos hacen posible la representación y mantenimiento en diferentes escenarios de la música tradicional.

De forma positiva podemos concluir este apartado afirmando que la existencia de estos grupos y la continua creación de otros nuevos, se muestra como un fenómeno cuyo paisaje final está por construir, tendiendo a configurarse en una red de agrupaciones de representación grupal, donde la adscripción al pueblo marca los parámetros y límites de su actividad ritual, ampliada ahora a una nueva forma de representación donde cuadrillas tradicionales y nuevas participan de las actividades artísticas y culturales de nuestro tiempo.

4.5. Relación e influencias del repertorio musical de la zona, con otras Comunidades

Si hemos de referirnos a una característica que ha abordado esta tierra desde tiempos históricos es el continuo ir y venir de numerosas culturas a través de las vías de comunicación,

así como el asentamiento de éstas en las zonas de la comarca. Recordemos que la situación geográfica de esta zona se presenta como enclave fronterizo entre comunidades a lo largo de extensos períodos de la historia, resultando de ello la posibilidad de contemplar esta característica como algo propio de los rasgos distintivos de la gente que habita en la zona. Esto incide sobre el carácter creativo y el tipo de relaciones de las personas a las que afecta.

En el terreno musical es fácil resaltar algunas peculiaridades que justifican esta afirmación. Además es ese factor el que explica la imposibilidad de establecer una zona concreta en la que exhiben determinados géneros cancionísticos y de baile. Como ejemplo podemos señalar la existencia de letras y melodías muy parecidas del Rosario de la Aurora en las provincias de Cádiz, Málaga, Córdoba, Granada, Jaén, Almería, Murcia... y quizás existan en otras. Valga también como ejemplo el modelo de fandango, que en la zona de Los Vélez se conoce como Malagueña y que se puede contrastar con la parecida estructura y realización melódica en zonas de Málaga, Granada, Córdoba, Jaén, Albacete, Almería, Murcia o Alicante. Otra de las formas características de la comarca son las seguidillas, que mantienen en nuestra zona un equilibrio perfecto entre las formas interpretativas manchego-murcianas y andaluzas. Y las jotas, de las que no hay dudas que podemos encontrar numerosas variantes por todo el levante peninsular. Todo esto nos impide delimitar una zona folklórica con constantes homogéneas.

En general el ritmo de los bailes, las melodías y el toque de instrumentos, se pueden identificar con dos corrientes. Por un lado la cadencia melismática castellano-murciana y por otro lado el arrebato sencillo y enérgico de la música andaluza.

Pero si tenemos que buscar la clave de esta diversidad en las formas características de la música local, debemos resaltar los aspectos culturales ya que aparte de ser ésta una comarca fronteriza estuvo influenciada por diferentes civilizaciones (tartesios, bastitanos, íberos, fenicios, cartagineses, griegos, romanos, judíos, castellanos...) pero sin lugar a dudas, los más influyentes fueron los moriscos.

La presencia de moriscos en la comarca es uno de los elementos más relevantes, ya que su gente aportó numerosas ideas y costumbres en cuanto a las formas musicales, la gastronomía, la estructura agrícola, etc.

No cabe duda que este bagaje histórico ha fraguado la forma de ser y de relacionarse de los habitantes de la comarca.

Pero una de las apreciaciones más curiosas que podemos hacer es la gran similitud de géneros desarrollados en la comunidad de Murcia y en la comarca de Los Vélez. Nuevamente nos encontramos con un parecido más real de la comarca con la comunidad murciana que con su propia región, y aún más con su propia provincia. Si comparamos los géneros de la provincia de Almería, los de la comarca de Los Vélez y los de la región murciana, podemos emparentar los dos últimos en un mismo bloque, pero quizás no con el primero. La música tradicional de Almería podríamos denominarla como más andaluza, sin embargo, los géneros de la música tradicional de la comarca son más del tipo castellano-manchego y murcianos. La importancia de la riqueza de la música de nuestra zona se basa en el tipo de ejecución, ya que en este sentido toma elementos de las distintas comunidades. Aún así, si bien los géneros cancionísticos y de bailes se asemejan mucho a estas dos zonas levantinas, en las diferentes zonas de la comarca se encuentra diversidad de formas de ejecución y algunas variantes en cuanto a toques y letras sobre todo.

II. Reflejo musical

5. Transcripción, clasificación y análisis de los ejemplos musicales recopilados por tradición oral

Con el objetivo de que las siguientes transcripciones puedan ser utilizadas tanto en el ámbito popular con carácter lúdico e informativo como también en un campo más académico, se detalla un análisis musical de cada una de las piezas mostradas. Igualmente, para todo aquel que esté interesado en conocer o profundizar en los términos musicales se incluye un glosario en el Anexo V.

Canciones de Juego

Tan importante como la música reproducida por los adultos es la que da lugar a los juegos de niños que, por otra parte, es enseñada siempre por una o varias generaciones anteriores. Es el niño el encargado de recibir toda una serie de costumbres y canciones que tienen detrás de sí el valor del paso de los tiempos. Además, será el mismo el que, cumpliendo con el ciclo, transmita lo recibido a otros niños, produciéndose así un intercambio de conocimientos que dará aún más desarrollo a ese saber popular. Se convierte así el niño en el depositario, portador, renovador y transmisor de unas determinadas formas de comportamiento que forman parte de la cultura popular, del folklore.

Este tipo de canciones, destinadas al entretenimiento infantil, recoge relatos, fragmentos de romances o de narración que en algún momento formaron parte de la sociedad adulta. Pero muchas de estas canciones presentan textos que se crearon a partir de algún elemento absurdo y cuyo desarrollo propició una canción sin sentido pero que por su estructura morfológica es objeto de interés de los niños:

Miliki tumba
la potingue, repotínguele
escalamática, política,
chifláutica...

Este tipo de repertorio forma parte de la cultura y de la forma de vivir de la sociedad. Hasta la aparición de los nuevos medios de comunicación, la única diversión y forma de relación que existía en los pueblos y en las zonas rurales era la utilización del medio exterior. Cualquier elemento de la calle propiciaba el desarrollo del juego. Las herramientas que se necesitaban para los juegos eran las más simples: una comba, un elástico, una pelota, el espacio de la calle, chapas de las botellas, piedras, etc. Pero con la llegada de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y la existencia de numerosos aparatos electrónicos en las casas, hizo que esta afición por utilizar el medio que nos rodea para la diversión diera paso a otras formas de entretenimiento, por lo que el repertorio de juegos tan importante en la región pasara al olvido y al abandono casi absoluto.

Por suerte aún quedan en la memoria de los mayores muchos de esos juegos y algunos que aún se escuchan en los/as niños/as de edades tempranas cuyo aprendizaje lo realizaron por parte de una generación anterior.

En cuanto a las composiciones de la lírica tradicional infantil se puede apreciar su brevedad, con variedad y fluctuación métrica, buscando siempre un tono jocoso y siendo el objetivo principal buscar la risa a toda costa sin temor a caer en el absurdo, con sencillez expresiva y actitud coloquial.

La repetición es quizá el principal soporte estructural ya sea únicamente de la última sílaba de cada verso, de algunas palabras, o de forma regulada, dando lugar a paralelismos, tan propios de la poesía popular, o a la utilización de estribillos. Todo esto se realiza con juegos fonéticos constantes: palabras muy sonoras que introducen la canción, repeticiones, aliteraciones, juegos de palabras, utilización de onomatopeyas, etc.

• ¿A dónde vas culona?

Moderato

¿A dón - de vas cu - lo - na con tan - to cu - lo? A
 5 la pes - ca - de - rí - a a com - prar be -
 8 su - go. El be - su - gue - ro di - ce que no hay be - su - go, en -
 13 ton - ces la cu - lo - na me - ne - a el cu - lo, con di - si - mu - lo.

*Ficha descriptiva*¹

• Texto

¿A dónde vas culona con tanto culo?

- A la pescadería a comprar besugo.

El besugero dice que no hay besugo,

entonces la culona menea el culo, con disimulo.

• Movimientos que la acompañan

Es una canción ligada al movimiento de la comba, la cual es sujeta en cada extremo por una persona. En el primer tiempo de cada compás la comba golpea en el suelo y en el 2º tiempo, siguiendo con el movimiento circular, la comba pasa por el punto más alto en este movimiento.

Al empezar a cantar, el niño entra en el movimiento de la comba, saltando a ritmo de blancas, es decir, coincidiendo con el primer tiempo del compás, que es cuando la comba pasa por el suelo.

Al terminar la canción, el niño sale de la comba y se vuelve a empezar con un nuevo niño.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.

- Tipo: Juego de comba.

- Tonalidad de transcripción: Do M.

¹ Anexo VI

- Datos de análisis

- Estructura melódica:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

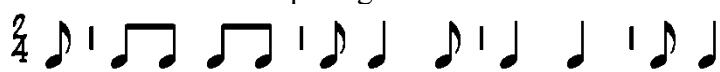
Los intervalos que forman la canción son de 3ªM y m, 2ª M y m, dos 4ªS y una 6ªM.

- Motivos melódicos:

Cada una de las cuatro frases se inicia con una anacrusa en la última corchea del compás, que cae en el primer compás mediante un intervalo de 3ªm ascendente. Este intervalo se repite de forma descendente después de 3 insistencias sobre la misma nota. En el segundo compás de cada frase, se vuelve a realizar un motivo anacrúsico, pero ahora será ♪ ♪ ♪, siendo las dos primeras figuras del mismo sonido y la última irá hacia un intervalo de 3ª M ascendente o 3ªm descendente, excepto en la última frase que se realiza un intervalo de 2ªM ascendente y 6ªM ascendente.

- Estructura rítmica:

La estructura rítmica que siguen todas las frases de la canción es la misma:



En la 2ª frase, el segundo compás cambia la anacrusa por ♪ ♪ exigido por el texto.

Al final, a modo de coda, se repite el último motivo: ♪ ♪ ♪ ♪

- Motivos rítmicos:

Los motivos rítmicos utilizados se pueden resumir en:



- Estructura formal:

La melodía se divide en cuatro frases que podríamos agrupar de dos en dos. Quedan así dos frases en la que la segunda se alarga en forma de coda, repitiendo el último motivo de dos compases, con un texto añadido.

La división de estas frases se realiza de la siguiente forma: A + B +A + B1 + CODA.

The image shows four staves of musical notation in 4/4 time, each with a treble clef. The first staff is labeled 'A' and contains 4 measures. The second staff is labeled 'B' and contains 4 measures, starting at measure 5. The third staff is labeled 'A' and contains 4 measures, starting at measure 8. The fourth staff is labeled 'B1' and 'Coda' and contains 6 measures, starting at measure 13. The notation consists of quarter and eighth notes with stems, and a double bar line at the end of the fourth staff.

- Organología:

Es un juego de interacción entre el niño y la comba. Cada compás hará sonar sus dos pulsos alternando el salto del niño (primer pulso) con el golpe de la comba en el suelo (segundo pulso), sirviendo estos dos elementos como instrumentos de percusión.

• Al jardín de la alegría

Allegro

Al jar - dín de la a - le - gría - a quie - re mi ma - dre que va - ya.
A ver si me sa - le un no - vio el más bo - ni - to de Es - pa - ña.

6
va - mos los dos, los dos, los dos, va - mos los dos, en com - pa -

10
ñi - a, va - mos los dos, los dos, los dos, al jar - dín de la a - le - gría - a.

Ficha descriptiva

• Texto

Al jardín de la alegría
quiere mi madre que vaya.
A ver si me sale un novio
el más bonito de España.

Vamos los dos, los dos, los dos,
vamos los dos en compañía,
vamos los dos, los dos, los dos,
al jardín de la alegría.

• Movimientos que la acompañan

Los jugadores se colocan en dos filas, una enfrente de otra, dejando un pasillo en medio por donde irá pasando al ritmo de la canción la persona que simboliza la búsqueda de un novio. Al finalizar la primera estrofa, esta persona cogerá a otra del brazo (de los que se encuentra en cualquiera de las dos filas) y se iniciará así el recorrido por el jardín (que es el espacio creado entre las dos filas) ambos cogidos del brazo. Los pasos realizados son pequeños saltitos que se combinan con el ritmo de la música.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de grupo.
- Tonalidad de transcripción: Fa Mayor.

- Datos de análisis
- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



Esta canción está compuesta de forma distinta al resto de canciones populares. Es una de las pocas que utiliza la escala completa de una tonalidad.

- Intervalos utilizados:

Podemos decir que los intervalos que forman la melodía son 2ª Mayor y menor y 3ª Mayor y menor. En una ocasión aparece una 4ª Justa (c.6).






- Motivos melódicos:

Los intervalos que forman la melodía dan lugar a estructuras melódicas muy sencillas. Por ejemplo el inicio de la frase A forma un arpeggio de tres notas que van ascendiendo por terceras. Tras este ascenso se repite la última nota durante un compás y medio. Esta repetición tras el inicio vuelve a aparecer en el compás 7 y en el tema final (compás 12-13). En los compases 2 y 3 la melodía forma un floreo superior e inferior sobre el do. Desde esta nota se suceden dos intervalos de segunda descendentes. El enlace con el siguiente tema, en el compás 6 se forma con una 3ª Mayor descendente. Este tema introduce un elemento rítmico nuevo (el tresillo de corchea) y además de esta dificultad, se introduce en la melodía un nuevo intervalo, de 4ª Justa, siendo la única vez que aparece. Además esta es la frase en la que se encuentra la nota culminante (Mi4) coincidiendo con la anacrusa del tema B2. En el siguiente compás aparece un floreo inferior sobre el Do para cerrar la frase. Lo mismo sucede en B3, que parece ser una repetición del modelo anterior a distancia de segunda inferior. Tras la repetición insistente del Do en el compás 13, termina la melodía de la misma forma que empezó, es decir por terceras encadenadas, pero ahora de forma descendente, para acabar en la tónica de la tonalidad principal.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 2/4 con motivos rítmicos muy variados. Entre ellos es significativo el uso del tresillo de corcheas.

- Motivos rítmicos:

En la primera parte de la canción (A), aparecen los motivos más sencillos:   y . Estos dos motivos se repetirán en las siguientes frases con la incorporación de un grupo especial: . Este nuevo grupo aparece en los inicios de frases o semifrases como anacrusa. El otro tipo de anacrusa, que inicia el resto de las frases es . El motivo de negra aparece siempre en el primer tiempo del compás, pero dentro de la frase, nunca como inicio.

- Estructura formal:

La estructura formal corresponde al esquema: A-A-B (B1+B2+B3)-C. La frase A podría verse como dos temas unidos, el primero del c.1 al c.2, que es más estable melódicamente y el segundo desde la anacrusa del c.3 hasta el c.5. En el c.6 comienza la frase B que está compuesta por tres secuencias. La primera, B1 se diferencia de las otras dos por los intervalos con que se inicia, ya que en B2 y B3 el tresillo de corcheas está formado por la repetición de la misma nota y sin embargo en B1 se repite la primera nota pero la última del tresillo se distancia en una cuarta.

Además, los temas B2 y B3 son el modelo y la repetición de una secuencia y se encuentra a distancia de 2ª inferior.

En la anacrusa del compás 13 empieza la última frase que podemos considerar una pequeña coda, con la repetición insistente del quinto grado de la tonalidad principal, que desciende por terceras hasta la tónica.

• **Al pasar la barca**

Allegretto

Al pa-sar la bar came di-jo el bar-que-ro:-Las ni-ñas bo-ni-tas no pa-gan di-ne-ro. Al vol ver a pa-

10 sar me vol-vió a de-cir las ni-ñas bo-ni-tas no pa-gan a-quí. Yo no soy bo-

18 ni-ta ni lo quie-ro ser to-me us-ted su di-ne-ro ya pa-sar-lo bien.

Ficha descriptiva

• Texto

Al pasar la barca
me dijo el barquero
las niñas bonitas
no pagan dinero.

Al volver a pasar
me volvió a decir
las niñas bonitas
no pagan aquí.

Yo no soy bonita
ni lo quiero ser
tome usted su dinero
y a pasarlo bien.

• Movimientos que la acompañan

La comba será sujeta por una persona en cada extremo, que serán las que la hagan moverse de forma circular. En cada paso por el suelo, el niño que esté dentro de este movimiento de la comba, deberá saltar, coincidiendo el primer pulso del compás con el golpe de la comba en el suelo y el segundo pulso con el final del salto del niño, que coincide con la posición más alta en el movimiento de la comba.

• Datos del material

- Categoría: canción de juego.
- Tipo: juego de comba
- Tonalidad de transcripción: Modo Dórico.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

La secuencia interválica utilizada se compone de intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa y 6ª Mayor.

- Motivos melódicos:

Es una canción elaborada a partir de un único motivo melódico que se irá repitiendo cada cuatro compases con las variantes lógicas determinadas por la adaptación del texto. La estructura melódica principal es la siguiente:



Podemos dividir esta melodía en dos motivos diferentes: el primero son las tres primeras notas en sentido ascendente (en intervalos de 2ª) y el segundo el intervalo de 4ª también ascendente que desciende una 2ª (este intervalo cambiará en la siguiente secuencia). Esta nota final a veces se repite por cuestiones del texto, por eso la hemos puestos entre paréntesis. Desde esta nota, se inicia la siguiente secuencia de la melodía, esta vez una segunda descendente, pero con la misma estructura, excepto el intervalo de 4ª, que como hemos dicho, esta vez cambia y se convierte en una 3ª. Además entre la primera secuencia y la segunda (del segundo al tercer compás) se produce un intervalo de 6ª descendente (del Si al Re) que será en todas las secuencias igual, excepto en la última que veremos más adelante.

Se inicia otra vez la melodía, lo que supone un salto de 3ª descendente.

La única variación aparece en los dos últimos compases a modo de coda:



En la última parte de la melodía se produce la variación. Al llegar a la última secuencia de la melodía el intervalo que une los dos compases finales, en lugar de ser de 6ª descendente (de Si a Re) está invertido, es decir se produce una 3ª ascendente manteniéndose por tanto las mismas notas. La variación a modo de coda mantiene la utilización de intervalos de 2ª como en toda la secuencia melódica, pero ahora alterna el orden ascendente y descendente: dos segundas descendentes y una ascendente.

- Estructura rítmica:

- Motivos rítmicos:

Los dos motivos que generan la canción son: ♪♪ ♪y♪ ♪♪.

El motivo ♪♪ empieza a aparecer en A1 por razones de adaptación al texto, siendo su origen el motivo ♪ ♪♪.

La fórmula $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ vuelve a ser un motivo ampliado de $\text{♩} \text{♩}$, producido por la adaptación al texto.

Se produce por tanto una aceleración rítmica en A3 dando sensación de precipitación a la coda.

- Estructura formal:

Esta canción está formada por tres frases de ocho compases. Cada una de ellas se divide en dos semifrases de cuatro compases:

A+A

A1+A2

A1+A3

Hemos llamado (A) a todas las semifrases, con sus variantes 1,2 y 3, ya que todas ellas tienen el mismo comienzo. Se puede decir que en A1 y A2 la única variante viene dada por la adaptación del texto. Solamente en A3 se produce una variación más acusada que provoca la sensación de CODA.

The image displays three staves of musical notation in 2/4 time. Each staff represents a phrase of eight measures, divided into two four-measure halves. The first staff is labeled 'A + A', the second 'A1 + A2', and the third 'A1 + A3'. The notation includes treble clef, 2/4 time signature, and a double bar line at the end of the third phrase.

- Organología:

Se trata de una canción danzada cuyo ritmo es marcado únicamente por los saltos realizados por el jugador y por los golpes de la comba al percutir en el suelo.

• **Antón pirulero**

Allegro meno mosso


An - tón, An - tón, An - tón pi - ru - le - ro. Ca - da cual, ca - da cual, que a -
 7
 pren - da su jue - go y el que no lo a - pren - da pa - ga - rá u - na pren - da.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Antón, Antón,
 Antón pirulero.
 Cada cual, cada cual,
 que aprenda su juego
 y el que no lo aprenda
 pagará una prenda.

• **Movimientos que la acompañan**

Es un juego de repetición rítmica. Se realiza con todos los jugadores sentados en corro ya que todos se tienen que poder ver. Hay una persona que será la encargada de realizar los movimientos que quiera (normalmente con brazos) para que los demás los vayan realizando a la vez. Cada movimiento debe coincidir con un pulso () y para que sea muy rítmico serán golpes en alguna parte del cuerpo, del suelo, del entorno, etc.

Se ponen a prueba la capacidad de observación, reproducción y concentración de los jugadores y de la misma forma, la capacidad creativa y rítmica del concursante encargado de realizar los movimientos a imitar.

El jugador que pierda el ritmo o que realice un movimiento equivocado quedará eliminado hasta la siguiente ronda o tendrá que pagar con una prenda. El jugador que se queda sin prendas pagará el castigo que se le ordene.

La canción se repite incesantemente hasta terminar el juego.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de imitación
- Tonalidad de transcripción: Se basa en el primer tetracordo del modo Frigio.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:
- Ámbito:

- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Se utilizan intervalos de 2ª Mayor y 3ª Mayor y menor.

- Motivos melódicos:

La melodía es de ámbito muy reducido, sólo se utilizan cuatro sonidos que se van sucediendo mediante intervalos pequeños. El principio de la melodía se realiza con la repetición de una nota (Sol) seis veces. A continuación aparece el intervalo de 2ª Mayor ascendente y desde ahí 3ª Mayor descendente. En la nota Fa se repite el intervalo de 2ª Mayor ascendente para terminar con una 3ª menor descendente que enlaza con la siguiente frase ascendiendo con el mismo intervalo. Las tres frases siguientes se realizan con los mismos intervalos pero con algunas variantes rítmicas.

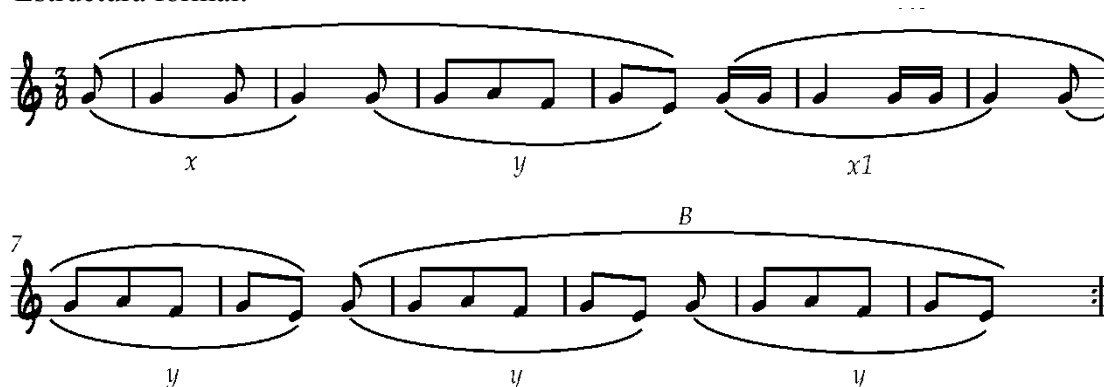
- Estructura rítmica:

Utiliza un compás ternario, 3/8. La canción se desarrolla a una velocidad bastante rápida.

- Motivos rítmicos:

Podemos diferenciar tres frases con diferentes motivos rítmicos. Hasta el compás 4 la única fórmula que aparece es la anacrusa (♪, ♪) seguida de ♪♪♪. En ese mismo compás se inicia otro motivo rítmico que es ampliación del primero, es decir la misma anacrusa pero con adecuación al texto, lo que provoca la subdivisión de la corchea: ♪♪, ♪. Tras este motivo nos encontramos únicamente el motivo de corcheas: ♪♪♪.

- Estructura formal:



Atendiendo a la estructura formal, se distinguen tres frases: A (c.1-4) A1 (c.5-8) y B (c.9-12). En cada una de estas frases podemos diferenciar claramente dos motivos rítmicos. En A hemos llamado x al motivo inicial, que después se repite como x1 por su ligera variación rítmica en la anacrusa, variación que viene determinada por el texto, ya que melódicamente es igual que x. La segunda frase es A1 que mantiene la misma estructura que A, pero con la variante que hemos comentado del primer motivo. El segundo motivo de estas dos frases es y que será tomado para hacer la frase B. Esta frase está formada por dos motivos exactamente iguales.

- Organología:

Por las características del juego, la canción va acompañada con los instrumentos de percusión corporal que aporten los jugadores dependiendo de su destreza.

• ¡Chu, chu, chu!

Allegro

¡Chu, chu, chu! Con el chu, chu, chu de la ju ven-tud, a-com - pa ña - me a to - mare - te. Con la
 6
 pep - si, pep - si, pep - si, con la co - la, co - la, co - la, con la pep - si - co - la. Schuuu, ¡pum!

Ficha descriptiva

• Texto

¡Chu, chu, chu!
 Con el chu, chu, chu
 de la juventud,
 acompáñame a tomar el té.

Con la pepsi, pepsi, pepsi,
 con la cola, cola, cola,
 con la pepsicola.
 Schuuu, ¡Pum!

• Movimientos que la acompañan

Al iniciar la canción se realizan tres movimientos de sacudida de las manos, a modo de introducción. En el último pulso del primer compás se inicia la combinación de palmadas coincidiendo siempre el principio del compás con la palmada derecha y el tercer pulso con la izquierda.

4º pulso: palmada individual.

1º pulso: chocar la palma derecha con la derecha del compañero en el frente.

2º pulso: palmada individual.

3º pulso: chocar la palma izquierda con la misma del compañero.

A partir de la anacrusa del compás 6 comienza una nueva secuencia: en éste, la primera palmada será individual y las tres siguientes con el compañero, chocando ambas manos a la vez en el frente y coincidiendo con las tres veces que se repite pepsi y después cola, es decir, los pulsos 1, 2, 3 con el compañero y el pulso 4 palmada individual.

A partir de la anacrusa del compás 8 se realizará una palmada individual en el primer pulso de cada compás y en los tiempos con silencio se irá alternando el choque de mano derecha e izquierda con la misma del compañero. Los dos últimos compases son de forma representativa del texto: el compás 9 se realiza con el tiempo detenido mientras hacemos el gesto de silencio con el dedo sobre la boca y en la última palabra (¡pum!) haremos una explosión tanto con el sonido como con el gesto de los brazos.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.

- Tipo: Juego de manos

- Tonalidad de transcripción: Utiliza una gama muy reducida de tres notas.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son de 2ª Mayor y de 4ª Justa.


- Motivos melódicos:



La melodía se forma con intervalos de 4ª Justa ascendente que vuelve a descender pasando a hacer lo mismo con intervalos de 2ª Mayor. La última frase se interpreta recitando, con una entonación aproximada a las notas escritas con aspas.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 4/4 con una introducción en comienzo tético.

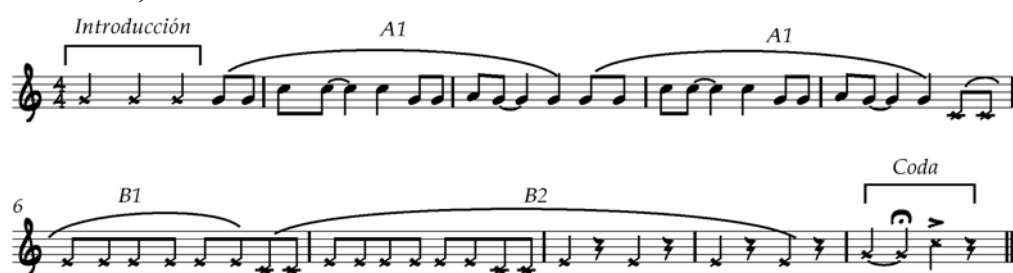
- Motivos rítmicos:

El motivo más característico es la prolongación del primer tiempo del compás hasta el segundo, anulando la parte fuerte de ese tiempo. Este motivo aparece sólo en la parte A: 

Los otros dos motivos que aparecen son  en B1 y  en B2. En la parte final se produce una detención del pulso sobre el penúltimo sonido.

- Estructura formal:

Aunque aparentemente parece una canción muy simple, cuenta con varias partes importantes en su estructura formal. En primer lugar encontramos una introducción en los tres primeros pulsos del compás y para terminar un compás de conclusión que podemos llamar coda. El cuerpo de la canción lo forman dos semifrases cantadas y otras dos recitadas, cada una con estructuras diferenciadas.



Las dos semifrases que forman A tienen la misma composición. Se forma así una frase cuadrada de 4 compases. En B1 se inicia una frase recitada con una estructura rítmica continua. Y finalmente en B2 encontramos una deceleración de la secuencia rítmica, quedando en silencio los pulsos 2 y 4 de los compases 8 y 9.

• **Con el trico, trico, tra**

Allegretto

Con el tri - co tri - co tra, la ca - bri - ta de San Juan, el cu -

5
chi - llo car - ni - ce - ro. ¿Cuán - tos de - dos hay en me - dio?

Ficha descriptiva

• **Texto**

Con en trico trico tra,
la cabrita de San Juan,
el cuchillo carnicero.
¿Cuántos dedos hay en medio?

• **Movimientos que la acompañan**

Es un juego que se realiza en la espalda del niño, normalmente por un mayor. Aquí se van dando golpecitos coincidiendo con cada pulso de la canción y al final se dejarán un número determinado de dedos fijos para que el niño adivine cuántos son los que han quedado.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego adivinatorio
- Tonalidad de trascripción: Se trata de una gama de tres sonidos con dos tonos y medio entre los dos primeros y un tono entre la segunda y la tercera.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Es una canción muy reducida que sólo utiliza los intervalos de 4ª Justa y 2ª Mayor.

- Motivos melódicos:

La melodía se puede dividir en cuatro frases cada una de dos compases. La estructura melódica que se repite es la misma, saltando desde el Do con una cuarta ascendente y del Fa al Sol para volver a este. Estos saltos que se repiten durante toda la canción representan las características del juego, que consiste en dar saltitos con los dedos en la espalda del niño.

Los inicios de frase son anacrúsicos.

- Estructura rítmica:

Es una canción en 2/4 en la que los tiempos de cada compás se marcan muy bien gracias a los motivos que utiliza y al refuerzo con las características aplicaciones del juego.

- Motivos rítmicos:

Las células rítmicas son repetidas sin variación:



- Estructura formal:

Esta canción tiene cuatro frases de dos compases cada una. Estas frases son rítmicamente similares y con la misma estructura melódica. En la última frase la música se sustituye por una frase recitada en la que el ritmo sigue intocable.

• Don Federico

Allegro

Don Fe-de - ri - co per - dió su car - te - ra pa - ra ca - sar - se con u - na cos - tu - re - ra.

9
La cos - tu - re - ra per - dió su de - dal pa - ra ca - sar - se con un ge - ne - ral

17
El ge - ne - ral per - dió su es - pa - da pa - ra ca - sar - se con u - na be - lla da - ma.

25
La be - lla da - ma per - dió su a - ba - ni - co pa - ra ca - sar - se con Don Fe - de - ri - co.

33
Don Fe - de - ri - co per - dió su o - jo pa - ra ca - sar - se con un pi - o - jo.

41
El pi - o - jo per - dió su pa - ta pa - ra ca - sar - se con u - na ga - rra - pa - ta.

49
La ga - rra - pa - ta per - dió su co - la pa - ra ca - sar - se con u - na pep - si - co - la.

57
La pep - si - co - la per - dió su es - pu - ma pa - ra ca - sar - se con u - na ma - la bru - ja.

65
La ma - la bru - ja per - dió su ga - ti - to pa - ra ca - sar - se con Don Fe - de - ri - co.

73
Don Fe - de - ri - co le di - jo que no y la ma - la bru - ja le echó u - na mal - di - ción.

Ficha descriptiva

- Texto
Don Federico perdió su cartera
para casarse con una costurera.

La costurera perdió su dedal
para casarse con un general.
El general perdió su espada
para casarse con una bella dama.
La bella dama perdió su abanico
para casarse con Don Federico.
Don Federico perdió su ojo
para casarse con un piojo.
El piojo perdió su pata
para casarse con una garrapata.
La garrapata perdió su cola
para casarse con una pepsi-cola.
La pepsi-cola perdió su espuma
para casarse con una mala bruja.
La mala bruja perdió su gatito
para casarse con Don Federico.
Don Federico le dijo que no
y la mala bruja le echó una maldición

- Movimientos que la acompañan

Es un juego de palmas para jugar con otro compañero. Tiene tres movimientos diferentes: el primero palmadas en vertical, es decir la izquierda mirando hacia arriba para golpear la derecha del compañero y la derecha mirando hacia abajo para golpear la izquierda del compañero. Además en cada final de frase se mimetiza la acción que se está cantando:

- ... con una costurera ----- acción de coser.
- ... con un general ----- saludo con el brazo en la frente.
- ... con una bella dama ----- gesto de coger la falda del vestido.
- ... con Don Federico ----- dedo índice marcando un bigote.
- ... con un piojo ----- dedos en la cabeza.
- ... con una garrapata ----- gesto de coger un insecto.
- ... una pepsi-cola ----- gesto del brazo para beber.
- ... con una mala bruja ----- movimiento de volar en la escoba.
- ... con Don Federico ----- dedo índice marcando un bigote.

- Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de manos y mímica.
- Tonalidad de transcripción: Do M

- Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:

Tiene un ámbito de sexta:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

A pesar de tener una gama melódica bastante amplia, sólo aparecen intervalos de 3ª Mayor y menor y de 2ª Mayor y menor.

- Motivos melódicos:

La melodía se inicia desde la nota más grave (Do) formando una quinta que se sucede por dos terceras ascendentes. La última nota (Sol) se repite varias veces y pasa con una segunda ascendente a la nota La. Desde esta nota hace un intervalo descendente de tercera y el mismo de forma ascendente para terminar en el Sol con una segunda descendente. Todo esto se sucede en los cuatro primeros compases y en la segunda semifrase de cuatro compases la melodía hace un descenso por segundas hasta el Do. Estas dos semifrases que forman una frase cuadrada de 4 compases se repite con la misma estructura melódica durante toda la canción.

- Estructura rítmica:

El compás utilizado es 2/4. En la primera frase introduce una secuencia rítmica que se irá repitiendo durante toda la canción con leves variaciones marcadas por la adaptación al texto.

- Motivos rítmicos:

En la primera semifrase de cuatro compases se repite tres veces el motivo $\downarrow \uparrow \uparrow$ y en el cuarto compás $\downarrow \downarrow$. En la segunda semifrase también de cuatro compases se repite el primer motivo dos veces, seguido de $\uparrow \uparrow \uparrow$ y por último $\downarrow \downarrow$.

En el resto de frases se introducen variantes rítmicas por acondicionamiento con el texto. Los nuevos motivos que aparecerán son: \downarrow y $\downarrow \downarrow$.

- Estructura formal

Las frases musicales se estructuran con relación al texto. Así podemos apreciar diez frases diferentes pero con los mismos motivos melódicos. En el sentido rítmico es en el que se aprecian variantes por motivos de adecuación al texto. Contamos en cada frase con ocho compases que se dividen en dos semifrases de cuatro compases cada una:



La estructura completa resulta así: A + A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + A6+ A + A3 + A7

• **El cocherito, leré**

Allegretto

El co-che-ri-to, le-ré, me di-jo a-no-che, le-ré, que si que-rí-a, le-ré,
 Y yo le di-je, le-ré, con gran sa-le-ro, le-ré, no quie-ro co-che, le-ré,

7
 mon-tar en co-che le-ré. re-o le-ré. El nom-bre de Ma-rí-a que cin-co le-tras
 que me ma-

13
 tie-ne: la "e-me", la "a" la "e-rre", la "i", la "a", Ma-rí-a.

Ficha descriptiva

• **Texto:**

El cocherito, leré,
 me dijo anoche, leré,
 que si quería, leré,
 montar en coche, leré.

Y yo le dije, leré
 con gran salero, leré,
 no quiero coche, leré,
 que me mareo, leré.

El nombre de María
 que cinco letras tiene:
 la "eme", la "a",
 la "erre", la "i",
 la "a", María

• **Movimientos que la acompañan**

Los niños saltan dentro del movimiento de la comba coincidiendo con cada pulso del compás. Mientras, la comba va realizando movimientos rotatorios.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de comba.
- Tonalidad de transcripción: Igual que la canción anterior, utiliza una gama de sonidos que pertenece a la escala de Do M, quedando incompleta.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa y 5ª Justa. Los intervalos de 2ª y 3ª aparecen indistintamente en todas las partes de la canción pero los otros dos son excepcionales. El intervalo de 5ª Justa aparece únicamente en el c. 6 al c.7 y el intervalo de 4ª Justa no aparece en la parte A, sólo en la segunda parte de la canción, a partir del c.10.

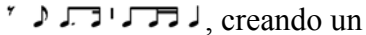
- Motivos melódicos:


La melodía se forma a partir de terceras de forma ascendente y descendente. En el primer compás podemos apreciar la formación de un intervalo de 5ª (de Do a Sol) que se va sucediendo por intervalos de 3ª. A partir del c.3 esta estructura cambia, pasando a realizar sólo saltos de tercera en sentido ascendente y descendente y descensos en intervalos de 2ª para terminar la secuencia. Como vemos en la estructura formal, la melodía se va formando por secuencias comenzando la primera en la nota Mi, la segunda en La (una cuarta ascendente) la siguiente en Sol (segunda descendente) y la última otra vez en La (segunda ascendente). A partir del c. 10 la estructura melódica se basa en intervalos de 4ª Justa, tanto ascendente como descendente entre las notas Do y Fa. También se introducen tras éste, intervalos de tercera que ascienden y descienden de igual forma. En los dos últimos compases se reduce esta interválica a un ascenso y descenso de segunda mayor.

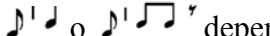
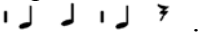
- Estructura rítmica:

Utiliza el compás de 2/4 con estructuras rítmicas características que ayudan a marcar los pasos del juego.

- Motivos rítmicos:

Se reiteran cuatro estructuras rítmicas que corresponden a las cuatro partes formales: En la primera parte (c. 1 a 9) el motivo utilizado es , creando un comienzo acéfalo.

La siguiente frase (c.10 a c.13) se desarrolla a ritmo de corcheas y negras con ritmo anacrúsico, quedando la estructura así: .

En el compás 14 se inicia una frase con carácter más rítmico y con comienzo de células en anacrusa:  dependiendo de las características del texto. En los dos últimos compases, parece que se reestructura la secuencia rítmica, marcando cada uno de los pulsos del compás: .

- Estructura formal:

La estructura formal se resume en tres partes: A (c.1 a c.9), B (c. 10 a c. 18) y Coda (c.19 a c.20).

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves. The first staff contains three measures, each labeled with a bracket and the letter 'A' followed by a subscript (A1, A2, A3). The second staff begins at measure 7, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) for the A2 sequence, followed by a section labeled B1. The third staff begins at measure 13, showing a section labeled B2 and a final section labeled CODA.


El tema A está estructurado en forma de secuencias que se repiten a diferente altura. Cada una de ellas la denominamos A1, A2, A3, siendo la última la repetición de A2. Cada una de estas secuencias corresponde a dos compases. La formación rítmica es igual, así como la interválica, excepto en A1, donde se comienza con una tercera descendente más otra ascendente que sigue con otra tercera ascendente en lugar de una segunda descendente como en el resto de secuencias.

El tema B tiene un carácter diferente. Juega con un intervalo mayor: el de 4ª Justa y además rítmicamente es más continuo. Ese intervalo de 4ª Justa (de Do a Fa) forma la estructura del tema, junto con la 3ª Mayor (de Fa a La). En este tema se diferencian dos frases: B1 en la que la melodía es más continua y B2, formada por secuencias rítmicas con comienzo anacrúsico y alternando el motivo rítmico según el texto, como hemos visto en la estructura rítmica.

Los dos últimos compases recuperan la insistencia rítmica de cada pulso y forman una coda final.

• **El conejo de la suerte**

Allegro



El co - ne - jo de la suer - te ha sa - li - do es - ta ma - ña - na a la ho - ra de par - tir. ¡Oh sí! Ya es - tá a

quí ha - cien - do re - ve - ren - cia, con ca - ra de ver - güen - za.

Tú be - sa - rás al chi - cho o a la chi - ca que te gus - te más.

Ficha descriptiva

• **Texto**

El conejo de la suerte
 ha salido esta mañana
 a la hora de partir.
 ¡Oh, sí! Ya está aquí
 haciendo reverencia
 con cara de vergüenza.
 Tú besarás al chico o a
 la chica que te guste más.

• **Movimientos que la acompañan**

Todos los jugadores se sitúan en corro colocando la mano izquierda encima de la derecha del compañero de la izquierda y la mano derecha debajo de la mano izquierda del compañero situado a la derecha. Ambas manos se colocan con las palmas hacia arriba y siguiendo el ritmo del juego cada jugador va palmeando a la mano izquierda del siguiente por todo el corro hasta terminar la canción. La última persona que recibe la palmada será la que de un beso al jugador que quiera.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de corro
- Tonalidad de transcripción: Utiliza tres sonidos a distancia de dos tonos y medio entre el primero y el segundo y un tono entre el segundo y el tercero.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



Aunque utiliza una gama melódica muy reducida, este ejercicio es adecuado para trabajar la 4ª Justa, que se combina con la 2ª M.

- Intervalos utilizados:

Se compone de dos intervalos: 2ª Mayor y 4ª Justa.

- Motivos melódicos:

Es una melodía que se elabora a partir de tres notas. Los intervalos que la forman son siempre 4ª Justa desde Sol hasta Do y 2ª Mayor desde Do hasta Re. Esto provoca la continua repetición de notas y la aparición de floreos superiores desde el Do. La última frase de la canción es recitada sobre un mismo tono.

-Estructura rítmica:

La canción se compone sobre el compás de 2/4 con una estructura rítmica muy simple. Tiene comienzo anacrúsico y cambia a compás de 3/4 durante un solo compás.

- Motivos rítmicos:

Rítmicamente es muy homogéneo. Utiliza dos células diferentes: ♪♪♪ y ♪ . Los comienzos de las frases son anacrúsicos, utilizando la célula de dos corcheas. En el compás 8 pasa a 3/4 y a partir del compás 9, donde vuelve a 2/4, la frase empieza con la última corchea del compás. La frase que se inicia en el compás 12 es la única que coincide en el primer pulso del compás.

- Estructura formal:

Se aprecian claramente tres frases de seis compases cada una: A-B-C. Las dos primeras frases constan de una subdivisión interna en tres motivos. En A se diferencian A1-A1 y A2, este último con la misma estructura melódica pero con ligeras variaciones rítmicas por el texto. Los tres motivos constan de dos compases cada uno. En el compás 7 empieza la frase B, formada por B1, B2, y B3. La última frase C, tiene una estructura sencilla y se reproduce recitándola.

- Organología:

Como es un juego de manos, los ritmos se van percutiendo sobre las palmas de los jugadores, incorporando así este elemento de percusión corporal.

• **El sillón de la reina**

Andante

El si - llón de la rei - na que nun - ca se pei - na, un
dí - a se pei - nó y el si - llón se ca - yó

Ficha descriptiva

• Texto

El sillón de la reina
que nunca se peina,
un día se peinó
y el sillón se cayó.

• Movimientos que la acompañan

El juego consiste en simbolizar el movimiento de un sillón. Para esto, una persona será sujeta por los brazos y por las piernas con la ayuda de dos personas. Al iniciar la canción se realiza el balanceo y al terminar, con la última nota, se sueltan los pies a la persona balanceada, quedándose ésta de pie.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de balanceo
- Tonalidad de transcripción: Parte de Do3 y utiliza sólo dos sonidos más ordenados, como en otras canciones de este tipo, con una 4ªJ y una 2ª M.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:

- Gama melódica:

- Intervalos utilizados:

La secuencia interválica que forma la canción es fija: 4ªJusta y 2ª Mayor.

- Motivos melódicos:

La melodía es simple, con una estructura fija de intervalos que se repiten de la misma forma: desde el Do inicial hay una cuarta ascendente hasta el Fa, un floreo superior hasta el Sol y vuelta al Fa y vuelve a repetirse el mismo intervalo de cuarta justa pero ahora en sentido descendente.


Tiene una importancia significativa el salto de cuarta (siempre ente Do y Fa), que antes de repetirse de forma descendente, hace un floreo superior. La primera frase (c.1 a

c.5) parece ser más insistente en la alternancia de estos intervallos. En la segunda frase (c.6 a c.8) la repetición de los mismos sonidos varias veces, sobre Fa y sobre Sol, se idéntica con el carácter de insistencia hacia un final seco. Esta frase está en consonancia con el texto que narra.

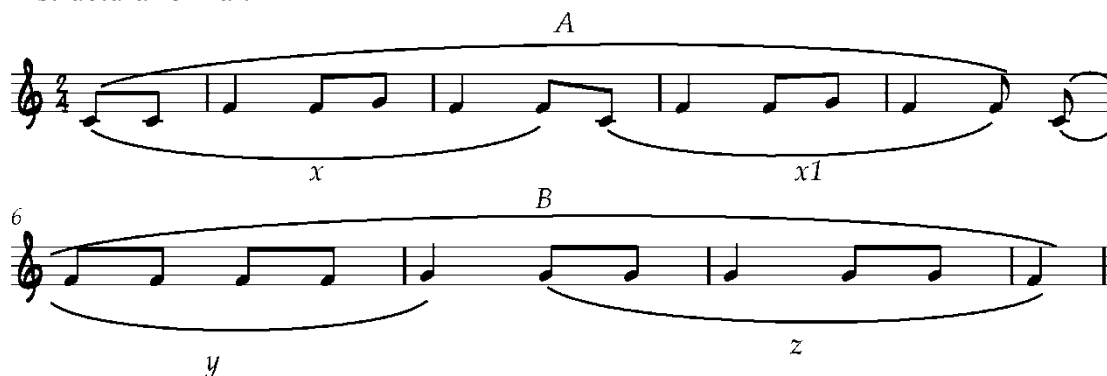
- Estructura rítmica:

El compás que utiliza es 2/4.

- Motivos rítmicos:

Acompañando a la simplicidad del texto, la estructura rítmica es muy sencilla. Las dos células utilizadas son: 

- Estructura formal:



Está formada por dos frases con inicio anacrúsico: A y B. La primera frase tiene carácter expositivo y se divide en dos motivos: *x* y *x1* que se diferencian únicamente en el inicio, ya que *x* se inicia con dos corcheas en anacrusa y *x1* con una corchea de la misma forma.

La segunda frase (B) es más repetitiva en cuanto a sonidos y se divide igualmente en dos motivos: *y* y *z*.

• **En la calle veinticuatro**

Allegro

En la ca - lle - lle vein - ti - cua - tro - to se ha co-me - ti - do do un a-se-si - na - to - to. U na

9
vie - ja - ja ma-tó un ga - to - to con la pun - ta - ta del za - pa - to - to. Po-bre ron.
2.vie ja - ja po - bre - ga - to - to po-bre pun - ta - ta del za pa - to - to. A la
3.vie - ja - ja la en - ce - rra - ron - ron y al ga - ti - to - to lo en - te - rra ron

Ficha descriptiva

• **Texto**

En la calle-
lle
veinticuatro-tro
se ha cometido-do
un asesinato-to.

Una vieja-ja
mató un gato-to
con la punta-ta
del zapato-to.

Pobre vieja-ja
pobre gato-to
pobre punta-ta
del zapato-to.

A la vieja-ja
la encerraron-ron
y al gatito-to
lo enterraron-ron.

• **Movimientos que la acompañan**

Es un juego de palmas para realizar cantando a la vez que se hacen determinadas palmadas con el otro jugador, que se sitúa enfrente. En este juego no todas coinciden con la parte fuerte del pulso, sino que en el segundo pulso, la palmada se realiza en la segunda parte del mismo:

choque de palmas con el compañero, con la derecha hacia abajo y la izquierda hacia arriba.

palmada en el frente con las dos manos a la vez

palmada individual

palmada individual

Este esquema se repite igual en cada una de las células rítmicas. En las frases donde se comienza con tresillos de corcheas el movimiento no cambia, ya que lo que sucede es que se adapta la longitud del texto.

Además de este movimiento, se dificulta el juego introduciendo un gesto de agacharse que coincide con la última palmada, es decir el cuarto tiempo de cada secuencia de palmadas. Ambos jugadores se agachan a la vez en este lugar.

- Datos del material
 - Categoría: Canción de juego.
 - Tipo: Juego de manos
 - Tonalidad de transcripción: Son tres los sonidos utilizados. Parten de Sol a distancia de un tono más un tono y medio.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito

- Gama melódica:

- Intervalos utilizados:

Aparecen dos intervalos de forma ascendente y descendente: 2ª Mayor y 4ª Justa.

- Motivos melódicos:

Existe un único motivo que se repite cuatro veces. Desde Sol que es la nota más grave de la gama utilizada la melodía asciende una 4ª Justa y vuelve a la misma nota de origen, desde esta hace un floreo superior (2ª Mayor) y vuelven a realizarse estas dos estructuras interválicas hasta el final de la canción.


4ªJ 4ªJ 2ªM 2ªM

- Estructura rítmica:

Es una canción en compás de 2/4 en la que cada inicio de frase se utiliza un motivo en anacrusa, unas veces son dos corcheas y otras veces, por la adaptación al texto, un tresillo de corcheas.

- Motivos rítmicos:

Hay una secuencia rítmica que se va repitiendo cada tres compases. Los motivos son:

Con la variante del inicio anacrúsico en el motivo repetido en el compás cinco: 
 - Estructura formal:

Como hemos citado, esta canción se estructura siguiendo la repetición de un motivo que es presentado en el primer compás, hasta el compás cuatro. A partir de ahí, cada tres compases se repite con los mismos intervalos y motivos rítmicos, todos empezando en anacrusa. Podemos decir que el esquema formal es: A+A1 +A+A A+A+A+A. La única variante en A1 es la incorporación del tresillo de corcheas, que se hace necesaria por el texto, pero no por variación melódica.



- Organología:

No se utiliza ningún tipo de material, únicamente la percusión corporal, en este caso las palmadas y la flexión del cuerpo en el movimiento requerido por el juego.

• **Estos son los doce signos**

Allegretto

Es-tos son los do ce sig-nos del zo dia-co ya lo ves. Cuan-do yo di-ga tu sig-no por

9
fa- vor a - ga-cha te. Ca-pri- cor nio, le-o cán-cer, a - ries, li bra, pis cis, tau-

16
ro, es - cor - pión y sa-gi - ta - rio, vir - go, gé - mi-nis ya - cua - rio.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Estos son los doce signos
del zodiaco, ya lo ves.
Cuando yo diga tu signo
por favor agáchate.
Capricornio, leo, cáncer,
aries, libra, piscis, tauro,
escorpión y sagitario,
virgo, géminis y acuario.

• **Movimientos que la acompañan**

Este juego se realiza en parejas. Se sitúan uno enfrente del otro para entrechocar las palmas. Cada movimiento coincide con los tres pulsos del compás:

1^{er} pulso: palmada con el compañero situando la mano izquierda abajo con la palma hacia arriba y la mano derecha arriba con la palma hacia abajo.

2^o pulso: chocar con el compañero las dos palmas a la misma vez.

3^{er} pulso: hacer una palmada (individual).

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.

- Tipo: Juego de manos

- Tonalidad de transcripción: Do Mayor, con una gama de sonidos que no completa las siete notas.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Aparecen intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 5ª Justa.

- Motivos melódicos:

La melodía se forma por una progresión descendente. En el inicio hay un intervalo de 3ª ascendente y 5ª descendente, después con intervalos de 3ª hace ascenso y descenso y en el compás tres, parte del Fa para hacer otra progresión, esta vez empieza con descenso de segundas, sigue con los saltos de tercera y termina con una segunda mayor ascendente hacia el Mi. La tercera progresión se inicia en el nota Mi, descendiendo por segundas y terceras ascendentes y descendentes y una segunda mayor para terminar en Re, sonido en el que se inicia la siguiente progresión, igual que la anterior. Hasta el compás diez se aprecia esta progresión y en el compás once se vuelve a iniciar.

- Estructura rítmica:

Está escrita en compás de 3/4, coincidiendo cada pulso con las palmadas que se tienen que realizar.

- Motivos rítmicos:

Esta canción contiene elementos rítmicos que al oído y tras conocerla no presentan dificultad pero en el sentido analítico de su grafía, encontramos síncopas en varios tiempos del compás, lo que hace que no coincidan todas las palmadas con el sonido del inicio del pulso.

En el primer motivo aparece una negra ligada a la primera corchea del siguiente compás y dentro de este compás el segundo tiempo termina con una corchea ligada a la negra del último compás: . Después le sigue un motivo de negras: y para terminar la secuencia otra vez los pulsos sincopados, en este caso el segundo y el primero: . En el primer compás encontramos el segundo pulso ligado con negra y corchea y en el segundo compás, la subdivisión del tercer pulso ligada a una negra.

- Estructura formal:

El esquema formal es A+A. Comprendiendo cada una de estas frases diez compases que se dividen a su vez en cuatro secuencias: *x-y-y1-y2*.

La primera de las secuencias comprende intervalos diferentes, pero rítmicamente es igual por eso la hemos llamado *x*. Aunque las tres siguientes las llamamos igual por su similitud rítmica y melódica, empezando cada una segunda descendente, hay que advertir que si bien *x* tiene un comienzo tético igual que *y1*, *y* junto con *y2* comienzan en el último pulso del compás.

- Organología:

Se percuten las palmas de las manos, siendo este el único instrumento utilizado.

• **Gallinita ciega**

Ga - lli - ni - ta cie - ga. ¿Qué se te ha per - di - do? U - na -
 gu - ja y un de - dal. Pues da me - dia vuel - ta y lo en - con - tra - rás.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Gallinita ciega.

- ¿Qué se te ha perdido?
- Una aguja y un dedal.
- Pues da media vuelta y lo encontrarás.

• **Movimientos que la acompañan**

Es un juego de tiento que consiste en vendar a alguien los ojos (la gallinita) para que encuentre un objeto, un sonido o cualquier otro código previamente establecido. Antes de iniciar la búsqueda se recita el texto, haciendo las preguntas a “la gallinita”, que será quien las contestará.

• **Datos del material**



- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de tiento

• **Datos de análisis**

- Estructura rítmica:

El texto se recita dentro de un compás binario simple: 2/4 con inicio anacrúsico.

- Motivos rítmicos:

Repite un motivo único que le da continuidad:  salvo en el final de las últimas frases, donde aparece 

- Estructura formal:

Consta de cuatro frases con entradas anacrúsicas excepto la segunda, que empieza en el primer pulso del compás.

• **Lata, latero**

Moderato

La - ta la - te - ro la hi - ja del cho - co - la -
te - ro al pin y al pon la hi - ja del con - de Si - món.

Ficha descriptiva

• Texto

Lata, latero

la hija del chocolatero.

Al pin y al pon

la hijo del conde Simón.

• Movimientos que la acompañan

Es un juego de saltos que se realiza gracias a un elástico sujetado entre las dos piernas por una persona en cada extremo. Se inicia el juego con el elástico a la altura de los tobillos y la dificultad va aumentando, pasando este a la altura de las rodillas y de la cintura.

Los jugadores deben demostrar su agilidad realizando los saltos correspondientes a la vez que se recita la canción.

Los saltos son los siguientes:

Lata ----- dejando un lado del elástico entre los dos pies.

Latero ----- salto dejando el otro lado del elástico en medio.

La hija ----- liar un pie en una parte del elástico.

del choco --- desliar el pie.

latero ----- salto al segundo lado del elástico.

al pin ----- saltar con los dos pies dentro del elástico.

y al pon ----- saltar para dejar los dos pies fuera del elástico.

la hija ----- saltar a un lado del elástico (dejándolo entre los pies).

del conde --- saltar al segundo lado.

Simón ----- saltar fuera del elástico.

Estos movimientos se deben hacer correctamente y sin pisar el elástico, de lo contrario el jugador pasará al puesto de sujetar el elástico entre las piernas.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.

- Tipo: Juego de elástico

• Datos de análisis

- Estructura rítmica:

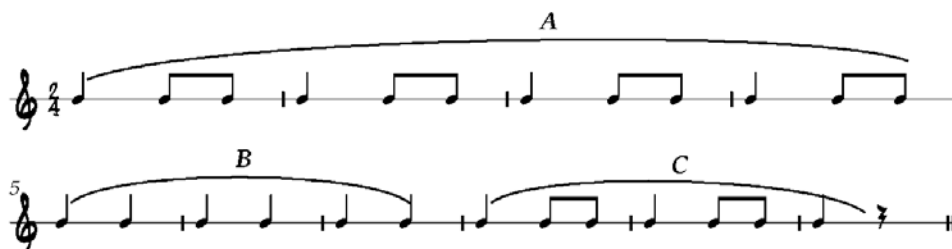
Es un juego rítmico en 2/4.

- Motivos rítmicos:

Los motivos se repiten de forma continua. En los cuatro primeros compases encontramos ♩ ♩♩, igual que en los compases ocho y nueve. En la parte central de la canción hay un reposo rítmico, donde aparece el nuevo motivo: ♩ ♩.

- Estructura formal:

Aunque no podemos hacer una división rítmica que coincida con las frases del texto, parece que lo más lógico es identificar cada frase musical atendiendo a las secuencias rítmicas. Así, encontramos A hasta el compás cuatro. B que coincide con el reposo rítmico del compás cinco al siete y C que se puede considerar como la reducción de A, ya que es el mismo motivo pero sólo en dos compases. El último compás termina en el primer tiempo.



• **Mamá, papá**

Allegretto

Ma - má, pa - pá, con cuan - tos a - ñi - tos me vo - ya ca - sar: con u - no, con
8
dos, con tres, con cua - tro, con cin - co, con seis, con sie - te con o - cho con...

Ficha descriptiva

• **Texto**

Mamá, papá,
con cuantos añitos
me voy a casar:
con uno, con dos,
con tres, con cuatro
con cinco, con seis...

• **Movimientos que la acompañan**

Es un juego que consiste en comprobar la velocidad y destreza del saltador de comba. Se inicia la canción y tras la anacrusa, el primer salto coincide con el primer pulso. Así en cada compás coincidirá en el mismo pulso mientras que la comba golpea en el suelo en el segundo pulso del compás. Cuando empieza la numeración los jugadores que rotan la cuerda aceleran un poco para dificultar la resistencia del que salta. Éste deberá aguantar hasta que pueda.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de comba
- Tonalidad de transcripción: Desde La3 se forma la melodía con tres sonidos, ordenados por 4ª J y 2ª M.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Utiliza el intervalo de 3ª menor durante toda la canción. Sólo una vez aparece la 2ª Mayor.



- Motivos melódicos:

El único elemento melódico es el intervalo de 3ª menor entre La y Do. Sólo en el compás cuatro hay una inflexión a Si bemol. Es una melodía sin final ya que se sigue contando hasta que el jugador aguanta.

- Estructura rítmica:

Utiliza el compás de 2/4 y continuamente tiene carácter anacrúsico.

- Motivos rítmicos:

La célula más importante es . Cuando aparece  es por exigencia del texto. La estructura rítmica seguiría de una de estas dos formas según coincida con la acentuación del número que se vaya a decir.

- Estructura formal:

No tiene una forma cerrada, ya que es una secuenciación rítmica delimitada por las características del juego. Atendiendo al texto podíamos decir que existen dos frases. La primera hasta el compás seis y de ahí en adelante no se pueden estructurar las frases, ya que consiste en una serie de repeticiones acompañando la numeración.

• **Margarita**

Andante

Mar-gar - ri - ta, sin mo - ver, sin re - ir, sin ha - blar, con el pie ce - les - te, con el ce - les
 tial, con la ma - no ro - sa, con la do - lo - ro - sa, con el es - tu -
 dian - te, me - dia vuel - ta, vuel - ta en - te - ra y fue - ra.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Margarita,
 sin mover,
 sin reír,
 sin hablar,
 con el pie celeste,
 con el celestial,
 con la mano rosa,
 con la dolorosa,
 con el estudiante,
 media vuelta,
 vuelta entera
 y fuera.

• **Movimientos que la acompañan**

Con cada frase se tira la pelota a la pared y se vuelve a recibir (aprovechando el silencio). Hay que ir haciendo lo que dice la letra (antes de volver a recibir la pelota):

- Margarita ----- tirar la pelota y recibir.
- Sin mover ----- tirar la pelota y recibirla sin mover los pies.
- Sin reír ----- no reír mientras se tira la pelota.
- Sin hablar ----- tirar la pelota con la boca cerrada.
- Pie celeste ----- con el pie derecho en “pata coja”
- Pie celestial ----- con el pie izquierdo en “pata coja”
- Mano rosa ----- mano derecha arriba, recibiendo la pelota con la izquierda.
- Mano dolorosa ----- mano izquierda arriba y recibir la pelota con la derecha.
- Estudiante ----- realizar dos palmas, una delante y otra en la espalda.
- Media vuelta ----- dar media vuelta antes de que vuelva la pelota.
- Vuelta entera ----- tirar la pelota y dar una vuelta para recibirla.
- Fuera ----- se tira la pelota y al recibirla se termina el juego.

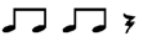




- Datos del material
 - Categoría: Canción de juego.
 - Tipo: Juego de pelota
 - Tonalidad de transcripción: Desde La3 se forma la melodía con tres sonidos, ordenados por 4ªJ y 2ª M.

- Datos de análisis

- Estructura rítmica:

La canción está en compás de 3/4.

- Motivos rítmicos:

A partir de  y de  van apareciendo todas las frases del texto en anacrusa. Una variante del primero es  que surge en el compás cuatro por ampliación del texto. También encontramos la célula  y  como inicios acéfalos en el 2º pulso del compás.

- Estructura formal

No resulta fácil hacer un esquema formal ya que cada célula rítmica se repite en un nuevo compás junto con el texto correspondiente. Pero atendiendo a la velocidad rítmica, podríamos dividir el primer tema (A) hasta el compás cuatro donde las células rítmicas son las más simples. En la anacrusa del compás cinco empiezan a sucederse los motivos con inicios acéfalos e incorporación de semicorcheas, por eso le llamamos B. Los cuatro últimos compases recuperan las células rítmicas del principio pero combinadas con el inicio acéfalo del segundo tema, así que le llamaremos C.



- Organología:

El juego se realiza con una pelota. De esta forma los golpes rítmicos son percutidos por esta en la pared y por las palmadas del concursante.

• **Miliki tumba**

Presto

Mi - li - ki tum - ba la po - tin - gue, re - po - tín - gue - le___ es - ca - li - má - ti - ca, po - lí - ti - ca, chi - fláu - ti - ca.

9 — Mi - li - ki tum - ba la po - tin - gue, re - po - tín - gue - le,___ me -

14 nu - da re - po - tín - gue - le.___ que tie - ne ma - li - kai, kai, kai.

Ficha descriptiva

• Texto

Miliki tumba

la potingue, repotínguele

escalamática, política, chifláutica.

Miliki tumba

la potingue, repotínguele,

menuda repotínguele

que tiene milikai, kai,kai.

• Movimientos que la acompañan

Es un juego de parejas en el que se va cantando la canción al mismo tiempo que se realiza una combinación fija de palmadas.

La secuencia de palmadas es de tres. La primera consiste en golpear con el compañero con la palma de la mano izquierda hacia arriba y la derecha hacia abajo. El segundo es una palmada al frente con las dos manos chocando a la vez con las de la pareja. El tercer movimiento consiste en una palmada individual.

Estos movimientos requieren una gran coordinación y concentración para no variar el orden de los golpes y hacerlos coincidir con cada pulso.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.

- Tipo: Juego de manos

- Tonalidad de trascrición: La gama utilizada pertenece al primer tetracordo del modo Jónico

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito

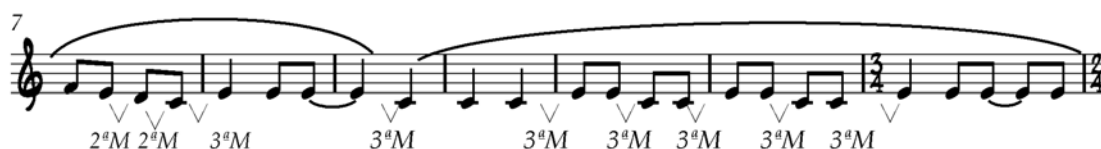


- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son: 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y 4ª Justa.




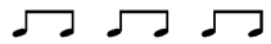
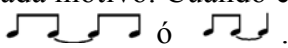

- Motivos melódicos:

La melodía se inicia de forma ascendente y por intervalos de segunda. A partir del 2º compás utiliza el intervalo de 4ª Justa de forma descendente y ascendente hasta el final de la frase (c.6), donde utiliza el descenso por segundas para enlazar con las terceras mayores desde Do hasta Mi y viceversa. Así se mantiene hasta el c.16 para terminar con otro descenso de 2ª Mayor pero en este caso sólo uno, ya que los otros dos intervalos de segunda mayor y menor son en sentido ascendente.

- Estructura rítmica:

El compás es 2/4 y presenta una estructura rítmica a veces complicada por las notas ligadas. En el compás 13 hay un cambio a 3/4 y en el siguiente compás vuelve al 2/4.

- Motivos rítmicos:

Los motivos más simples son  y . Además a veces aparecen combinadas estas dos figuras de cada motivo. Cuando esto sucede, en la mayoría de los casos se incluye una síncopa:  ó .

- Estructura formal:

Se divide en dos grandes bloques que a su vez integran dos frases con acentuación diferente que se establecen atendiendo a la forma del texto. Así, queda el esquema A (x + y) + B (x1 + z).

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'A', is in 2/4 time and contains a sequence of notes with two large curved brackets underneath. The first bracket is labeled 'x' and covers the first six notes. The second bracket is labeled 'y' and covers the remaining six notes. The second staff, labeled 'B', starts with a measure number '11' and contains notes in 2/4 time, followed by a measure in 3/4 time, and then back to 2/4 time. It also has two large curved brackets underneath. The first bracket is labeled 'x1' and covers the first three notes. The second bracket is labeled 'z' and covers the remaining six notes.

- Organología:

El único instrumento de percusión utilizado es corporal, el golpe de palmas individuales y con el compañero.

• **Pan, vino y tocino**

1ª versión:

Allegro accel. . . .

Pan, vi - no y to - ci - no u - na co - pa de vi - no o - tra de a - guar - dien - te, fuer - te, fuer - te,

5 fuer - te, fuer - te, fuer - te, fuer - te, fuer - te, fuer - te fuer - te, fuer - te...

2ª versión:

Allegro

Pan, vi - no y to - ci - no el tío mar - cer - li - no ma - tó a su mu - jer, la hi - zo mor - ci - lla y la pu - so a ven

6 der. To - do el que pa - sa - ba mor - ci - llas com - pra - ba y yo que pa - sé mor - ci - lla com - pré

Ficha descriptiva

• Texto

1ª versión:

Pan vino y tocino,
una copa de vino
otra de aguardiente,
fuerte, fuerte, fuerte,
fuerte, fuerte, fuerte...

2ª versión:

Pan, vino y tocino
el tío Marcelino
mató a su mujer,
la hizo morcilla
y la puso a vender.

Todo el que pasaba
morcillas compraba
y yo que pasé
morcilla compré.

• Movimientos que la acompañan

Los concursantes van saltando a la vez que la comba da vueltas y cada salto coincide con un pulso del compás. En la primera versión no existe un final definido, sino que el

jugador debe aguantar cuanto se dice: “fuerte, fuerte...” ya que la comba se hará girar lo más rápido posible. En la segunda versión sin embargo, el juego termina cuando finaliza la canción.

- Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de comba
- Tonalidad de transcripción: Parte de La3 y sólo se utilizan tres sonidos, ordenados de forma que quedan entre ellos un tono y medio y después un tono entero.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Sólo se utilizan tres intervalos diferentes: 2ª Mayor, 3ª menor y 4ª Justa.





- Motivos melódicos:

Sobre las tres notas que se forma la melodía siempre se sigue un orden interválico que es 2ª (Do-Re y Re-Do) 3ª (Do-La) y 4ª (La-Re). En alguna ocasión se repite el intervalo de 2ª de forma contraria al que se ha hecho (es decir ascendente o descendente).

- Estructura rítmica:

La canción se estructura en un compás binario de 2/4

- Motivos rítmicos:

Todos los motivos coinciden con el pulso. La célula que más se repite es . La figura  sólo aparece en el primer pulso del primer compás y en el mismo pulso del último compás y en el segundo pulso del compás cuatro (los dos últimos sólo en la segunda versión). También son comunes los motivos de  y en la segunda versión aparece una variación sobre este: 

- Estructura formal:

En la primera versión no podemos hablar de forma, ya que cada motivo va sucediéndose por compases. Se puede dividir en dos partes: la primera corresponde a la frase cantada y la segunda a la frase recitada, cada una de cuatro compases.

En la segunda versión se aprecia un reposo sobre la negra del primer pulso del compás seis. Hasta ahí por tanto podemos identificar una frase y hasta el final la siguiente. No se identifican temas diferentes porque rítmica y melódicamente son repeticiones secuenciadas.

- Organología:

La utilización de la comba y los golpes de los pies sobre el suelo son los sonidos de afinación indeterminada que acompañan a la canción.

• **Pito, pito**

Moderato

Pi-to pi-to gor go-ri-to dón-de vastu tan bo-ni-to. A la e-ra ver-da-de-ra pin pon fu - e -
 9 ra, la va - ca le - che - ra. Vie-nen los bom-be-ros a ti-rar-se cua-tro pe-os. En la ca-sa
 17 de Pi no-cho to-dos cuen-tan has-ta o -cho: un, dos, tres, cua-tro, cin-co seis, sie-te y o-cho.

Ficha descriptiva

• Texto

Pito pito gorgorito
 dónde vas tú tan bonito.
 A la era verdadera
 pin pon fuera,
 la vaca lechera.
 Vienen los bomberos
 a tirarse cuatro peos.
 En la casa de Pinocho
 todos cuentan hasta ocho:
 un, dos, tres, cuatro,
 cinco, seis, siete y ocho.

• Movimientos que la acompañan

Esta rima, que no tiene un significado lógico, es utilizada por los niños para seleccionar de una forma justa los integrantes de grupos para juegos, para rifar un determinado objeto, etc. Hay una persona que se encarga de ir recitando la canción a la vez que va señalando en orden a las personas que entran en la rifa. Van pasando los turnos coincidiendo con los pulsos del compás. El último pulso será el que decida quién es el seleccionado.



• Datos del material



- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de rifa

• Datos de análisis

- Estructura rítmica:
 En compás de 2/4, el ritmo va incidiendo sobre cada uno de los pulsos, al menos en su parte fuerte.

- Motivos rítmicos:

El motivo principal es . En el final de la segunda frase del texto se frena el ritmo para que quede claro dónde o a quién cae cada pulso: .

Por último aparecen los motivos  y  al final de la canción pero por la necesidad de adaptar el texto.

- Estructura formal:

Rítmicamente no presenta una estructura clara así que podríamos hacer un esquema formal atendiendo al texto, quedando en este caso así: A (c.1-c.4)+ B (c.5 – c.12) + C (c.13 - c.15, con anacrusa) + A (c. 16 – c.19) + D (c.20 – c.23).

• **Ratón, que te pilla el gato**

Vivo

Ra - tón, que te pi - lla el ga - to, ra - tón que te va a pi -

llar. Si no te pi - lla es - ta no - che, ma - ña - na te pi - lla - rá.

Ficha descriptiva

• Texto

Ratón, que te pilla el gato,
 ratón que te va a pillar.
 Si no te pilla esta noche,
 mañana te pillaré.

• Movimientos que la acompañan

Dos niños se colocan cogidos de las manos con los brazos en alto. Esta será la ratonera.



El resto de jugadores se ponen en fila y al ritmo de la música van pasando por debajo de la ratonera. Al terminar la canción los dos que forman la ratonera bajan los brazos y el que quede dentro pasará a formar la ratonera con uno de los que ya hay. Así, la canción se repite muchas veces de forma que todos van pasando por la posición de la ratonera.

• Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de persecución
- Tonalidad de transcripción: Utiliza una escala de cinco sonidos partiendo de Mi3 y omitiendo el Si.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son 2ª Mayor y menor, 3ª menor y 4ª Justa. Los intervalos más grandes (de 3ª y 4ª) suelen aparecer de forma ascendente e inmediatamente vuelven a la nota inicial. De la misma forma, si se producen en sentido descendente, vuelven a realizarse de forma ascendente hasta la nota de partida.



- Motivos melódicos:

La melodía se estructura en cuatro semifrases de dos compases. Cada inicio de frase es anacrúsico (♩) y se realiza con un intervalo de 4ª Justa ascendente y el mismo de forma descendente a continuación. Después la melodía se estructura por segundas excepto en el compás 2 y 6, en los que el final de frase se realiza con intervalos de 3ª menor primero descendente (Sol-Mi) seguida de 3ª menor ascendente (Mi-Sol). En las cuatro semifrases se repite la misma melodía excepto en el final, que se añade una segunda más para descender hasta el Mi.

- Estructura rítmica:

Todos los motivos se forman en base a los tres pulsos del compás (3/4), siendo una característica significativa el inicio continuo de las frases en anacrusa.

- Motivos rítmicos:

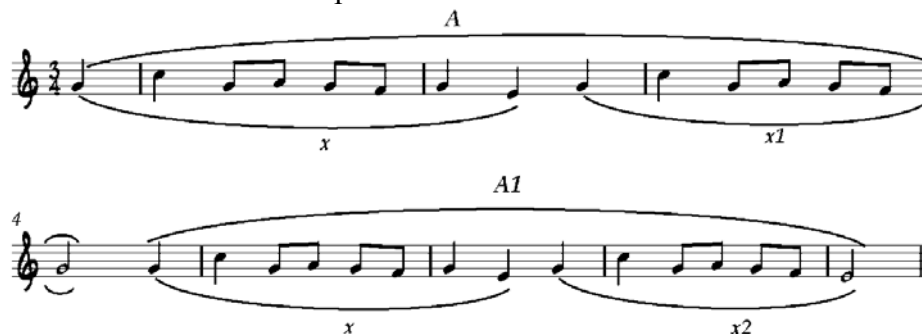
Sólo utiliza las células ♩ y ♪. En el final de cada frase se alarga el ritmo con ♩, en los compases 4 y 8.

Rítmicamente las cuatro semifrases son iguales, siguiendo esta secuencia:

♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ó con el final alargado: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ y siempre con inicio anacrúsico.

-Estructura formal:

Consta de dos frases de cuatro compases cada una: A y B. Estas, a su vez, dividen en dos semifrases de dos compases con comienzo anacrúsico. La primera semifrase es igual en A y en B por eso encontramos dos x. La respuesta de cada frase varía. En A se alarga el final con el motivo de blanca y se asciende al Sol. En B, aparece de nuevo La blanca pero esta vez el final se realiza descendiendo por segundas hasta el Mi. Como las variantes son sólo estas hemos mantenido el nombre en las cuatro semifrases, introduciendo las variantes oportunas.



• Soy un chino capuchino

PRESTO



Soy un chi-no ca-pu-chi-no man-da-rin-rin-rin, que he ve-ni-do de la e-ra del Ja-pón-pón-pon, mi co-le-ta de ta-ma-ño na-tu-ral-ral-ral, y con e-lla ya no pue-do ca-mi-nar-nar-nar. Al pa-sar por un ca-fe-tín-tín-tín u-na ni-ña me ti-ró del co-le-tín ¡Ay! ¡Ay!, e-sa ni-ña ya no pu-do re-sis-tir-tir-tir, soy un chi-no ca-pu-chi-no man-da-rin-rin-rin.

Ficha descriptiva

• Texto

Soy un chino capuchino mandarín-rín-rín
que he venido de la era del Japón-pón-pón,
mi coleta de tamaño natural-ral-ral
y con ella ya no puedo caminar-nar-nar.

Al pasar por un cafetín-tín-tín
una niña me tiró del coletín ¡ay!-¡ay!,
esa niña ya no pudo resistir-tir-tir
soy un chino capuchino mandarín-rín-rín.

• Movimientos que la acompañan

La canción va acompañada de palmas y gestos de expresión que representan cada una de las descripciones del final de las frases.

El juego se realiza entre dos personas que se sitúan una en frente de la otra. Dividida cada frase textual en una semifrase musical de dos compases, el movimiento realizado es el siguiente:

Primer compás:

1^{er} pulso: palmada

2^o pulso: golpear mano derecha con el compañero.

3^{er} pulso: palmada

4^o pulso: golpear mano izquierda con el compañero.

Segundo compás:

1^{er} pulso: palmada

2^o pulso: golpear derecha e izquierda con el compañero, a la vez.

3^{er} y 4^o pulso: hacer dos veces el gesto que indica cada canción:

- ... mandarín: gesto espiral con las manos cerca de las orejas.

- ... Japón: gesto de achinar los ojos.

- ... natural: tocar el pelo.

- ... caminar: dos saltos a la pata-coja.

- ... cafetín: con una mano, hacer el gesto de beber.

- ... coletín: gesto de tirar del pelo.

- ... resistir: es una variante. En esta frase no hacemos ningún gesto, sino que volvemos a golpear con las dos manos a la vez al compañero.
- ... mandarín: el mismo gesto que en la primera frase.

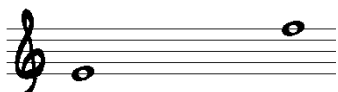
- Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego con las manos.
- Tonalidad de recogida: La m (con inflexión a la dominante del IV en el compás 8 y 9).
- Tonalidad de transcripción: La transcripción se ha realizado en la misma tonalidad de recogida, aunque cabe la posibilidad de transportarla descendentemente para su mejor adaptación, ya que es posible que algunas de las notas más agudas, sean difíciles de realizar por niños de determinadas edades.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



utilizados en cc.8 y 9

- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son 2^a m ascendente y descendente, 3^a m ascendente y descendente, 3^a M ascendente, 4^a J ascendente y 5^a J descendente.



- Motivos melódicos:

Todas las frases tienen comienzo anacrúsico. En esta melodía se utiliza mucho la reiteración de una misma nota. De hecho, en cada intervalo se insiste varias veces sobre esa nota antes de pasar al siguiente.

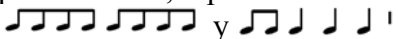
Los motivos melódicos utilizados en A y B son similares. Se inicia la frase con un intervalo de cuarta, repitiendo las notas dos o tres veces y se asciende hasta la sexta del acorde. Se puede apreciar la posición de 2^a inversión del acorde de Tónica con una nota

de paso añadida. En el segundo compás se hace un floreo inferior volviendo a la nota principal, que se repetirá tres veces (excepto en el c.8 donde varía por la dinámica del texto). Tanto en A como en B, los motivos melódicos e incluso la armonía es la misma, salvo las variantes rítmicas que veremos.

En la última frase (C), varía la sonoridad armónicamente (inflexión a la dominante del IV: Rem, en *c*) y los intervalos se suceden de forma diferente (en *c* y *c1*), aunque siguen siendo todos de segunda, excepto en los principios y finales de las dos semifrases.

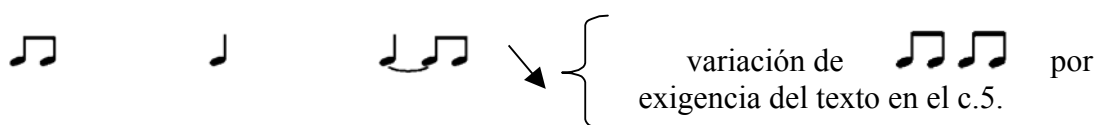
En general lo más significativo es la repetición de notas en la formación de la estructura melódica y la utilización del intervalo de segunda como elemento generador de la melodía.

- Estructura rítmica:

Al tratarse de una canción acompañada de movimientos que se repiten, la estructura rítmica que forma la canción es siempre la misma, repitiéndose cada dos compases, al igual que los movimientos de manos: 

-Motivos rítmicos:

Como ya hemos explicado en el apartado anterior, se trata de frases simétricas, en las que el ritmo se va repitiendo constantemente. Así, los motivos encontrados son:



- Estructura formal:

La canción está organizada en pequeñas semifrases de dos compases. La unión de dos semifrases A+B, acompaña cada una de las frases del texto y también el final del desarrollo de los movimientos corporales con un total de cuatro compases. Aunque todas las semifrases tienen una estructura rítmica y melódica similar, existen algunas variaciones que las diferencian. Por eso las llamamos de la siguiente forma:

a.- presentación de la estructura

b.- igual que a, pero con una variación interválica.

a1.- con los mismos intervalos que a, pero con una variación rítmica por el texto.

b1.- igual que b, salvo en las dos últimas notas.

c.- por primera vez la segunda nota de la semifrase no es la repetición de la primera. La sonoridad cambia con respecto a las anteriores.

c1.- con la variación interválica de las últimas notas, además del descenso de 2ª con respecto a c1.

De la misma forma, las cuatro frases que forman al unirse de dos en dos, resultarían ser: A A B C, que aunque las llamamos diferentes por las razones anteriores, sabemos que guardan una similitud constante.

El esquema formal queda entonces así:

A = (a+b) A = (a+b) B = (a1+b1) C = (c+c1)

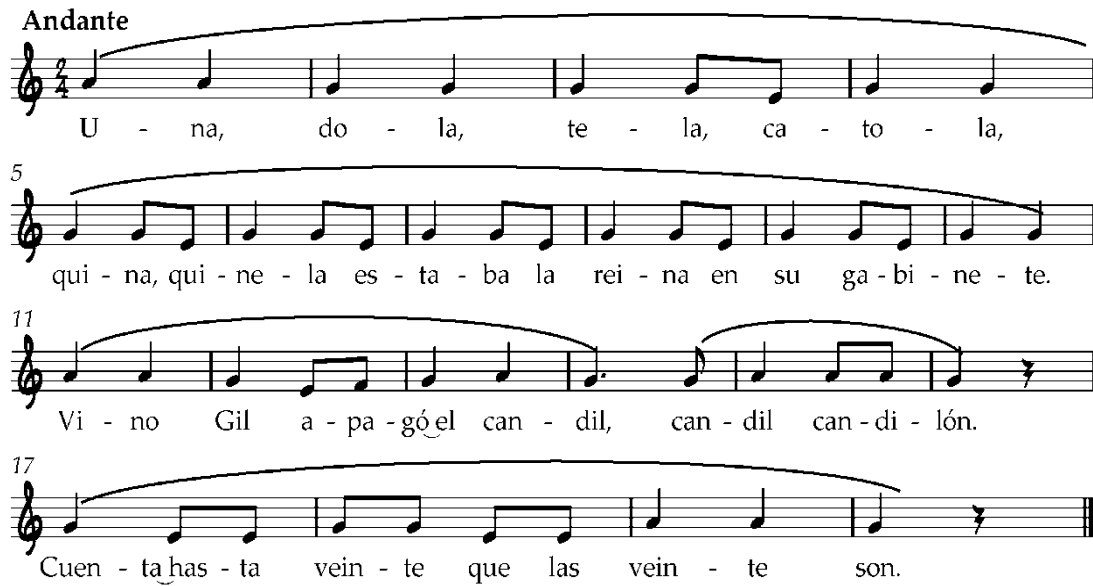
The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. Each staff contains two phrases, labeled 'a' and 'b' for the first staff, 'a1' and 'b1' for the second, and 'c' and 'c1' for the third. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The phrases are connected by long horizontal lines above the staff.

- Organología:

En este juego son utilizados únicamente instrumentos de percusión corporal, concretamente palmas individuales y con el compañero, alternando los movimientos laterales y frontales de las mismas.

• Una, dola

Andante



U - na, do - la, te - la, ca - to - la,
5 qui - na, qui - ne - la es - ta - ba la rei - na en su ga - bi - ne - te.
11 Vi - no Gil a - pa - gó el can - dil, can - dil can - di - lón.
17 Cuen - ta has - ta vein - te que las vein - te son.

Ficha descriptiva

• Texto

Una, dola,
tela, catola
quina, quinela
estaba la reina
en su gabinete.

Vino Gil

apagó el candil,
candil, candilón.
Cuenta las veinte
que las veinte son.

Otra versión del texto, encontrada en la zona es:

Una, dola,
tela, catola
quina, quinela
estaba la reina
en su gabinete.

Vino Gil

rompió el barril,
barril, barrigón
guardia y ladrón.

- Movimientos que la acompañan

Como en otras canciones de rifa, se acompaña cada pulso señalando a una persona, establecido el orden previamente. La persona que va realizando la rifa recita la canción. Al final de la canción, la persona que se señale junto con el último pulso será la seleccionada.

- Datos del material

- Categoría: Canción de juego.
- Tipo: Juego de rifa
- Tonalidad de transcripción: Se utiliza el primer tetracordo del modo Frigio

- Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos se forman siempre sobre las mismas notas: 2ª Mayor (Sol-La y Fa-Sol), 3ª menor (Sol-Mi), 2ª menor (Mi-Fa), 4ª Justa (Mi-La)

- Motivos melódicos:

Con un ámbito muy reducido la melodía utiliza la repetición constante de notas y el intervalo más grande que se forma es el de 3ª Mayor (excepto en el compás dieciocho que encontramos el intervalo de 4ª Justa). No es una melodía extensa, sino que más bien se estructura como secuencia de intervalos repetidos y limitados que hacen que lo que predomine sea el ritmo.

- Estructura rítmica:

Aunque el inicio es tético, algunos de los motivos rítmicos tienen carácter de anacrusa por la coincidencia con el texto, como en los compases 3, 5, 6, 7 y 14. El compás es 2/4.

- Motivos rítmicos:

Lo que más encontramos es la repetición de la fórmula ♩ ♩♩, por ejemplo a partir del compás 5 que se repite hasta cinco veces. También se intercala con ♩ ♩ y en una ocasión utiliza el motivo ♩. ♩.

- Estructura formal:

El esquema formal más apropiado parece ser agrupando cuatro frases. La primera frase (A), hasta el c.4. La segunda frase (B) corresponde a la aceleración rítmica con la fórmula de negra y corcheas, con una extensión mayor que la anterior (c.5 al c. 10). En el compás 11 empieza otra frase (C) de cuatro compases que se alarga con otros dos añadidos a modo de insistencia final. La última frase (D) vuelve a coincidir en extensión con la primera, aunque no repite las mismas fórmulas melódicas ni rítmicas.

The image displays a musical score in 2/4 time, consisting of four staves labeled A, B, C, and D. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Staff A (measures 1-4) features a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a slur over the first four notes. Staff B (measures 5-8) continues the melody with notes D5, E5, F5, and G5, also slurred. Staff C (measures 9-12) shows the melody descending: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, and G4. A slur covers the first seven notes, and a bracket under the last two notes (A4 and G4) is labeled "motivo añadido". Staff D (measures 13-16) concludes the piece with notes F4, E4, D4, C4, B3, and A3, ending with a double bar line. Measure numbers 5, 11, and 17 are indicated at the start of their respective staves.

• Yo tengo unas tijeras

Allegro

Yo ten - go u - nas ti - je - ras que se a - bren y se
 5 cie - rran. Yo to - co el cie - lo, yo to - co la tie - rra, yo to - co los pla -
 11 tillos, yo doy me - dia vuel - ta y me sal - go fue - ra.

Ficha descriptiva

• Texto

Yo tengo unas tijeras
 que se abren y se cierran.
 Yo toco el cielo,
 yo toco la tierra,
 yo toco los platillos,
 yo doy media vuelta
 y me salgo fuera.

• Movimientos que la acompañan

La canción comienza cuando el jugador salta “dentro” de la comba. La anacrusa de la canción es el momento aprovechado para dar el salto, cayendo el primer paso en el primer tiempo del compás completo. Se realiza a la velocidad adecuada para que la caída en el suelo coincida con el primer tiempo y cuando el concursante está en el aire (dando el salto) se sucede el segundo tiempo. Por el contrario, la comba irá golpeando en el suelo en el segundo tiempo de cada compás.

Como sucede con las canciones para este tipo de juego el movimiento del jugador trata de simbolizar lo que el texto va narrando. En este caso los pasos son los siguientes:

- Yo tengo unas tijeras ----- dos saltos en el centro
- ...que se abren y se cierran ----- un salto dejando las piernas abiertas y un salto cerrando las piernas.
- ...yo toco el cielo ----- dos saltos alargando el brazo para “llegar” al cielo.
- ...yo toco la tierra ----- dos saltos agachándose a tocar el suelo y volviendo a incorporarse.
- ...yo toco los platillos ----- movimiento de brazos tocando los platillos imaginarios, mientras se dan dos saltos siguiendo el ritmo.
- ...yo doy media vuelta ----- aprovechar el segundo salto para dar media vuelta.
- ...y me salgo fuera ----- saltar fuera, por el mismo lado que se entró.

- Datos del material
 - Categoría: Canción de juego.
 - Tipo: Juego de comba
 - Tonalidad de transcripción: El uso de diferentes sonidos es muy escaso. Los sonidos principales son Do, Fa, Sol, formando como muchas veces en las canciones de juego un intervalo entre ellos de 4ª J y 2ª M.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito: Es una melodía sencilla con un reducido ámbito de quinta.



- Gama melódica:



Las notas predominantes y que estructuran la canción son Do- Fa y Sol, por eso la nota Mi aparece entre paréntesis, ya que no es una nota importante dentro de esa composición.

- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son de 2ª Mayor, 3ª menor y 4ª Justa.



- Motivos melódicos:

La melodía comienza con un intervalo de 4ª Justa ascendente. Este intervalo se combina con el de 2ª Mayor. Además siempre se la misma secuencia:







y al final :



- Estructura rítmica:

El compás es 2/4 y como elemento significativo podemos hablar del motivo rítmico que ocasiona la síncopa utilizado en los compases 5 al 11.

- Motivos rítmicos:

Como hemos dicho el elemento más interesante es  que aparece en la parte central de la canción. Pero quizás son más utilizados los motivos más simples como  y . Además el inicio es anacrúsico, utilizando .

- Estructura formal:

La división formal de esta canción se refuerza por la repetición melódica. Cada dos compases se repite la secuencia de intervalos que ya hemos visto. Así, podemos hablar de seis frases: A+ A1 + B+ B1 + B2 + C.

Cada una de estas frases comprende dos compases excepto la última que se amplía al doble, coincidiendo con la ampliación de los motivos melódicos que señalamos en su apartado.

The image displays a musical score in 2/4 time, divided into three systems. The first system contains phrases A and A1, each spanning two measures. The second system contains phrases B, B1, and B2, each also spanning two measures. The third system contains phrase C, which spans four measures and is labeled 'ampliación melódica' at the end. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat.

Las dos primeras frases son prácticamente iguales, sólo varía la primera corchea de la segunda frase, es decir que la anacrusa se hace en el pulso completo. Los motivos B, B1 Y B2 van variando únicamente por el texto, pero utilizan la misma secuencia. La última frase parece repetir los temas anteriores pero en el final nos sorprende con la incorporación de un nuevo sonido (mi), produciendo en los dos últimos compases un efecto de coda.

- Organología:

Es un juego de interacción entre el niño y la comba. Cada compás hará sonar sus dos pulsos alternando el salto del niño (primer pulso) con el golpe de la comba en el suelo (segundo pulso), sirviendo estos dos elementos como instrumentos de percusión.

Canciones de trabajo

Suelen formarse con gamas basadas en varios cromatismos y los intervalos son casi siempre bastante reducidos. Una característica de este tipo de canciones es la utilización de intervalos disminuidos, asemejándose a algunas gamas conocidas de Oriente. No suelen llevar estribillo y los finales de cada frase a menudo están sobrecargados de rápidas notas de adorno.

Por tratarse de canciones que se utilizan durante la faena, no van acompañados de ningún instrumento y se suelen cantar de forma individual por lo que en la mayoría de los casos son improvisaciones que surgen esporádicamente de la voz del trabajador. Es este el motivo de que existan múltiples versiones a veces sobre un texto conocido.

• **Madre mía, qué calor**

Lento

Ma-dre mí-a que ca - lor _____ que es toy a la som-bra y su - do. _____

6
Que se - rá mi a-man-te el sol. _____ ¡A - le mu-cha-chos, va-mos "pa"-lan - te!

Ficha descriptiva

• **Texto**

Madre mía que calor
que estoy a la sombra y sudo.
Que será mi amante el sol.
¡Ale muchachos, vamos pa' lante!

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de trabajo
- Tipo: Canción de siega
- Tonalidad de transcripción: Es una melodía modal cuyos sonidos se pueden apreciar en el apartado de la gama.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



Las dos primeras notas (Sol y La) sólo las oímos en los adornos melismáticos.

- Intervalos utilizados:

Las distancias entre sonidos son bastante reducidas a pesar de que la gama en la que se basa es bastante extensa. Los intervalos de 2ª son Mayores y menores. Los de 3ª son siempre menores y en el c.4 utiliza la 3ª disminuida

- Motivos melódicos:

La melodía se forma sobre tres frases, ya que la última es recitada. Al principio insiste cuatro veces sobre la misma nota, igual que en el compás 3 donde repite el Mib tres veces, el resto de giros melódicos son muy pequeños, algunos por cromatismos (2ª menor sobre Re- Do# y Re-Mib). Particularmente significativo es el intervalo de 3ª disminuida que aparece como un floreo inferior (Mib-Do#-Mib). Todas las frases son silábicas, excepto en la última sílaba en la que se alarga con rápidas notas de adorno que completan el compás.

- Estructura rítmica:

Las canciones de trabajo en general presentan un tiempo libre pero en este caso se puede encauzar en un compás simple: 3/4.

- Motivos rítmicos:

Los motivos rítmicos no presentan demasiada relevancia ya que como hemos dicho se suele interpretar este tipo de canciones de forma bastante libre, siendo la melodía el dato más importante.

Las células rítmicas que aparecen son ♪♪ y ♪ además de los finales alargados sobre una sola forma rítmica: ♪

- Estructura formal:

La melodía se forma sobre tres frases cantadas y la última recitada. La primera frase consta de dos compases, aunque el segundo es la prolongación de la nota final. En el compás 3 empieza otra frase que se prolonga hasta el c.5, son dos compases de elaboración interválica con un compás añadido para adornar el final de la misma. Del compás 6 al 7 se forma otra frase bastante corta y finalmente en los compases 8 y 9 se presenta la terminación con una frase recitada en la que el texto es lo más importante, ya que anima a los trabajadores en su tarea.

El esquema formal es el siguiente: A + B + C+ coda.

The musical notation is written in a single treble clef with a 3/4 time signature. It is divided into four sections: A, B, C, and Coda. Section A spans measures 1 and 2. Section B spans measures 3, 4, and 5. Section C spans measures 6 and 7. The Coda section spans measures 8 and 9. Brackets above the notes group the notes into these sections. The Coda section features a series of eighth notes.

• **Molinero, molinero**

Allegro

Mo - li - ne - ro mo - li - ne - ro, ten cui - da - do al ma - qui - lar. Ten cui -
No se te va - ya a pa - sar y te va - ya a co - ger. Mo - li,
3 da - do con la rue - da no se te va - ya a pa - sar.
mo - li, mo - li - ne - ro de - ja
5 la rue - da mo - ler. *Fine* To - í - tos los mo - li - ne - ros que sí, que no, cuan
re - ce que van di - cien - do que sí, que no, de
8 do sa - len del mo - li - no Pa tri - go *D.C. a Fine*
la rue - da sa - le el

Ficha descriptiva

• **Texto:**

El texto junto con el momento del uso de esta canción la hacen adjuntarla en el grupo de canciones de trabajo, aunque ya veremos que no se asemeja a las mismas, por su estructura estrófica, con estribillo y con una gama fijada sobre una tonalidad Mayor que no utiliza melismas ni cromatismos.

Molinero molinero,
ten cuidado al maquilar¹.
Ten cuidado con la rueda
no se te vaya a pasar.

No se te vaya a pasar
y te vaya a coger.
Moli, moli, molinero
deja la rueda moler.

Toítos los molineros que sí, que no,
cuando salen del molino
parece que van diciendo que sí, que no,
de la rueda sale el trigo.

¹ Maquilar consiste en quitar la maquila de la molienda. La maquila era la porción de grano, harina, aceite... que correspondía al molinero por su tarea.

Molinero molinero,
 ten cuidado al maquilar.
 Ten cuidado con la rueda
 no se te vaya a pasar.

No se te vaya a pasar
 y te vaya a coger.
 Moli, moli, molinero
 deja la rueda moler.

- Datos del material
 - Categoría: Canción de trabajo
 - Tipo: Canción de molienda.
 - Tonalidad de transcripción: Re Mayor

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:



Se trata de una canción de trabajo aunque la estructura tanto melódica como formal no se asemeja a las de este tipo.

Utiliza una gama melódica que se centra en la tonalidad de Re Mayor, lo que resulta bastante curioso.

- Intervalos utilizados:

Los intervalos más utilizados son el de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor. También utiliza el intervalo de 4ª Justa pero en cuatro ocasiones determinadas.

- Motivos melódicos:

Es una melodía muy movida, prueba de ello es la presencia de figuras rítmicas pequeñas. La melodía se realiza con intervalos reducidos, como son segundas y terceras. Un recurso muy utilizado es la repetición insistente sobre una misma nota. También

aparecen varias secuencias, como en los compases 1



Los finales de frase suelen ser en descenso por segundas: La-Sol-Fa, c.4 – 5, Do – Si – La – Sol, c.2; sin embargo, en la última frase del tema B, compás 9 hace un giro melódico de 4ª J ascendente (La-Re) y 2ª Mayor descendente (Re-Do).

El resto de la melodía no presenta características singulares, ya que se realiza con los intervallos de 2ª y 3ª ya señalados.

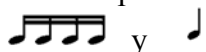
Se trata de una melodía silábica que no se asemeja a las de este grupo de canciones.

- Estructura rítmica

Está escrita en el compás de 3/4 y presenta una serie de motivos bastante variados.

- Motivos rítmicos:

En la primera parte de la canción aparecen motivos rítmicos sencillos:



En el estribillo los ritmos son más complejos. La anacrusa pasa de ser de un tiempo completo a ser sólo una semicorchea (♪). Los nuevos motivos son ♪♪ y ♪♪♪ pero desaparece el de ♪♪♪♪

- Estructura formal:

Como hemos dicho la forma no corresponde al tipo de canción al que pertenece. Es inusual encontrar estribillos en las canciones de trabajo. Esta además está formada por dos estrofas, el estribillo y la repetición de las dos estrofas anteriores: A+ A + Estribillo x 2 + A + A.

La primera frase se repite dos veces exactamente igual pero con texto diferente. El estribillo está formado por dos frases de cuatro compases con la misma estructura melódica y rítmica, sólo cambia el texto de la segunda frase. Tras el estribillo se vuelve a repetir la primera y segunda frase: A+A.

• **A mí me gusta la siega**

Ad libitum

A mí me gus-ta la sie-ga— quietie-ne tres gol-pes bue- nos: — El al muer-zo y la me
legato

6 *rall.*
 rien da— por la no-che los di - ne- ros— A mí me gus-ta la sie— ga.

Ficha descriptiva

• Texto:

A mí me gusta la siega
 que tiene tres golpes buenos:
 El almuerzo y la merienda
 por la noche los dineros.
 A mí me gusta la siega.

El texto hace referencia a la faena que se está realizando. Es una estrofa de cuatro versos más un verso a modo de final repitiendo el primero.

• Datos del material

- Categoría: Canción de trabajo
- Tipo: Canción de siega
- Tonalidad de trascipción: Es una melodía que hace uso de varios cromatismos. La gama de sonidos queda presentada en su apartado.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

A pesar de tener una amplia gama de sonidos, los intervalos utilizados son los más pequeños: 2ª Mayor y menor y 3ª Mayor (sólo en el primer compás) y menor. Se utilizan numerosas notas de adorno.

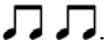
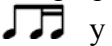


- Motivos melódicos:

Las cinco frases que forman la canción empiezan con un intervalo de 3ª ascendente, para después quedarse en la última nota y repetirla varias veces. En el segundo compás de cada frase se realiza un final con adornos utilizando intervalos de segunda. Es frecuente el uso de finales melismáticos.

- Estructura rítmica:

Es una canción en 3/4, cuyo inicio de cada frase se realiza en el primer pulso del compás.

- Motivos rítmicos:

El motivo principal es el de corcheas: . Las figuras más pequeñas que estas aparecen sólo para realizar los melismas, con notas de adorno:  y . Por el contrario, el último sonido de cada frase se alarga con figuras de blanca: .

- Estructura formal:

Las frases musicales coinciden con las del texto. Hay por tanto cinco frases con estructura idéntica, excepto en la última, en la que sólo cambia la duración del adorno. La primera frase (A) dura dos compases, como el resto y además sobre esta base se suceden las demás que se forman como secuencias. La siguiente frase (A1) es la repetición de la primera pero una 2ª Mayor descendente. La frase A2 se forma en la misma altura que A, es decir una segunda ascendente con respecto a A1. La siguiente frase, que se forma en los compases 7 y 8 la llamamos A1, ya que vuelve a formarse sobre la misma melodía que la primera y sólo varía el último sonido sobre el que se produce el floreo inferior, que en este caso es medio tono más agudo: Do#. La última frase, si bien podría llamarse A, por el carácter que imprime de final y por la ampliación del adorno sobre la última nota, la hemos llamado B. La estructura melódica se forma igual que en A pero una 3ªM descendente.



The musical notation consists of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff shows two phrases: 'A' (measures 1-2) and 'A1' (measures 3-4). The second staff starts at measure 5 and shows three phrases: 'A2' (measures 5-6), 'A1' (measures 7-8), and 'B' (measures 9-10). Each phrase is marked with a slur and its corresponding label above it.

Queda así estructurada: A + A1 + A2 + A1 + B.

• **Vente conmigo al molino**

Allegro ma non troppo

Ven-te con-mi-go al mo-li - no y se-rás mi mo-li-ne-ra. Y se - rás mi mo-li-ne - ra, y se-rás
 4
 mi mo-li-ne ra, é-cha-le tri-go a la tol - va, é-cha-le tri-go a la tol va mien-tras yo pi-co la pie-dra.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Vente conmigo al molino
 y serás mi molinera.
 Y serás mi molinera,
 y serás mi molinera,
 échale trigo a la tolva¹,
 échale trigo a la tolva
 mientras yo pico la piedra.

• **Datos del material**

- Categoría: Canción de trabajo
- Tipo: Canción para amasar pan
- Tonalidad de transcripción: Si bemol Mayor.

• **Datos de análisis**

- Estructura melódica:
- Ámbito:

- Gama melódica:

Presenta una gama bastante amplia, de ocho sonidos que se basan en la tonalidad de SibM

- Intervalos utilizados:



Los intervalos son bastante extendidos: parte desde 2ª Mayor y menor, 3ª menor solamente, 4ª Justa y los más grandes 6ª y 7ª menor.

¹ La tolva es una caja en forma de cono invertido, como un embudo por el cual se echaban los granos de trigo los cuales iban cayendo poco a poco al molino.




- Motivos melódicos:

La melodía se construye en arco, es decir, hay un principio con extensión interválica en 4ª, 6ª ó 7ª ascendente desde donde se empieza a descender. Gracias a estos saltos ascendentes, la melodía se va formando de forma descendente con intervalos más pequeños, utilizando bastantes floreos. Aunque es una canción de trabajo, no presenta las características de este grupo, sobre todo el uso de melismas, que en esta canción no aparecen, siendo una melodía totalmente silábica.

- Estructura rítmica:

Los motivos rítmicos se repiten constantemente, utilizando el compás de 3/4. Además, todas las frases empiezan con anacrusa: unas veces con  y otras veces con .

- Motivos rítmicos:

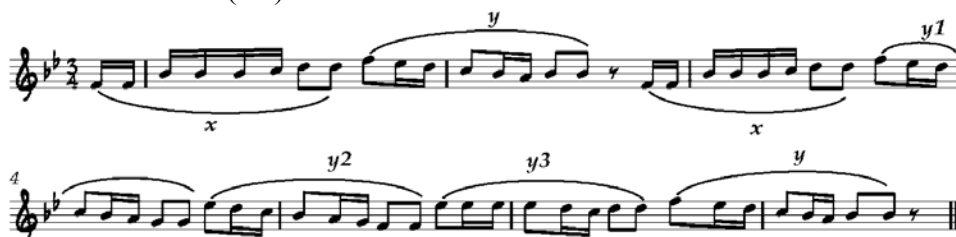
La estructura rítmica más característica es  a veces seguida de . Con esta célula se construyen las secuencias que tanto abundan en la melodía. En el primer y tercer compás vemos el motivo de semicorcheas () que se utilizan las dos veces de la misma forma, repitiendo la misma nota tres veces para ascender una 2ª Mayor.

Los comienzos de frase se hacen siempre en anacrusa utilizando los dos motivos que hemos señalado en el apartado anterior.

- Estructura formal:

En primer lugar tenemos que hablar de los motivos en los que se divide la canción. Por un lado se aprecian las estructuras ascendentes en las que aparecen las cuatro semicorcheas y por otro lado los motivos descendentes, que suelen formar secuencias y cuyos motivos rítmicos son siempre los mismos.

Aunque hemos llamado a cada motivo en secuencia descendente de misma forma, con la letra *y*, cada uno presenta una pequeña variación, excepto el último, que se repite igual. En *y1* el último giro melódico varía, en lugar de hacer un floreo inferior, hace una nota de paso desde el *Sib* hasta el *Sol*. El siguiente, en la anacrusa del compás 5, se repite la misma secuencia pero una 2ª Mayor descendente. En *y3* se realiza el final con un floreo inferior, como en *y*, pero en este caso la primera célula rítmica se hace realiza sobre la misma nota (Mi).



Dicho esto, podremos agrupar estos motivos en tres frases diferentes: A (del c.1 al c.2) incluyendo los motivos *x+y*, B (los compases 3, 4 y 5) con más amplitud ya que incorpora un motivo más *y* y finalmente C, que comprende los motivos *y3* con una variante significativa y como tercera secuencia que se introduce para finalizar, el último motivo *y* que es la repetición de la primera secuencia que se introdujo, en el compás 3.

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains two measures. The first measure is labeled 'A' and contains two sub-measures labeled 'x' and 'y'. The second measure is labeled 'B' and contains two sub-measures labeled 'x' and 'y1'. The second staff starts with a measure labeled '4' and contains three measures. The first measure is labeled 'y2', the second 'y3', and the third 'y'. A large bracket labeled 'C' spans the last two measures of the second staff.

Podemos representar esta forma como: $A (x+y) B (x+y1 +y2) C (y3+y)$.

• **Cuando la chicharra canta**

Moderato

Cuan-dola chi-cha-rra can ta ma-dre mí - a que ca-lor

6 yo que es-toy a la som-bra y su - do que se rá mi a-man-te el sol

Ficha descriptiva

• Texto

Cuando la chicharra canta
 madre mía que calor
 yo que estoy a la sombra y sudo
 que será mi amante el sol.

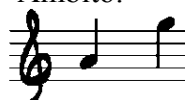
• Datos del material

- Categoría: Canción de trabajo
- Tipo: Canción de trilla.
- Tonalidad de transcripción: No se utiliza una tonalidad concreta. Se trata del uso de una escala característica que se presenta en el apartado de la gama.

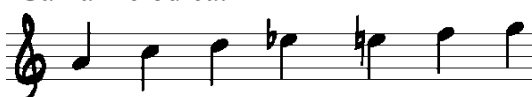
• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos más utilizados son los de 2ª Mayor y menor. Además aparece también el de 3ª menor y el de 4ª Justa.

Por las características de este tipo de canciones, predominan los intervalos de 2ª Mayor y menor, sobre los que se van haciendo notas de paso y floreos tanto inferiores como superiores. En las tres primeras frases utiliza el intervalo de 4ª Justa como elemento de comienzo. Otro intervalo que aparece en menos ocasiones es el de 3ªm.

- Motivos melódicos:









Es frecuente el uso de notas de paso y floreos en todas las frases, aunque cada una presenta una estructura diferente. El inicio de la melodía se realiza con el sonido más grave de la gama. Esta nota se repite y asciende una 3ª menor seguida de una 4ª Justa también ascendente. A partir de aquí se realiza un floreo inferior sobre la nota Fa y

desde la nota Re, después se realizará otro floreo pero ahora superior. La última nota de la frase se alarga con la última sílaba del texto que ya había formado en el principio del compás tres un melisma. La formación de melismas es una de las características más significativas de esta canción y en general de todas las canciones de trabajo que se improvisan en el “tajo”. En cada una de las frases que se suceden, el inicio se forma con el motivo rítmico del tresillo y con el intervalo de 4ª Justa, siendo también característico el final melismático formado con numerosas notas de adorno, sobre todo floreos y notas paso. La frase que se inicia en el compás 6 es la única que comienza en parte fuerte, sin utilizar el motivo de tresillo. Finalmente en el compás 8 se vuelve a utilizar el tresillo pero en tiempo fuerte, repitiéndose durante las tres notas que lo forman, la misma nota, cosa que no ha sucedido en el resto de las frases. Esta nota es el Mib, que hace un cromatismo descendente para después ascender una 3ª menor y desde ahí terminar de forma melismática con una serie de floreos superiores e inferiores.

Estructura rítmica:

Se puede organizar la melodía en el compás de 3/4 como en este caso lo hemos hecho para facilitar el trabajo de lectura, aunque en la mayoría de los casos se habla de ritmo libre sin compasear.

- Motivos rítmicos:

El motivo más característico de esta canción es el tresillo de corchea: . Otra figura que aparece con frecuencia, en los finales melismáticos es  combinado en la última frase con . En la parte central de las frases aparecen células más sencillas, como  y . En el compás 3 se prolonga el final de frase con  y en el 10 se realiza con . Otro motivo que aparece ligado es en el compás 4 al 5: .

- Estructura formal:

La melodía se forma con cuatro frases de amplitud diferente: la primera frase va hasta el compás 3, iniciándose en anacrusa. La siguiente (B) comienza de la misma manera, pero tiene una estructura diferente, principalmente el final melismático es más denso. En el compás 6 empieza la frase (C), que al contrario de las anteriores, tiene un inicio tético, suprimiendo el tresillo de corcheas. La última frase introduce variaciones melódicas más importantes, como la aparición del cromatismo Mib, Mi. El final vuelve a ser melismático pero con un nuevo final rítmico.



Villancicos

De gran tradición en todo el territorio español, como ya dijimos, lo son también en la comarca de Los Vélez. Son distinguibles los villancicos de otros tipos de canciones sobre todo por su carácter y su temática. Pero aparte de los que cantaban por las calles o en los belenes que se ponían en las casas, los más representativos son los que se cantaban en la misa del gallo, en Nochebuena. En uno de los pueblos de la comarca, en Vélez-Rubio, encontramos que esta tradición de cantar en la noche del nacimiento aún persiste. Así, se acercan a la misa un grupo de personas del pueblo, que se reúnen para la ocasión, ya que no son profesionales dedicados a cantar y junto a la sacristía hacen un grupo para cantar en las partes más importantes de la misa.

Los villancicos que aparecen a continuación han sido recopilados durante esta misa de Nochebuena en el año 2007 y recogen cada uno de los momentos más importantes de esta misa: entrada, gloria, evangelio, santo, paz, comunión y por último el acto de besar los pies al niño, por todos los asistentes a la ceremonia que así lo deseen

• **La misa de Nochebuena**

Entrada:

Dime niño, ¿de quién eres?

Andante



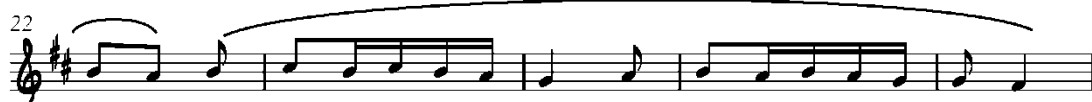
Di-me Ni - ño. — ¿De quién e - res? — Y si te lla - mas Je - sús —



Soy de la Vir gen Ma - rí - a — y del Es - pí - ri - tu San - to —



to — . Re - sue - nen con a - le - grí - a los cán - ti - cos de mi



tie - rra y vi - va el ni - ño de Dios, que na - ció en la No - che - buc - na.



La No che bue - na se vie — ne tu - ru - rú. La No che bue - na se va. —



Y no so tros nos i - re — mos tu - ru - rú y no vol ve - re - mos más.



Di-me Ni - ño. — ¿De quién e - res? — Y si te lla - mas Je - sús —



Soy a mor en el pe - se - bre — y su - fri mien - to en la cruz. —

Ficha descriptiva

• **Texto**

Dime niño, ¿de quién eres?

todo vestido de blanco.

Soy de la Virgen María

y del Espíritu Santo.
Soy de la Virgen María
y del Espíritu Santo.

Estribillo:

Resuenen con alegría
los cánticos de mi tierra
y viva el niño de Dios
que nació en la Nochebuena.
La Nochebuena se viene, tururú.
La Nochebuena se va.
Y nosotros nos iremos, tururú
y no volveremos más.

Dime niño, ¿de quién eres?
y si te llamas Jesús.
Soy amor en el pesebre
y sufrimiento en la Cruz.
Soy amor en el pesebre
y sufrimiento en la Cruz.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para la entrada en la misa de Nochebuena
 - Tonalidad de transcripción: Re Mayor.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



Presenta una gama de sonidos muy extensa, sobrepasando la octava, hasta una novena. Todos los sonidos pertenecen a la tonalidad de Re Mayor.

- Intervalos utilizados:

Gracias a la amplia gama de sonidos que tiene la melodía, se han trabajado también bastantes intervalos: 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa y aumentada y 6ª menor.

En las estrofas, la melodía es sencilla, formándose con intervalos de 2ª Mayor y menor y 3ª menor, con la aparición de un único intervalo de 3ª Mayor en el compás 6. Será en el estribillo, donde predominen los intervalos de 4ª Justa y aumentada y también aparecerán varias veces los de 6ª menor.

- Motivos melódicos:

Se pueden dividir los motivos melódicos por partes. En las estrofas se hace bastante uso de apoyaturas, como en el compás 2, 4, 17, etc., igual que en la última estrofa, cuya melodía se repite.











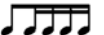
Pero también se puede dividir dentro de la estrofa otro motivo, que es el que forma la segunda frase de las estrofas. En este fragmento, hablamos del compás 9 en adelante y 54 en adelante, cambia la estructura melódica de notas de paso ascendentes seguidas de apoyaturas, para introducir retardos (c.11) y sobre todo la repetición de notas que llevará primero a un descenso y después a un ascenso por grados conjuntos para terminar la frase.

Diferente trato le daremos al estribillo. La primera parte de este introduce material nuevo, como son los floreos, la progresión iniciada en el compás 21, que desciende una tercera para iniciarse en el c.23 y desde esta, una segunda para iniciarse en el c.25. Sin embargo, la segunda parte del estribillo está formada con motivos parecidos a la estrofa. Sobre todo motivos rítmicos, pero en cuanto a la melodía, presenta bastantes variaciones, introduciendo intervalos de 6ª menor en el inicio e incluso 4ª aumentada, como en el compás 32. La estructura melódica de esta parte se hace en ascenso, dando grandes saltos para descender y volver a ir en ascenso con intervalos más pequeños.

- Estructura rítmica:

En cuanto a la estructura rítmica es muy estable. Se pueden diferenciar gracias a este elemento, cada una de las partes del villancico. Está en 3/8.

- Motivos rítmicos:

En la primera frase se utilizan los motivos de  seguido de  y también , excepto en el final, compás 8, donde se introduce . En el compás 9 empieza la segunda frase de la estrofa, donde introduce un elemento nuevo que no aparecerá hasta el final con la última estrofa: . Otra célula que introduce sólo en las estrofas es . El final de la primera estrofa termina con , iniciándose el estribillo con la anacrusa de corchea (). Después de este inicio se introduce otro elemento nuevo que será característico en la primera parte del estribillo, hasta el compás 26 : .

- Estructura formal:

Como ya hemos dado a entender, existen tres partes importantes que se pueden diferenciar: A (primera estrofa) + B (Estribillo) + A (segunda estrofa):

El primer tema, al igual que el último, A, se divide en dos frases principales, que son *x* e *y*. Además *x*, que es una frase de ocho compases, se puede dividir a su vez en dos semifrases de cuatro compases y estos en dos motivos, cada uno de dos compases. En *y* se puede también dividir la frase en dos semifrases de 4 compases.

El estribillo, B, que empieza en el compás 19 hasta el compás 47 se aprecian también dos frases diferentes. La primera, *s*, forma una secuencia con dos repeticiones, el modelo sobre la nota Mi, la primera repetición en la nota Do y la última en la nota Si. La secuencia se forma con una estructura de floreos, aunque en el final de cada motivo varía la dirección del último intervalo. Cada una tiene una duración de dos compases.

La segunda parte del estribillo se divide en cuatro motivos similares pero con algunas variantes. El primero es *t* que se caracteriza por giros melódicos bastante amplios y está formado por cuatro compases. Le sigue el motivo *t1* con la misma estructura que el anterior, pero una 2ª descendente, además varía con ella en el intervalo final. Ambas tienen el carácter de pregunta (*t*) y respuesta (*t1*). Lo mismo sucede con los dos motivos siguientes: *t2* es igual que *t*, con la salvedad del salto de 6ª menor que en el segundo se produce un pulso después, quedando ese salto dentro del primer compás completo. El último motivo: *t4* utiliza un compás menos ya que se reserva el último para hacer la cadencia instrumental.

- Organología.-

Los cantores acuden a la iglesia tocando panderetas, zambombas, botellas de cristal, carrascuales y postizas.

Soy un pobre pastorcito

Andante

So - y un po - bre pas - tor - ci - to que ca - mi - na ha - cia Be -
soy po - bre le lle - vo un blan - quí - si - mo ve -

4
lén, voy bus - can - do al que ha na - ci - do Dios con no - so - tros Ma -
llón pa - ra que le ha - ga su ma - dre un pe - lli - co de pas -

8
1. 2.
nuel. Aun - que Ca - mi - nan - do ca - mi - na li - ge - ro. No te
tor.

12
can - ses no de ca - mi - nar que te es - pe - ran Jo - sé y Ma - rí - a con el Ni - ño en el por -

17
tal. Aun - que soy po - bre le lle - vo un blan - quí - si - mo ve - llón pa - ra
di - to a - qui - en el pe - cho yo le lle - vo el me - jor don al Ni -

22
1. 2.
que le ha - ga su ma - dre un pe - lli - co de pas - tor. Guar - da - zón.
ño - to que ha na - ci - do le lle - vo mi co - ra -

Ficha descriptiva

- Texto
Soy un pobre pastorcito
que camina hacia Belén;
voy buscando al que ha nacido,
Dios con nosotros, Manuel.

Caminando, camina ligero
no te canses, no, de caminar
que te esperan José y María
con el niño en el portal.

Aunque soy pobre,
le llevo un blanquísimo vellón
para que le haga su madre
un pellico de pastor.

Guardadito aquí en el pecho
yo le llevo el mejor don:

al Niñito que ha nacido
le llevo mi corazón.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para la entrada del sacerdote en la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de trascripción: Sol menor.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



El ámbito supera la octava, llegando hasta una décima.

- Gama melódica:



Se trata de una gama bastante amplia ya que supera el ámbito de octava, aunque todos los sonidos entran dentro de la tonalidad de Sol menor con la sensible (Fa#) y el cromatismo incorporado por el Si natural.

- Intervalos utilizados:

Se pueden encontrar intervallos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 4ª Justa.

Predominan los intervallos de 2ª Mayor y menor por la gran cantidad de notas de paso que forman la melodía. Esporádicamente aparecen los de 3ª menor y sólo en una ocasión el de 3ª Mayor (c.13). Los intervallos de 4ª Justa utilizan sobre todo en los inicios de frases.



A continuación se detallan los intervallos más significativos, excluyendo los de segunda:

- Motivos melódicos:






Se trata de una melodía que utiliza las notas de paso como elemento estructurador. Son pocos los intervalos de 4ª Justa ya que suelen aparecer en los inicios de frase, como en el primer compás (Re-Sol), en el compás 8, 9 y 10, en el 17 y 18; y en el compás 25. Como podemos comprobar todos estos intervalos han sido utilizados como elemento de unión entre las distintas frases. Pero no todas las frases se inician así, ya que también aparecen numerosos intervalos de 3ª para esto además de ser también elementos internos de la frase. Es notable el uso de la sensible (Fa#) que va a la tónica (Sol) en el compás 7-8. Otra característica de la melodía es su formación progresiva en ascenso y después en descenso con un final a veces secuenciado por segundas. Esto se puede apreciar en las distintas frases de la melodía.

- Estructura rítmica:

Estamos hablando de un compás compuesto de 6/8, con la utilización de motivos rítmicos muy claros.

Las estrofas se inician con anacrusa: . Por el contrario, la primera frase del estribillo, en el compás 9, se reduce la célula rítmica a 

- Motivos rítmicos:

Podemos hablar de tres células principales:  o invertido:  y para alargar los finales de frase . En el estribillo se introducen dos elementos nuevos: la anacrusa con  y el motivo de corcheas continuas: 

- Estructura formal:

Respondiendo a la forma de los villancicos, aparece la interpretación de la primera estrofa, pero en lugar de seguir al estribillo, se realiza la segunda estrofa. Después le sigue el estribillo y a este le suceden otras dos estrofas nuevas.

De esta forma nos encontramos con un primer tema de 8 compases que se vuelven a repetir, es decir la primera estrofa, de 8 compases seguida de la segunda estrofa también de 8 compases y que se repiten de forma idéntica. Esta estructura del tema A (hasta el compás 8) se volverá a repetir de forma exacta en el compás 17, donde se inician las estrofas 3 y 4.

Cabe destacar la aparición del estribillo, en el compás 9, que si bien la primera frase que lo forma (c.9 al c.13) introduce motivos rítmicos nuevos así como melódicos, con la repetición de notas, la segunda parte del mismo (c.13 al c.17) corresponde a la segunda frase de las estrofas.

Quedan divididos de esta forma los temas y frases de la canción:

A (estrofa 1 + estrofa 2) 8cc + 8cc.

B (estribillo) 8cc

A (estrofa 2 + estrofa 3) 8cc + 8cc.

El tema está dividido en dos frases; sin embargo el tema B presenta dos motivos diferentes más la ampliación con una de las frases del tema anterior. A continuación se detallan:

Las frases *a + b* son las que constituyen el tema A. Además, el estribillo tiene una estructura más amplia, con la utilización de los frases de dos compases: *c* y *d*, que introducen células rítmicas nuevas y la terminación con *b*, es decir la última frase del tema A. En la repetición de A, se repiten evidentemente las mismas frases: *a + b*.

Esquema formal:

- A (a+ b)
- B (c + d + b)
- A (a + b)

- Organología

Los instrumentos que utilizan son los más variados, sin ningún tipo de organización, ya que cada persona que quiere se une al coro llevando pandeteras, zambombas, botellas de cristal, carrascuales y postizas.

Gloria:
Pastorcitos de Judea

Moderato

Pas - tor - ci - tos de Ju - de - a u - na nue - va os quie - ro dar, os quie - ro
Re - cos - ta - do en un pe - se - bre, ha - lla réis al Re - den - tor, al Re - den -

5

dar. El Me - sí - as ha na - ci - do, duer - me en un po - bre por - tal. El Me
tor. En - vuel - to en po - bres pa - ña - les, tiem - bla de frí - o y a mor. En - vuel

10

tal. Glo - ria en el cie - lo paz en el sue - lo, sue - len can - tar por la na - vi -
mor.

14

dad. Din, din, din, din, din, din, dan. El Me - sí - as ha na -
En el huer - to de Ma -

18

ci - do, duer - me en un po - bre por - tal. El Me tal.
rí - a ha flo - re - ci - do un ro - sal. En el sal. *D.C. con la 2ª letra*

Ficha descriptiva

• Texto

Estrofa 1:

Pastorcitos de Judea
una nueva os quiero dar,
os quiero dar.
El Mesías ha nacido,
duerme en un pobre portal.
El Mesías ha nacido,
duerme en un pobre portal.

Estribillo:

Gloria en el cielo
paz en el suelo,
suelen cantar por la Navidad.
Din, din, din,
din, din, din, dan.

Estrofa 2:

El Mesías ha nacido,
duerme en un pobre portal

El Mesías ha nacido,
duerme en un pobre portal

Recostado en un pesebre
hallaréis al Redentor,
al Redentor.

Envuelto en pobres pañales
tiembla de frío y amor.

Envuelto en pobres pañales
tiembla de frío y amor.

Estribillo:

Gloria en el cielo

paz en el suelo,

suelen cantar por la navidad.

Din, din, din,

din, din, din, dan.

En el huerto de María

ha florecido un rosal.

En el huerto de María

ha florecido un rosal.

- Datos del material

- Categoría: Villancico.

- Tipo: Villancico para el Gloria, en la misa de Nochebuena.

- Tonalidad de transcripción: Fa Mayor.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



Utiliza la escala completa de Fa Mayor, la tonalidad en la que se forma.

- Intervalos utilizados:

Se pueden ver intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y como elemento diferenciador, los intervalos de 4ª Justa.






- Motivos melódicos:

Es frecuente en esta melodía el uso de saltos de 4ª y 3ª para construirla. Se basa también en numerosas repeticiones de motivos sobre una misma nota, es decir, sin transportar, lo que supone también la aparición de esos intervalos más grandes.

- Estructura rítmica:

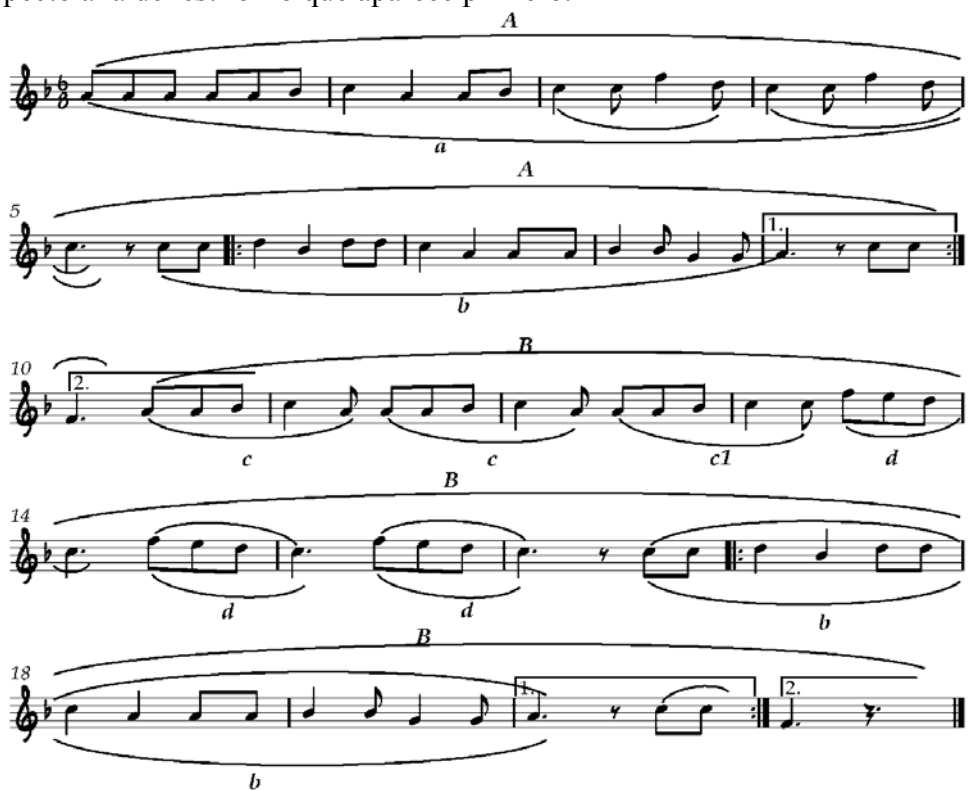
Es un compás compuesto de 6/8, con frases que tienen inicio tético al principio de cada estrofa y el resto de forma acéfala.

- Motivos rítmicos:

Un elemento bastante peculiar por tratarse del compás compuesto de 6/8 es la distribución de los tiempos con este motivo: , lo que rompe la acentuación del segundo pulso del compás. En los finales de frase aparece normalmente un alargamiento del sonido y el comienzo de la siguiente, en la última parte del compás: . También son frecuentes los motivos  y . En el estribillo aparece la unión de dos elementos: las tres corcheas y la negra con puntillo, pero coincidiendo la última con el primer tiempo del compás: .

- Estructura formal:

En cuanto a la forma, viene determinada por el texto. Cuenta con una estrofa de cuatro versos, más la repetición de los dos últimos, le sigue el estribillo dividido en dos frases bastante diferentes como vamos a comentar. Tras el estribillo se realiza la segunda estrofa, con la misma estructura que la primera y finalmente el estribillo, cuya segunda frase se mantiene igual melódica y rítmicamente pero cambia el texto con respecto a la del estribillo que aparece primero.



La estrofa (A) se desarrolla hasta el compás 10. Como podemos comprobar está formada por dos frases de cuatro compases: *a* + *b*, repitiéndose la frase *b*, lo que supone la ampliación de cuatro compases más.

El estribillo (B), que empieza en el segundo pulso del compás 10 está formado a través de varios motivos que se van repitiendo: *c*, que es un motivo ascendente con un salto de tercera descendente al final (Do La) y *c1*, igual que el anterior pero con la repetición de la última nota, sin intervalo de tercera. Tras este motivo sigue otro: *d*, que se repite tres veces de forma exacta, existiendo un intervalo de 4ª Justa desde el último sonido de un motivo y el primero del siguiente. Estos dos motivos y sus repeticiones forman la primera parte del estribillo y para terminar, se vuelve a repetir la segunda frase de la estrofa: *b*, que cambiará de texto para el siguiente estribillo, por eso le llamaremos *b1*. El carácter de estribillo se acaba con la repetición de esta frase tomada de la estrofa.

El esquema formal es el siguiente:

A (a + b)

B (c c c1 d d d + b)

A (a + b)

B (c c c1 d d d + b1)

- Organología:

Como en el resto de villancicos para esta ocasión, los cantantes cuentan con zambombas, panderetas, postizas, carrascales y botellas de anís.

Evangelio:
¡Alegría, alegría!

Andante più mosso

Es-ta no-che na-ce el ni-ño, yo no ten-go qué lle-var-le, le lle-
vo mi co-ra-zón que le sir-va de pa-ña-les. ¡A-le-
gría, alegría, alegría! ¡A-le-gría, alegría y pla-cer! Es-ta
no-che na-ce el ni-ño en el por-tal de Be-lén. *D.C. con la 2ª letra*

Ficha descriptiva

• Texto

Estrofa 1:

Esta noche nace el Niño
yo no tengo que llevarle
le llevo mi corazón
que le sirva de pañales.

Estrofa 2:

Los pastores no son hombres,
que son ángeles del cielo
y al ver al Niño Dios
ellos fueron los primeros.

Estríbillo:

¡Alegría, alegría, alegría!
¡Alegría, alegría y placer!
Esta noche nace el niño
en el portal de Belén.

Estríbillo:

¡Alegría, alegría, alegría!
¡Alegría, alegría y placer!
Esta noche nace el niño
en el portal de Belén.

• Datos del material

- Categoría: Villancico.
- Tipo: Villancico para el evangelio de la misa de Nochebuena.
- Tonalidad de transcripción: La Mayor

• Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:

Utiliza la gama de sonidos comprendidos en la tonalidad de La Mayor, prescindiendo de Fa#3.



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa, 5ª Justa y 6ª Justa.


Predomina el uso de intervalos mayores y justos: 6ª Mayor y 4ª Justa. En cuanto a los intervalos de 2ª y 3ª aparecen indistintamente en su modo Mayor y menor. El intervalo de 5ª Justa aparece sólo en una ocasión (c.11)

- Motivos melódicos:




Es una melodía con predominio de intervalos grandes. El más característico es el de 6ª Mayor que es el que inicia el villancico y se repite también en el inicio del estribillo. La melodía de este tema se realiza con los sonidos más agudos de la gama, llegando a utilizar el Sol4.


-Estructura rítmica:

Se trata del compás de 6/8. Los motivos rítmicos detallados a continuación son reforzados con los instrumentos.

Todas las frases comienzan en anacrusa, con el motivo: 

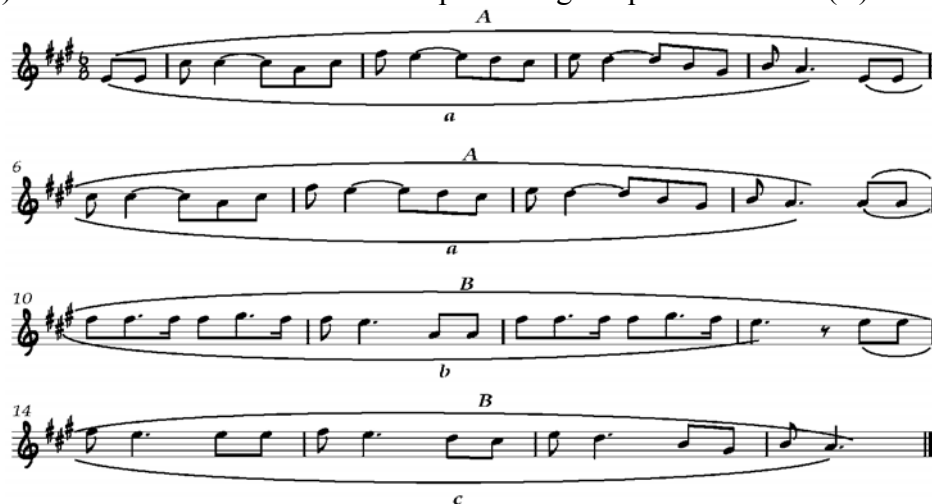
- Motivos rítmicos:


En la estrofa se presentan casi todos los motivos que se van a desarrollar en la canción. El motivo del inicio:  se repetirá en varias ocasiones tanto en los inicios de frase como en la repetición de los motivos de la última frase del estribillo. La célula más característica que forma la estrofa es  y para finalizar las frases . Esta última se utilizará como elemento constructivo en la última frase del estribillo.

Además, en el estribillo se introduce un nuevo motivo rítmico, que sólo aparecerá en la primera frase (del compás 10 al 12): 

- Estructura formal:

Este villancico presenta la forma establecida de estrofa más estribillo. Así, la estrofa (A) tiene una extensión de ocho compases al igual que el estribillo (B).



Cada uno de estos grandes bloques tiene forma cuadrada: 4 +4. La primera frase del tema A consta de cuatro compases en los que se repite tres veces la misma estructura rítmica pero con diferente secuencia melódica. La siguiente frase se vuelve a repetir, por eso se ha llamado *a*. El estribillo se vuelve a dividir en dos frases de cuatro compases cada una. La primera, *b*, introduce elementos rítmicos nuevos y se puede dividir a su vez en otros dos motivos, cada uno de dos compases, que se repiten exactamente igual. La segunda, *c*, repite también tres veces el mismo motivo rítmico: , las dos

primeras veces con la misma melodía y la última vez con intervalos diferentes, es lo que llamamos triple insistencia.

Toda la melodía se vuelve a repetir con la segunda letra, quedando así: A + B + A + B

-Organología:

Vuelve a aparecer la misma estructura instrumental que en los anteriores villancicos.

Santo:
Entre las doce y la una

Allegretto

En - tre las do - ce y la u - na vie - ron u - nos res - plan - do - res

9 y San Jo - sé cui - da - do - so lla - ma - ba a los pas - to - res. Ve - nid pas - tor -

18 ci - tos ve - nid, a - do - rad al Rey de los cie - los que ha na - ci - do ya.

25 Al Rey de los cie - los que ha na - ci - do ya.

28 San - to, san - to, san - ti - to es que el Rey de los cie - los se lla - ma Ma - nuel. **Fin**

38 To - dos le lle - van al ni - ño yo no ten - go que lle - var - le,

46 le lle - va - ré u - na ca - mi - sa que se la co - sa su ma - dre. Ve

De
a
Fin

Ficha descriptiva

- Texto

Estrofa 1:
Entre las doce y la una
vieron unos resplandores
y San José cuidadoso
llamaba a los pastores.

Estrofa puente:
Venid pastorcitos
venid, adorar
al Rey de los cielos
que ha nacido ya.
Al Rey de los cielos
que ha nacido ya.

Estribillo:

Santo, santo, santito es
que el rey de los cielos
se llama Manuel.

Santo, santo, santito es
que el rey de los cielos
se llama Manuel.

Estrofa 2:

Todos le llevan al Niño
yo no tengo que llevarle
le llevaré una camisa
que se la cosa su Madre.

Estrofa puente:

Venid pastorcitos
venid, adorar
al Rey de los cielos
que ha nacido ya.
Al Rey de los cielos
que ha nacido ya.

Estribillo:

Santo, santo, santito es
que el rey de los cielos
se llama Manuel.

Santo, santo, santito es
que el rey de los cielos
se llama Manuel.

- Datos del material

- Categoría: Villancico.
- Tipo: Villancico para el santo de la misa de Nochebuena.
- Tonalidad de transcripción: Re menor.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:

Presenta una doble modalidad. Las estrofas utilizan una gama de sonidos dentro de la tonalidad de re menor y el estribillo sigue en este tono pero del modo Mayor.

A continuación se detalla la gama general del estribillo y las que corresponden a cada una de las tonalidades en su tema:





- Intervalos utilizados:

En las estrofas se utilizan sobre todo intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 4ª Justa. En el estribillo se introduce un intervalo más amplio: 6ª menor.

Predominan los intervallos de 2ª Mayor y menor, ya que se encuentran multitud de notas de paso y secuencias que se repiten sobre este esquema. También los intervallos de tercera tienen un papel importante en este sentido; sin embargo el intervalo de 4ª Justa y 6ª menor sólo aparecen en dos ocasiones, el primero en la estrofa y el segundo en el estribillo.

- Motivos melódicos:

Aunque principalmente es una pieza silábica aparecen varios melismas en los finales de frases textuales de las estrofas.



Principalmente la melodía se forma a partir de notas de paso, con el uso abundante de los intervallos de segunda y también como elemento melódico son las repeticiones y las secuencias que se forman en cada uno de los temas y que veremos en el apartado formal.



Las estrofas y el estribillo presentan una gran diferencia de carácter debido al cambio de modalidad que se produce en éste. Pasamos de la tonalidad de Re menor a Re Mayor.

- Estructura rítmica:

Presenta gran variedad rítmica basada en el cambio de compás. Tanto las estrofas como el estribillo están escritas en 3/8 pero en la sección cadencial (c.25 al c.27) se permuta con el de 4/4. Cambia totalmente el sentido rítmico, ya que pasamos de un compás compuesto ternario a uno simple cuaternario.

- Motivos rítmicos:

Los motivos que se presentan en la estrofa se repetirán durante toda la canción excepto en la frase cadencial del c.25. Incluso el estribillo se vale de los motivos presentados ya que la novedad que introduce en su carácter lo realiza a través del cambio de modalidad, sin necesidad de nuevos motivos rítmicos. Así, los motivos utilizados son: , y .

En la sección cadencial el nuevo motivo es el siguiente: , terminando con .

- Estructura formal:

Además del típico esquema formal de estrofa más estribillo, en este villancico aparece una sección central, entre los dos con una frase cadencial.

Empieza con la estrofa (A) que está compuesta por dos frases de ocho compases. La primera, *a*, se estructura a partir de repeticiones de motivos con intervalos de 2ª y a veces de 3ª. La segunda frase, *a1*, utiliza los mismos elementos pero con diferentes intervalos y diferente dirección de la melodía.

Después de estos 16 compases, empieza una nueva estrofa, con carácter de puente o enlace con dos frases: *c* compuesta de 8 compases que se pueden dividir en 4 + 4 ya que cada uno de ellos se forma con la triple repetición de una secuencia, que va descendiendo por segundas. Y la siguiente frase que se forma en esta estrofa tiene un carácter totalmente cadencial, cambiando la acentuación por el cambio al compás cuaternario de 4/4.

Tras este enlace se inicia el estribillo, con carácter mucho más alegre que lo anterior y con el cambio de modalidad a Mayor. El estribillo (B), se divide a su vez en dos frases de 4 compases cada una: *c* y *d*. Estas dos frases se realizan con intervalos más grandes, como la 6ª menor en el compás 29-30 y el descenso con notas repetidas como en la frase *f*.

Al estribillo le sigue una nueva estrofa, que introduce una frase nueva *a2*, con ligeras variaciones de *a*, con respecto a los intervalos melódicos que la forma y le sigue una frase que ya había aparecido también en el final de la primera estrofa: *a1*.

Esta es la última novedad, ya que a esta estrofa le siguen de nuevo la sección de enlace (X) y el estribillo (B).

El esquema formal responde al siguiente gráfico:

A (*a*+ *a1*) + X (*c*+*d*) + B (*e* + *f*) + A1 (*a2*+ *a1*) + X (*c*+*d*) + B (*e*+*f*)

Correspondiendo A y A1 a las estrofas, B al estribillo y X a la sección cadencial con carácter de enlace entre los dos anteriores.

- Organología:

Como en el resto de villancicos para esta ocasión, los cantantes cuentan con zambombas, panderetas, postizas, carrascales y botellas de anís.

Paz:
Campanas las de la torre

Allegretto

Cam - pa - nas las de la to - rre to - rre de la ca - te -
 dral. Cam - pa - nas las de la to - rre to - rre de la ca - te - dral. ¡Qué
 bien re - pi - cáis a glo - ria, qué bien re - pi - cáis a paz! La no - che de No - che -
 bue - na, no - che de la Na - vi - dad. La dad. Cam - pa - ne - ro di - me,
 di - me cam - pa - ne - ro, di - me por fa - vor ¿Cuán de las do - ce cam -
 pa - nas di - me cam - pa - ne - ro re - pi - ca me - jor? jor?. Se - rá la San - ta Ma - rí -
 a, se - rá la de la A - sun - ción, se - rá la de Vé - lez
 Ru - bio, que es la cam - pa - na ma - yor. *Dc a*
Fin

Ficha descriptiva

- Texto
- Estrofa 1:
 Campanas las de la torre
 torre de la Catedral.
 Campanas las de la torre
 torre de la Catedral.

¡Qué bien repicáis a gloria!
¡Qué bien repicáis a paz!
La noche de Nochebuena
noche de la Navidad.
La noche de Nochebuena
noche de la Navidad.

Estribillo:

Campanero dime,
dime campanero.
Dime por favor,
¿cuál de las doce campanas
dime campanero
repica mejor?
¿cuál de las doce campanas
dime campanero
repica mejor?

Estrofa2:

Será la Santa María,
será la de la Asunción,
será la de Vélez-Rubio
que es la campana mayor.

Estribillo:

Campanero dime,
dime campanero.
Dime por favor,
¿cuál de las doce campanas
dime campanero
repica mejor?
¿cuál de las doce campanas
dime campanero
repica mejor?

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para la paz en la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de transcripción: Podemos decir que se trata de una especie de Fa#m sin sensible, que hace una inflexión a Fa Mayor con otras notas características.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:
Podemos diferenciar dos gamas diferentes. Una utilizada en la primera estrofa y el estribillo y otra para la segunda estrofa.

1ª estrofa + estribillo:



2ª estrofa:



- Intervalos utilizados:

En esta melodía aparecen intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª justa, 5ª Justa y disminuida, 8ª Justa.

Son determinantes los intervalos extensos que se realizan sobre todo en el inicio de las frases, como elemento de inicio, sobre todo los de 4ª, 5ª y 8ª.

- Motivos melódicos:

La primera estrofa se forma con una frase en arco, que va ascendiendo y descendiendo y también otra que va ascendiendo gradualmente repitiendo varias veces el mismo sonido. Son importantes los intervalos de 4ª, 5ª e incluso 8ª Justa que inician muchas frases. El estribillo por el contrario se realiza descendiendo. Coge un motivo, desde el Do agudo y cuando termina de descender vuelve al mismo sonido, así hasta tres veces. En el final del estribillo se inicia una secuencia que viene marcada por el ritmo, aunque los intervalos son cada vez diferentes.

En la segunda estrofa (c.26) no se repite la misma música que en la anterior, sino que se crea una contrastante con esta en cuanto a carácter, ritmo y gama melódica utilizada.

- Estructura rítmica:

Aunque básicamente está compuesta en 6/8, presenta un cambio de compás dentro del estribillo (c.20) pasando a ser un compás ternario: 9/8. Éste sólo dura ese compás ya que inmediatamente se restablece el compás inicial.

Las estrofas tienen comienzo anacrúsico, de corchea, pero el estribillo empieza siempre con carácter tético.

Los motivos rítmicos se presentan en la primera estrofa, con la inclusión de un elemento nuevo en el estribillo y la segunda estrofa lo que hace es únicamente utilizarlos todos juntos.

- Motivos rítmicos:

Los inicios anacrúsicos se realizan en la última parte del segundo pulso del compás: ♪. Los motivos principales que estructuran la primera estrofa y que después se utilizarán en las siguientes secciones son ♪♪♪, ♪♪ y ♪♪. Los elementos más amplios se extienden a ♪♪♪, rompiendo la acentuación básica de los dos pulsos del compás. En los finales se introduce ♪. También quedan a veces los enlaces con ♪♪ y ♪♪.

En el estribillo se presenta un nuevo motivo: ♪♪♪. Desde este momento, se combinarán todos los elementos para crear la nueva sección pero ya no se introducen nuevos motivos rítmicos.

- Estructura formal:

Aunque la estructura del texto se corresponde con la forma habitual de los villancicos, es decir, estrofa + estribillo, varía la formación de la melodía, ya que en lugar de repetir la música para la segunda estrofa, se elabora una nueva.

ESTROFA 1

A

4 A1

9 B

13 C

ESTRIBILLO

18 D

21 E

25 ESTROFA 2 F

30 G

D *a* *Fin*

La primera estrofa está formada por cuatro frases de cuatro compases, excepto la última (C) que se compone de cuatro más cuatro, repetidos exactamente iguales. La primera frase A, dura cuatro compases y se vuelve a repetir con la variante del ascenso final, por eso se llama A1 (c.5 a c.8). En la anacrusa del compás nueve empieza la frase B, que dura cuatro compases y está formado por la repetición de un motivo: 2 + 2. Esta estrofa cuenta con 20 compases, realizando la repetición de la frase C. El estribillo, siguiendo la partitura que presentamos, comienza en el compás 18 y está formado por dos frases: D con una duración de tres compases, es decir lo que ocupa el motivo descendente repitiéndose tres veces. Recordemos que en esta última frase se produce un cambio de compás, para poder realizar un reposo entre esta y la siguiente frase, aunque los motivos rítmicos no varían. En el compás 21 se inicia la frase E, que tiene una duración de 4 + 4, repitiéndose con exactitud.

Finalmente, y en lugar de repetir la melodía de la estrofa 1, se introduce una nueva sección para realizar la segunda estrofa del texto. Es una estrofa muy contrastante con el estribillo e incluso con la primera sección ya que introduce una gama nueva, utilizando los sonidos del entorno de Sol menor. Además rítmicamente es bastante rica, ya que utiliza motivos de la estrofa 1 y del estribillo.

- Organología:

Las habilidades de los músicos espontáneos se ponen a prueba a ritmo de carrascuales, panderetas, botellas de anís y zambombas.

Comunión:
Caminaban los pastores

Allegro moderato

Ca - mi - na - ban los pas - to - res en u - na no - che muy ne - gra y frí - a y
Se a - cer - ca - ron los pas - to - res jun - to al por - tal — muy des - pa - ci - to y

5
co - mo e - ra tan os - cu - ra la ve - re - di - ta no se ve - í — a. La
vie - ron en un pe - se - bre so - bre las pa - jas a un be - llo ni - ño. Su

9
blan - ca nie - ve pa - re - ce la - na de o - ve - ja res - ba - la - di - za y
ca - ri - ta e - ra de ro - sa, co - lor del cic - lo sus o - jos lin - dos y

13
co - mo el frí - o les hie - la, pi - den al cic - lo cle - men - cia y guí — a.
co - mo el frí - o les hie - la es - tán he - la - dos sus pies de li — rio.

17
Cuan do u - na es - tre - lla cla - ra bri - ló en el cic - lo, co - mo si en e - se ins - tan - te vol - vie - ra el dí - a.
To - ma la blan ca la - na de mis o - ve - jas que ca - lien - te fu euer - po ni - ño bo - ni - to,

23
Y la es - tre - lli - ta cla - ra se a - cer - ca al sue - lo y en un por - tal hu -
por - que me da pe - ni - ta ver - te des - nu - do en es - ta no - che os

27
mil - de se de - te - ní - a. Va - mos pas - to — res a ver la es tre — lla que nos gui - ó,
cu - ra de tan - to frí - o.

32
va - mos a ver — por - que el por - tal — se i - lu - mi - nó

35
y la es - tre - lli - ta cla - ra res - plan - de - ció — 1. y la es - tre - lli - ta cla - ra res - plan - de - ció.
2. por que el re - cién na - ci - do es el Ni - ño Dios

D.C.
con la 2ª letra

Ficha descriptiva

• Texto

Caminaban los pastores
en una noche muy negra y fría
y como era tan oscura
la veredita no se veía.

La blanca nieve parece
lana de oveja resbaladiza
y como el frío les hiela
piden al cielo clemencia y guía.

Cuando una estrella clara
brilló en el cielo,
como si en ese instante
volviera el día.
Y la estrellita clara
se acerca al suelo
y en un portal humilde
se detenía.

Estribillo:
Vamos pastores
a ver la estrella
que nos guió.
Vamos a ver
porqué el portal
se iluminó.
Y la estrellita clara resplandeció.
Y la estrellita clara resplandeció.

Estrofa:
Se acercaron los pastores
junto al portal muy despacito
y vieron en un pesebre

sobre las pajas a un bello niño.
Su carita era de rosa,
color del cielo sus ojos lindos
y como el frío les hiela
están helados sus pies de lirio.

Toma la blanca lana de mis ovejas
que caliente tu cuerpo niño bonito,
porque me da penita verte desnudo
en esta noche oscura de tanto frío.

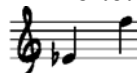
Estribillo:
Vamos pastores
a ver la estrella
que nos guió.
Vamos a ver
porqué el portal
se iluminó.
Y la estrellita
clara resplandeció.
Porque el recién nacido
es el Niño Dios.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para la comunión en la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de transcripción: La bemol Mayor.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



30, 32, 33 y 37). Aparecen numerosos cromatismos con las notas Si y Mi becuadro en las estrofas y Re becuadro en el estribillo.




Las frases se estructuran casi siempre hacia el agudo progresivamente y desde ahí hacen un salto grande para volver a empezar. Esto sucede en la primera estrofa. En la segunda estrofa (c.17) la melodía es más recogida, es decir no utiliza desplazamientos tan grandes, sino que más bien se forma sobre un mismo núcleo de sonidos, realizando en algún caso intervalos de 3ª.


En el estribillo cambia el carácter totalmente y la melodía se formará con repetición de notas que descienden, aunque en algunos casos, sobre todo para cerrar la frase se hace algún ascenso. Igualmente en esta sección los intervalos más grandes son los de 3ª, aunque también aparece una 4ª Justa en el enlace de dos motivos (c.31 a 32).




-Estructura rítmica:

Es un compás de 6/8 con marcada subdivisión ternaria. Las células utilizadas van variando a lo largo de la canción.

- Motivos rítmicos:

En la primera estrofa, hasta el compás 16 se plantean una serie de motivos rítmicos que después serán ampliados por otros nuevos en cada sección:  y . Por ser un tema de comienzo anacrúsico se irán repitiendo los inicios con .

En la segunda estrofa, compás 17 se introduce un nuevo motivo en el final de las frases: .

El estribillo aparece con otro motivo rítmico muy característico que le hace diferenciarse del resto de la canción: , además de  y para terminar . También cuenta con los motivos presentados anteriormente.

- Estructura formal:

Diferenciamos en este villancico tres secciones contrastantes. La primera está formada por la estrofa (X) y comprende cuatro frases de cuatro compases cada una. La segunda sección sería una estrofa contrastante que se introduce antes del estribillo y que hemos llamado estrofa Y. Finalmente aparece el estribillo, que cuenta con doce compases al igual que la estrofa anterior.

Como podemos comprobar, la estrofa X está formada por dos frases: A y B que se repiten en este mismo orden. Son frases cuadradas con sentido de pregunta - respuesta. La estrofa Y tiene la misma estructura, con C + D y la repetición de estos, pero ahora la última frase varía en el último sonido que en lugar de hacer una 3ª Mayor ascendente se queda sobre el mismo sonido.

En el compás 29 empieza el estribillo, con un marcado carácter alegre, pasando a utilizar intervalos mayores todo el tiempo durante la frase E, que se repite dos veces. Esta frase a diferencia de las anteriores está formada por tres compases. Para contrastar con esta frase introduce F con intervalos menores y prescindiendo del motivo de corchea con puntillo semicorchea para pasar a otro más estable y recordar el carácter de las estrofas. Esta frase F, tiene sólo tres compases y se repite al final con la variante del último sonido.

Con la realización de toda la canción, quedaría un esquema formal así:

Estrofa X: A + B + A+ B

Estrofa Y: C + D+ C + D1

Estribillo: E + E + F + F1

Estrofa X: A + B + A+ B

Estrofa Y: C + D+ C + D1

Estribillo: E + E + F + F1

- Organología:

} con la segunda letra del villancico.

Las tres subdivisiones de cada pulso se van percutiendo con los instrumentos que ya hemos comentado: zambombas, panderetas, botellas de anís y carrascuales.

Los campanilleros

Allegro meno mosso

En la no-che de la No-che - bue-na ba - jo las es - tre-llas y por la ma-dru
puer-ta de un ri-co a-va - rien-to lle-gó Je - su - cris-to y li - mos-na pi-
pie-ras la en-tra - da que tu-vo el Rey de los cie-los en Je- ru - sa -

4
gá — los pas - to - res con sus cam - pa - ni - llas a - do - ran al Ni - ño que ha na - ci - do
dió — y en lu - gar de dar - le u na li - mos - na los pe - rros que ha - bí - a se los a - zu -
lén — no qui - so ni co - ches ni ca - le - sas, si - no un ju - men - ti - to que al qui - la - o

8
ya. Y con de - vo - ción van to - can - do zam - bom - bas, pan -
zó. Pe - ro qui - so Dios que al mo - men - to los pe - rros mu -
fue. Qui - so de - mos - trar que las puer - tas di - vi - nas del

11
de - ros, can - tan - do las co - plas al Ni - ño de Dios. A la (2 veces) dad.
rie - ran y el ri - co a - va - rien - to po - bre se que - dó. Si su -
cie - lo tan só - lo las a - bre la San - ta hu mil

Ficha descriptiva

- Texto

En la noche de la Nochebuena
bajo las estrellas y por la “madrugá”,
los pastores con sus campanillas
adoran al Niño que ha nacido ya.

Y con devoción, van tocando
zambombas, panderos, cantando
las coplas al Niño de Dios.

A la puerta de un rico avariento
llegó Jesucristo y limosna pidió
y en lugar de darle una limosna
los perros que había se los azuzó.

Pero quiso Dios, que al momento
los perros murieran y el rico avariento pobre se quedó.

Si supieras la entrada que tuvo
el Rey de los cielos en Jerusalén,
no quiso ni coches ni calesas
sino un jumentito que “alquilao” fue.

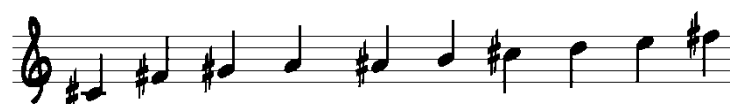
Quiso demostrar, que las puertas divinas del cielo tan solo las abre
la Santa humildad.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para la comunión en la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de transcripción: Fa # menor.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:



Todos los sonidos corresponden con la tonalidad de Fa# menor. El La# se utiliza como cromatismo para realizar floreos.

- Intervalos utilizados:


Los intervallos de 2ª Mayor y menor son los más utilizados por el tipo de melodía, que ya comentaremos. Cuando rompe con la continuidad de grados conjuntos utiliza 4ª Justa y 3ª Mayor y menor.

- Motivos melódicos:






La melodía se forma con numerosas secuencias. En la primera frase, se inicia con la nota más grave (Do#3) y asciende por un intervalo de cuarta a Fa#3, desde ahí va ascendiendo por segundas mediante una progresión hasta llegar a una octava más aguda: Fa#4. Sólo cambian los dos últimos intervallos, que son de 3ª Mayor y 4ª Justa. Desde ese sonido se inicia un descenso hasta (Do#4). Esta frase enlaza con la siguiente mediante un intervalo de 3ª Mayor descendente, y en el compás siguiente desde esta nota se hace una 3ª menor ascendente. En el compás 6 se puede apreciar un cromatismo que supone un floreo inferior con La#3 y que se repetirá en el compás 11. Hay entonces una 4ª Justa ascendente y se vuelve a iniciar una secuencia, pero ahora en sentido descendente. Los siguientes motivos melódicos son repetidos.

- Estructura rítmica:

Se inicia la canción en compás de 6/8 y repetirá constantemente los mismos motivos rítmicos que a continuación se detallan.

Todas las frases tienen comienzo anacrúsico con la célula .

- Motivos rítmicos:

En los inicios de frase aparece la célula  en anacrusa. Sólo una vez aparece en un final de frase (c.3). El resto de la canción se compone con un único motivo rítmico:  que suele terminar las frases con una célula más larga: . En el compás 4 aparece ligada a una negra: . Sólo en la sección de enlace, en el compás 9 se rompe esta continuidad rítmica introduciendo: .

- Estructura formal:

Formalmente no responde a la idea de estrofa más estribillo, ya que cada uno de los fragmentos narrados se va sucediendo sin utilizar un ritornello o estribillo. Es una especie de narración continuada.

The musical score consists of four staves of music in 3/8 time and D major.
 - Staff 1 (measures 1-4): Labeled 'A'. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and D5.
 - Staff 2 (measures 5-8): Labeled 'B'. It continues the melody with quarter notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4.
 - Staff 3 (measures 9-10): Labeled 'Enlace'. It contains a quarter rest, a quarter note D4, a quarter rest, a quarter note E4, a quarter rest, a quarter note F#4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note A4, a quarter rest, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, a quarter rest, a quarter note D5, a quarter rest, a quarter note C5, a quarter rest, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note A4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note F#4, a quarter rest, a quarter note E4, a quarter rest, a quarter note D4.
 - Staff 4 (measures 11-14): Labeled 'B'. It repeats the melody from staff 2. It includes first, second, and third endings. The first ending (measures 13-14) leads back to the beginning of the piece. The second and third endings lead to a final cadence. The piece ends with a double bar line and the instruction '(2 veces)'.

Podemos dividirla por tanto en dos frases: A (hasta el compás 4) y B (c.5 al 8). En la anacrusa del compás nueve se inicia un pasaje muy pequeño que sirve de enlace, quedando un poco en suspensión para repetir la frase B. Cada una de las frases mencionadas tiene una duración de cuatro compases. En A hay una característica importante a señalar y es la secuencia ascendente que se realiza hasta el compás 3, para realizar desde ahí un descenso. En B se realiza esto pero de forma descendente, en los compases 6 y 7. Tras esta frase se introduce un compás de enlace que supone una deceleración del ritmo, introduciendo un silencio de negra antes de comenzar y una negra para terminar. Es una sección que se queda como en el aire para dar paso a la repetición de B.

Con sólo estas frases se estructura el villancico, repitiéndose tres veces de forma idéntica, cada vez con la nueva letra.

En definitiva la estructura final quedaría así: [A + B + enlace + B], [A + B + enlace + B], [A + B + enlace + B].

- Organología:

Se acompaña marcando las tres partes de cada pulso con los instrumentos de percusión que se encuentra en el templo: zambomba, pandereta, carrascual, postizas y botella de anís.

*Besar al niño:
Madre, en la puerta hay un niño*

Andante

Ma-dre en la puer-ta hay un ni - ño más her mo - so que el sol be - llo
En - tró el Ni - ño y se sen - to ya - pe - nas se ca - len - ta - ba.

5
Yo di - go que tie - ne frí - o, por - que el po - bre vie - ne en cue - ros.
Le pre - gun - ta la pa - tro - na, de qué tie - rra y de que pa - tria:

9
Pues di - le que en - tre, se ca - len - ta - rá, por - que en nues - tra tie - rra, por - que en nues - tra tie - rra,
Mi Pa - dre - del cie - lo mi Ma - dre tam - bién, yo bá - jé a la tie - rra, yo bá - jé a la tie - rra,

13
por - que en nues - tra tie - rra ya no hay ca - ri - dad, ya no hay ca - ri - dad, ya no hay ca - ri - dad. D.C.
yo bá - jé a la tie - rra pa - ra pa - de - cer, pa - ra pa - de - cer, pa - ra pa - de - cer. con la 2ª letra

Ficha descriptiva

• Texto

Madre en la puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello.
Yo digo que tiene frío,
porque el pobre viene en cueros.

Estribillo:

Pues dile que entre,
se calentará,
porque en nuestra tierra,
porque en nuestra tierra,
porque en nuestra tierra
ya no hay caridad,
ya no hay caridad,
ya no hay caridad.

Estrofa2:

Entró el Niño y se sentó
y apenas se calentaba.
Le pregunta la patrona,
de qué tierra y de que patria:

Estribillo:

Mi Padre del cielo,
mi Madre también,
yo bajé a la tierra,
yo bajé a la tierra,
yo bajé a la tierra
para padecer,
para padecer,
para padecer.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para el final de la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de transcripción: Re menor.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:



Todos los sonidos corresponden a la tonalidad de Re menor, con la sensible (Do#). El Re# se utiliza como cromatismo para hacer un floreó en el compás 3.

- Intervalos utilizados:

Esta melodía se forma con la utilización de numerosas notas repetidas e intervalos de 2ª Mayor y menor. También hay algunos intervalos de 3ª siempre menor, 5ª Justa y uno de 4ª Justa en el compás 15.



- Motivos melódicos:

La melodía comienza realizando un floreó inferior con la sensible. Este motivo se repetirá en el tercer compás, pero desde la nota Mi3 y en este incorpora un sonido diferente a la gama de la tonalidad: Re#. Tras este se realiza un intervalo de 5ª Justa, que en el primer compás fue de 3ª menor, ascendentes los dos, y desde ahí se desciende hasta llegar otra vez a la nota de partida, la Tónica. Se realiza un intervalo ascendente de 5ª Justa para iniciar la siguiente frase que se forma con intervalos de segunda y de tercera sin ninguna peculiaridad. En el compás 9 se inicia una sección más dinámica. En los dos primeros compases se repite un motivo ascendente (de 5ª) sobre las mismas notas y en los tres siguientes se realiza una secuencia en descenso de segundas desde el La. Terminadas las tres repeticiones hay un motivo con 3ª menor ascendente que desciende por segundas y se repite en los dos últimos compases quedando en medio un motivo ascendente por segundas hasta el La.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 3/4 y en su construcción se utilizan ritmos muy característicos.

- Motivos rítmicos:

El motivo que más identidad le da a la canción es el de  que se repite cada dos compases, al principio de cada frase y a veces al final, hasta el compás 9. Este motivo va acompañado de otros más sencillos: . A partir del compás 9 se introduce

un elemento nuevo: ♪♪♪♪ , que aparecerá también con los anteriores y con una célula nueva: ♪♪ .

- Estructura formal:

Se diferencian dos partes: la primera (A) de ocho compases comprende la estructura de la estrofa y la segunda parte (B) también de ocho compases forma el estribillo, con la introducción de células rítmicas nuevas, así como nuevos motivos melódicos. Se trata de una construcción cuadrada de 8+8 que se puede dividir en dos frases de 4 compases cada una y estas a su vez en su división individual corresponde al esquema de pregunta – respuesta (2+2).

Cada una de las preguntas y respuestas está marcada con un número. Sin embargo en el estribillo, que se forma por repetición de secuencias no queda demasiado clara esta estructura; deberíamos referirnos a un motivo (5), que repite dos veces lo mismo y el siguiente motivo (6) como una secuencia que empieza en La y se repite en cada compás una 2ª descendente. Se cuenta también el compás 13, que aunque de forma cuadrada pertenece al motivo *d*, supone la culminación de la secuencia, cambiando al final la estructura melódica.

- Organología:

Se acompaña marcando las tres partes de cada pulso con los instrumentos de percusión que se encuentran en el templo: zambomba, pandereta, carrascual, postizas y botella de anís.

Los peces en el río

Allegretto

Pe - ro mi - ra có - mo be - ben los pe - ces en el rí - o, pe - ro

6 mi - ra có - mo be - ben por ver a Dios na - ci - do. Be - ben y be - ben y vuel - ven a be - ber los

14 pe - ces en el rí - o por ver a Dios na - cer. En el por - tal de Be - lén
 2. La Vir - gen la - va pa - ña - les
 3. La Vir - gen es - tá la - van - do

22 ha - y es - tre - llas, sol y lu - na, la Vir - gen y San Jo - sé
 y los tien - de en el ro - me - ro, los an - ge - lí - tos can - tan - do
 con un po - qui - to ja - bón se le han pi - ca - do las ma - nos

30 y el Ni - ño que es - tá en la cu - na. Pe - ro (2 veces) mi - ra có - mo be - ben los pe - ces en el
 y el ro - me - ro flo - re - cien - do.
 ma - nos de mi co - ra - zón

37 rí - o, pe - ro mi - ra có - mo be - ben po - ver a Dios na - ci - do.

42 Be - ben y be - ben y vuel - ven a be - ber los pe - ces en el rí - o por ver a Dios na - cer.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Aunque se trata de un villancico cantado en casi todas las provincias de España, lo que más llama la atención de la interpretación en la zona de la comarca de Los Vélez es la adaptación de una letra cuyo uso no está generalizado.

Estríbillo:

Pero mira cómo beben
 los peces en el río,
 pero mira cómo beben
 por ver a Dios nacido.
 Beben y beben
 y vuelven a beber
 los peces en el río
 por ver a Dios nacer.

Estrofa 1:

En el portal de Belén
hay estrellas, sol y luna,
la Virgen y San José
y el Niño que está en la cuna.

Estrillo.

Estrofa 2:

La Virgen lava pañales
y los tiende en el romero
los angelitos cantando
y el romero floreciendo.

Estrillo.

Estrofa 3:

La Virgen está lavando
con un poquito jabón
se le han picado las manos
manos de mi corazón.

Estrillo.

- Datos del material
 - Categoría: Villancico.
 - Tipo: Villancico para el final de la misa de Nochebuena.
 - Tonalidad de transcripción: Mi menor.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



The musical score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins at measure 6 and includes two markings: $3^a m$ and $3^a m$. The third staff begins at measure 14 and includes markings: $3^a m$, $3^a m$, $3^a m$, $3^a M$, and $7^a m$. The fourth staff begins at measure 22 and includes markings: $3^a m$ and $3^a M$. The fifth staff begins at measure 30 and includes markings: $7^a m$, $(2 veces)$, and *etc.*

- Motivos melódicos:

En esta adaptación de la letra a la música surgen una serie de melismas en el final de las frases de las estrofas.

En general, la melodía se forma con notas repetidas que se mueven por intervalos de 2ª ascendentes y descendentes formando algunos floreos. Las estrofas están hacen uso de intervalos más grandes para ir uniendo sus frases, como son el de 3ª menor y Mayor y la 7ª menor.

-Estructura rítmica:

Es un compás binario, que pocas veces aparece en este tipo de repertorio. La estructura rítmica es muy sencilla, basándose en la célula de corcheas.

- Motivos rítmicos:

El inicio del estribillo se hace con la célula más pequeña: ♪♪ . El resto de la melodía utiliza ♪♪♪ , ♪♪♪ , ♪♪♪ . En las estrofas se introduce un elemento nuevo, que no aparece en el estribillo: ♪.♪ . También se utiliza ♪♪ .

- Estructura formal:

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music, each containing 16 measures. The structure is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-16): Section A, divided into four phrases: *a* (measures 1-4), *b* (measures 5-8), *c* (measures 9-12), and *d* (measures 13-16).
- Staff 2 (Measures 17-32): Section B, divided into two phrases: *e* (measures 17-24) and *f* (measures 25-32).
- Staff 3 (Measures 33-48): Section A, divided into four phrases: *a* (measures 33-36), *b* (measures 37-40), *c* (measures 41-44), and *d* (measures 45-48).

Section B is repeated twice, starting at measure 25 and measure 29 respectively. The first repetition of *e* is at measure 25, and the first repetition of *f* is at measure 29. The second repetition of *e* is at measure 33, and the second repetition of *f* is at measure 37.

Con el tema A se inicia la melodía, que en este caso es el estribillo. Está formado por 16 compases. Se divide en cuatro semifrases de cuatro compases cada una a las que hemos llamado *a*, *b*, *c* y *d*. Las semifrases *a* y *b* tienen el mismo comienzo anacrúsico con las semicorcheas. La *c* se forma desde un comienzo tético y la *d* comienza en anacrusa pero de corchea. Como vemos cada uno de los motivos que forman el estribillo tiene una acentuación diferente. Las estrofas forman el tema que hemos llamado B. Consta, al igual que el estribillo, de 16 compases, que se dividen en cuatro semifrases. La primera, *e*, se repetirá en el compás 25 y la segunda, *f*, se repetirá en el compás 29. Tenemos por tanto una estructura de:

- A (a + b + c+ d)
- B (e + f+ e + f)
- A (a + b + c+ d)
- B (e + f+ e + f) 2ª estrofa
- A (a + b + c+ d)
- B (e + f+ e + f) 3ª estrofa
- A (a + b + c+ d)

- Organología:

Como en el resto de villancicos, para esta ocasión los cantantes cuentan con zambombas, panderetas, postizas, carrascales y botellas de anís.

El baile de pastores

Una de las tradiciones más populares de la Navidad velezana es el Baile de Pastores. Es un rito que ha permanecido en la memoria de muchos paisanos del cual ha sido imposible encontrar algún testimonio escrito. Nadie recuerda sus orígenes ya que ha ido pasando de padres a hijos por tradición oral.

Es un baile que sólo se realizaba la noche de Nochebuena en la misa del gallo que se celebraba a las doce. Esta tradición desapareció, así como el rito completo que acompañaba al baile, aunque no dejó de estar en la memoria de todos los velezanos.

Sin embargo, el deseo de muchos de ellos por recuperar esta tradición ha hecho que se vuelva a celebrar esta adoración en la Nochebuena, aunque ahora se realiza la misa a las ocho de la tarde por el deseo de los párrocos desde hace décadas.

Ficha descriptiva

Los pastores

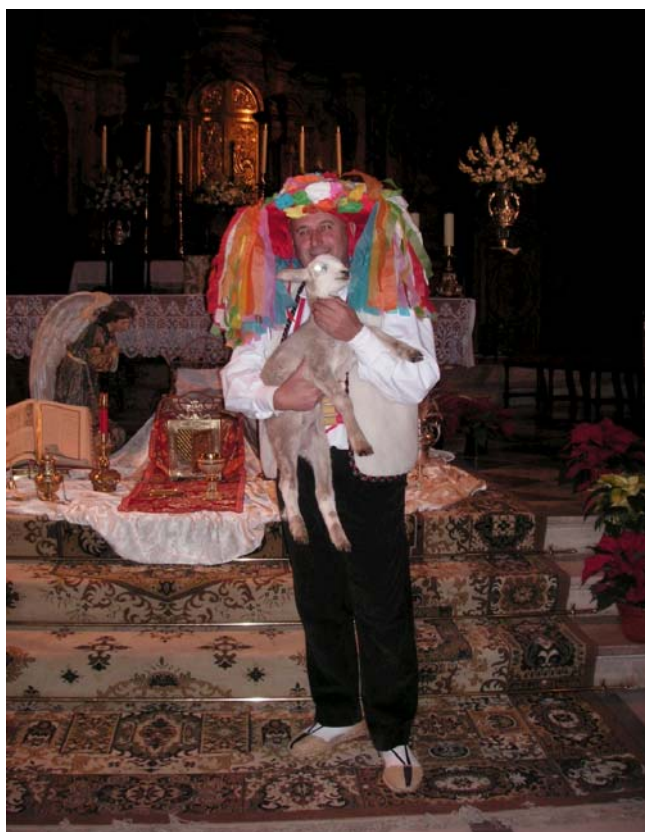


Fig.12. Cristóbal Salvador con el atuendo de pastor en la misa de Nochebuena de 2007

Los pastores eran seis parejas masculinas de los hombres del pueblo o de los cortijos de alrededor que heredaban esta función por tradición familiar. A estos les acompañaba una pastora, que sería la encargada de elaborar las migas que se le iban a ofrecer al niño. Junto a esta donación, la parte más cómica es la presencia en el templo de un cordero, que será ofrecido al Niño por los pastores. Este cordero solía ser donado a los pastores

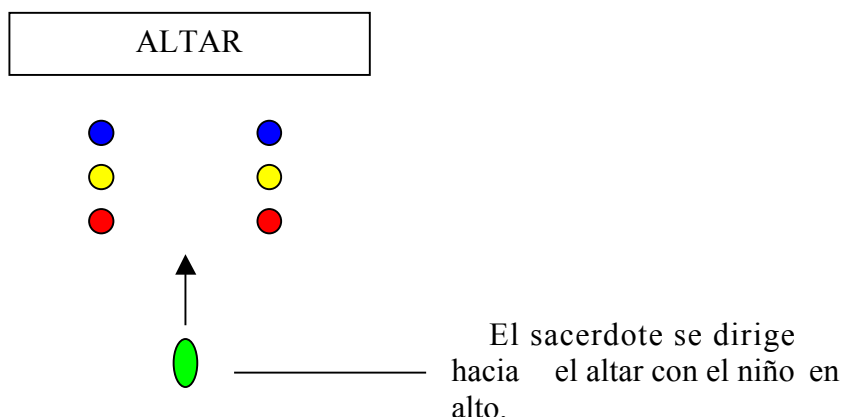
por un velezano y solía ser el hijo de éste quien llevaba el cordero hasta el momento en que el Guía se lo ofrecía al Niño.

El cargo de pastores para realizar esta actividad era simbólico al igual que el vestuario que lucían en dicha ocasión. Los pastores vestían un pantalón negro hasta la rodilla con botones o cascabeles, una alpargata blanca con cinta de color, faja roja, camisa blanca, corbata roja, chaqueta negra corta o chaleco de piel de cordero. Lo más característico de este vestuario era el sombrero que estaba forrado íntegramente por flores de papel y de cuyo borde pendían tiras de papel de distintos colores que acompañaban con su sonido el ritmo de la música al bailar. Este vestuario se sigue utilizando en las representaciones de la actualidad.

- Movimientos que la acompañan

Al terminar la ceremonia de la eucaristía en la noche de Nochebuena, el sacerdote coge al Niño y se va al fondo de la iglesia, a la entrada principal. Aquí empieza el rito. El sacerdote sujeta al recién nacido llevándolo con los brazos en alto al tiempo que se va dirigiendo hacia el altar. Los pastores empiezan a la misma vez su movimiento y el toque de los instrumentos (carrascuales y postizas) abriendo el cortejo pero de espaldas al altar, mirando siempre hacia el Niño.


Los pastores se colocan en parejas, uno al lado del otro dejando el pasillo libre y quedando el pastor y la pastora guía delante del sacerdote y el Niño.

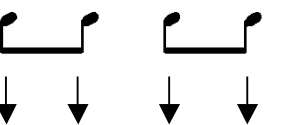


Todos andan al mismo compás, realizando los pasos al tiempo que mueven la cabeza hacia el lado correspondiente, lo que provoca el característico sonido de los papeles de los sombreros.

Los movimientos consisten en pequeños saltos en dos partes que se van realizando alternando los pies, mientras que los instrumentos percuten en tres partes. Así, cada tiempo se divide en dos pequeños pasos: el primero es un paso y el segundo un pequeño salto sobre sí mismo alzando la otra pierna. Los movimientos de la cabeza para mover el sombrero se hacen hacia el mismo lado de la pierna que queda en alto al realizar el salto.

- Esquema rítmico:

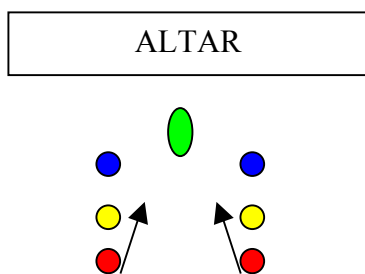
Carrascual y postizas: 

Pasos: 

Paso Salto Paso Salto

Al llegar a los pies del altar, los pastores se quedan bailando y el sacerdote pasa por el centro para llegar al altar, donde se quedará mostrando el Niño a los pastores y parroquianos. En este momento los pastores se van dando la vuelta para mirar hacia el altar y comenzar con la adoración.

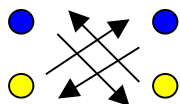
El pastor guía y la pastora, que se encuentran en la última posición, se adelantan y van a saludar al Niño, volviendo a su posición inicial sin dejar de mirar hacia el altar.



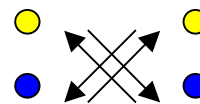
Cuando vuelven a su posición, la siguiente pareja de pastores se dirige a hacer el saludo y así hasta que todos hacen el saludo. Mientras tanto el resto de pastores siguen realizando los pasos al compás, desde el sitio en el que se encuentran. Este movimiento no cesa hasta que no termina el baile.

Una vez realizado el saludo, las dos parejas de pastores (no la pastora y el pastor guía) hacen un baile cruzándose en señal de alegría.

Primero se cruzan el primero de la izquierda con el segundo de la derecha y después los otros dos:



y vuelven a cruzarse para recuperar su posición inicial:



Ahora la pastora simboliza la realización de una sartén de migas delante del altar, al tiempo que los cuatro pastores bailan alrededor de ella. Al terminar las migas, los pastores vuelven a su posición y el pastor guía se acerca a las migas, para acompañar a la pastora en la ofrenda de éstas al niño. Este acto se simboliza con un gesto de ofrecimiento con el brazo extendido hacia el recién nacido. El pastor guía vuelve a su sitio y la pastora se queda junto a las migas mientras que los pastores se acercan de dos en dos para hacer la misma ofrenda.

Al terminar estos, la pastora se coloca delante del altar (dando la espalda a este, por primera vez) y las dos parejas de pastores se acercan para bailar con ella. En este baile la pastora se queda en esta posición, mientras que los pastores al llegar delante de ella, realizan un paso repetido con el pie izquierdo, para volver hacia su sitio partiendo de este mismo pie. Con la última pareja de pastores, la pastora se dirige a su sitio, mirando ya hacia el altar y regresa junto al pastor guía que ya lleva el borrego en las manos. Al llegar delante del altar se sitúan mirándose, uno frente a otro y el pastor guía lanza el borrego al cielo tres veces, diciendo a la vez: ¡Viva el Niño Dios!, a lo que los presentes le contestan con tres “vivas”. Al terminar, los dos se van a su sitio, mirando como siempre hacia el altar y siguiendo esta marcha, todos los pastores se dirigen hacia el final del pasillo, donde empezó la danza. Aquí será donde culmine dicha danza, que es bailada de principio a fin al ritmo de las postizas y el carrascual.

- Datos del material

- Categoría: Baile de pastores de la misa de Nochebuena.

Se tiene constancia de que este rito se realizaba en diversas parroquias de la comarca, pero actualmente sólo se representa en la parroquia de Vélez-Rubio. Es una representación de la que se tiene constancia desde hace al menos dos siglos.

- Tipo: Baile de Navidad

- Tonalidad de recogida : Se sabe que antiguamente el baile de pastores era acompañado por guitarras, pero actualmente no se realiza con estas, sólo con instrumentos de percusión, lo que no ha posibilitado la recogida de esta información.

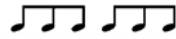
- Datos de análisis

- Estructura rítmica



Esta es la estructura rítmica que se repite de forma ininterrumpida desde el principio al final del baile. El ritmo se forma con un compás compuesto: 6/8.

- Motivos rítmicos:

Como hemos visto el esquema rítmico es el mismo durante todo el baile. Los instrumentos van marcando el ritmo de  mientras que los pastores van realizando los pasos marcando la primera parte de cada tiempo con un pie: el primer tiempo a la izquierda y el segundo a la derecha.

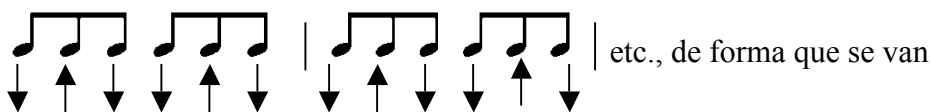
- Organología:

Los instrumentos que se utilizaban eran fijos: una guitarra, las sonajas tocadas por el pastor guía con el fin de dirigir a los pastores, las postizas llevadas por la pastora y los carrascuales que tocaban con una postiza cada uno de los pastores mientras bailaban.



En las representaciones que actualmente se realizan falta el toque de la guitarra y las sonajas, por lo que no hemos podido escribir la música y ritmos correspondientes.

El carrascual es tocado por una postiza mientras que con la otra mano los pastores sujetan el cordel hacia abajo para que no se mueva con los saltos.

El principio de cada tiempo coincide con un toque hacia abajo resultando así:



repetiendo constantemente dos toques hacia abajo y uno hacia arriba.

La pastora va realizando tres toques de postizas en cada mano: izquierda  y derecha , empezando siempre el compás con la misma mano.

Las cuadrillas de ánimas

En este grupo vamos a incluir los géneros más característicos que a lo largo de los tiempos las cuadrillas de los pueblo de la comarca han reproducido. La actividad de las mismas ya no es la de antes, sino que ahora se mantienen vivas por el hecho de continuar con una tradición que tanto ha marcado esta zona, realizando diversos eventos que rememoran cómo era su actividad. Gracias a esto podemos ahora hablar de numerosas transcripciones que se han realizado a través de grabaciones de esas cuadrillas que perviven en la actualidad.

• Jota de Vélez – Rubio

Presto

Introduc. instrumental.

5 *Voz*
A mi sue-gra la lle- vé — a mi sue-gra la lle - vé —

15
— a la fe- ria de To - ta - na - Y no la pu- deven- der — y me vi — ne con las ga — nas,

26 *Estribillo*
— Y no la a- nas. Por mu- cho que te quie - ra la que te pa- ri-ó — por mu- cho que te quie- ra,

35
más te quie- ro yo. Más te quie- ro yo, más te qui - sie- ra, si la ma- dre que tie- nesse te mu- rie- ra.

Ficha descriptiva

• Texto

Se suelen cantar cuatro coplas con su estribillo y a cada una de ellas corresponde una mudanza del baile.

A mi suegra la llevé,
a mi suegra la llevé
a la feria de Totana
y no la pude vender
y me vine con las ganas
y no la pude vender
y me vine con las ganas

Estribillo:
Por mucho que te quiera
la que te parió
por mucho que te quiera
más te quiero yo.

Más te quiero yo
más te quisiera
si la madre que tienes
se te muriera.

Copla:
Por tu puerta yo pasé
por tu puerta yo pasé
tu madre me tiró un huevo.
Otra vez que me lo tire
saco la picha y le meo ,
otra vez que me lo tire
saco la picha y le meo.

Estribillo:

Como quieres que vaya
de noche a verte
si le temo a tu madre
más que a la muerte
más que a la muerte nena
más que a la muerte
como quieres que vaya
de noche a verte

Copla:

Una vieja en un corral
una vieja en un corral
se tiró un peo muy gordo
mató doscientas gallinas
y al gallo lo dejó sordo,
mató doscientas gallinas
y al gallo lo dejó sordo.

Estribillo:

Y tu madre no quiere
que tú comas melón
que las tripas te hacen

cuchichí, cuchichón.

Cuchichí, cuchichí,
cuchichí cuchichón
y tu madre no quiere
que tú comas melón.

Copla:

Allá va la despedida
allá va la despedida
y con esta ya van ocho
como se “escuide” la tonta
mira que te como el brazo,
como se “escuide” la tonta
mira que te como el brazo.

Estribillo:

Y a las que están bailando
tírale un ¡olé!
porque se lo merecen
tócale, tócale
con la mejor idea tócale, tócale,
y a las que están bailando
tírale un ¡olé!.

- Movimientos que la acompañan:

Es un baile de parejas en el que los bailarines tocan las postizas a la vez que bailan. Junto con los pasos, los brazos se van levantando alternadamente, haciendo un juego sonoro y visual que acompaña a los movimientos de los pies.

Cada copla y estribillo lleva un baile definido. La primera copla se realiza con la pareja enfrente realizando saltos pasando el pie por delante. Se realizan doce saltos alternando las dos piernas. Entre cada salto se dan dos pasitos para dirigirse al otro lado. En el estribillo se alternan saltos girando hacia atrás y mirando a la pareja. Son un total de cuatro saltos para cada posición.

En la segunda copla se introduce un elemento nuevo, al final de cada salto se hace una pequeña flexión de las rodillas. El pie derecho pasa por delante y después por detrás. Después hará lo mismo el izquierdo.

La tercera copla es una variante de la anterior: se realizan los mismos saltos pasando la pierna por delante y por detrás pero en los dos últimos se da la vuelta para realizar lo mismo con la otra pierna. El estribillo se realiza rotando con el compañero al tiempo que se dan pasos al trote dejando las piernas en la misma posición (una delante y otra detrás).

En la última copla, se realizan los mismos pasos que en la segunda pero en este caso son laterales, yendo hacia la derecha y hacia la izquierda. En el estribillo se van realizando saltos pasando la derecha por delante y después por detrás combinando con la rotación sobre sí mismo. Se aprovecha cada salto para ir cambiando la posición con la del compañero.

- Datos del material
 - Categoría: Pieza de baile
 - Tipo: Jota. La transcripción pertenece a una jota cantada por la cuadrilla de ánimas de Vélez- Rubio que musicalmente es igual a la de Vélez- Blanco.
 - Tonalidad de transcripción: Se trata de la tonalidad de La Mayor, en la que no aparece el uso de sensible.

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Son muy pocos los intervalos utilizados. Se basa en intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª mayor y menor y en alguna ocasión 4ª Justa.

Sobre todo se aprecian intervalos de 2ª que son los que forman en casi su totalidad la canción. También son significativos los de 3ª, que en ocasiones forman ascensos hasta formar arpegios de 5ª.

- Motivos melódicos:

La melodía se forma a partir de repeticiones de motivos melódicos. Por ejemplo, en el compás 9 se hace una repetición sobre una misma nota que asciende por segunda y vuelve a descender y al terminar el motivo realiza dos intervalos de segundas descendentes. Esta repetición para descender por segundas es el motivo principal de la canción. En el estribillo este descenso culmina con un ascenso por terceras, realizando un arpegio que también va a descender.












Es frecuente el uso de melismas. Esto se debe principalmente a que se adaptan continuamente letras nuevas sobre la melodía, ya que la mayoría de las veces son improvisadas.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 3/8 que utiliza motivos bastante pequeños, sobre todo en la parte instrumental, en la que los instrumentos solistas, violín o bandurria realizan una introducción virtuosística. Los motivos utilizados en la parte vocal se mezclan tanto en la copla como en el estribillo.

- Motivos rítmicos:

Vamos a analizar únicamente los motivos vocales, ya que la introducción es instrumental y en este momento no la vamos a trabajar.

La célula con semicorcheas aparece con todas sus variantes: . Otro motivo característico es  y . Otros más simples son ,  y . También son característicos los motivos ligados: , ,  y  o acéfalos: .

- Estructura formal:

Corresponde con la estructura de copla + estribillo. Los 8 compases primeros son una introducción instrumental que se repite. En el compás 9 empieza la copla, formada por pequeños motivos de tres compases que se van repitiendo aunque cambian el lugar de inicio, en b el comienzo es acéfalo. La copla está formada por cinco motivos: *a – b – a1 – b1 – c*, repitiéndose después *b1* y *c*. Tanto *a* como *b* tienen una estructura similar pero

en *c* se introduce el motivo de negra corchea y viceversa y se cambian los motivos melódicos además de contar con un compás más.

El estribillo, en el compás 27, empieza con un motivo en anacrusa, que se repetirá unas veces con la misma célula (corchea con puntillo semicorchea) y otras sólo con la corchea. Se divide en cuatro motivos: *d – e – d1 – e1*. El motivo *d* con carácter de pregunta y el *e* de respuesta, así como la repetición de estos con ligeras variaciones, *d1* y *e1*.

Los dos grandes bloques, copla y estribillo, forman A y B. Así, la forma sería la siguiente:

Introducción instrumental - A (a + b + a1 + b1 + c) - B (d + e + d1 + e1)

Este esquema se repite cuatro veces, cada vez con texto diferente para completar las cuatro mudanzas que corresponden a esta pieza de baile.

-Organología:

Presenta la organología típica de las cuadrillas de ánimas: guitarra, laúd, guitarró, violín y bandurria, los dos últimos realizando la línea melódica en la introducción y los demás de base armónica. En cuanto a la percusión aparecen postizas, platillos y panderetas de parche.

• Parrandas

Allegro
Instrum.

Voz
Las pa-rran-das de Vé-lez son las que

Instrum.
3 can-to. O-le y_o-le con o-le son las que

Instrum.
6 can-to— pa-rran-di-cas de Vé - lez son las que can-to.

Voz
9 Las pa-rran-das de Vé-lez son las que can-to, por-que las de mi tie-rra no va-

Instrum.
11 len tan-to.

Voz
13 O-le y_o-le con ole ven-te con-mi go— u-na ma-ña -na ni-ña ven-te con-mi - go.

Ficha descriptiva

• Texto

Copa:
Las parrandas de Vélez
son las que canto.
Ole y ole con ole
son las que canto
parranditas de Vélez
son las que canto.
Las parrandas de Vélez
son las que canto

porque las de mi tierra
no valen tanto.

Estrillo:
Ole y ole con ole
vente conmigo,
una mañana niña
me voy contigo.

Copla:
Una recién casada
quiso una olla
ole y ole con ole
quiso una olla
una recién casada
quiso una olla.
Una recién casada
quiso una olla
y en vez de una cuchara
metió la mano.

Estribillo:
Y en vez de la cuchara
que me lo dijo
un ratón que tenía
muy largo el brazo.

Copla:
La mujer para el hombre
pequeña y viva,
pequeña y viva,
pequeña y viva,
la mujer para el hombre
pequeña y viva.
Pequeña y viva,

pequeña y viva,
por que la caña alta
pronto se espiga.

Estribillo:
Y el estribillo
y el estribillo
como no sé ninguno,
ninguno digo.

Copla:
Ele , ele y ele
la “despedía”
La última seguidilla
llevo en la boca,
la última seguidilla
llevo en la boca
Ele, ele llevo en la boca
los demonios me lleven
si canto otra.

Estribillo:
Los demonios me lleven
si canto otra
la última seguidilla
llevo en la boca.

- Movimientos que la acompañan

Por tratarse de una pieza de baile suele ir acompañada por este. Es un baile de parejas en el que los que bailan también tocan las postizas, realizando los movimientos con los brazos hacia arriba de forma alterna, al compás de los pasos.

Se divide en cuatro mudanzas, correspondiendo con las cuatro coplas y su estribillo.

El baile se inicia después de la primera copla, coincidiendo con el compás 3. Se realizan cuatro pasos alternando a cada lado y después ocho saltos rotando con el compañero, mientras se va adelantando en cada salto una pierna diferente. Al final, en los dos últimos se da un paso delante y vuelta entera. El estribillo se realiza con ocho pasos girando hacia la derecha e izquierda y en cada paso se termina con una patadita con la pierna que queda delante.

La segunda copla se realiza con los mismos pasos pero en este caso la rotación se hace con la pareja que queda al lado, formándose así grupos de cuatro que cambian sus posiciones. Se repite dos veces rotando con el grupo hasta llegar a la posición original. El estribillo es como el anterior pero ahora el final se hace también con la otra pareja, terminando los dos últimos pasos con las manos en la cintura, formando un corro.

En la tercera copla se repiten cuatro pasos laterales y después seis saltos también a los lados. En el 7º y 8º se da un paso delante y vuelta entera. Se repiten los cuatro pasos dando media vuelta a cada lado, terminando con patada delante. Para terminar cuatro saltos, alternando la dirección y una vuelta entera. En el estribillo se dan ocho saltos dando media vuelta a cada lado, para cada salto. Se da una vuelta entera y se quedan agarrados otra vez con la otra pareja, formando un corro.

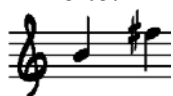
La última copla combina los elementos anteriores: se dan cuatro pasos laterales y se rota con el compañero, realizando al final una vuelta. Se vuelve a repetir esto en la dirección contraria para volver al inicio. Para el estribillo se realizan ocho saltos laterales con patada al final de cada uno de ellos y se termina con una vuelta, quedándose cada bailaror junto a su pareja, cada uno mirando a un lado.

- Datos del material
 - Categoría: Pieza de baile
 - Tipo: Parrandas
 - Tonalidad de transcripción: La Mayor

- Datos de análisis¹

- Estructura melódica:

-Ámbito:



-Gama melódica:



-Intervalos utilizados:

Los intervalos que aparecen son de 2ª Mayor y menor y 3ª Mayor.

La base de la melodía la forman los intervalos de segunda, apareciendo los de tercera, sólo Mayor, una vez en cada motivo vocal y siempre sobre los sonidos Re – Fa#

Motivos melódicos:


La melodía se forma sobre intervalos muy sencillos como hemos visto. Se suele formar haciendo arcos: en cada motivo, la melodía asciende sobre una estructura rítmica ligera y para terminar hace un descenso.

-Estructura rítmica:

Es interesante por la utilización de un compás ternario compuesto con una figuración muy variable que se mueve en un “tempo” ligero.

-Motivos rítmicos:

Los motivos que forman la melodía vocal son muy variados, formando síncopas en muchos casos. Van presentándose en los versos de la copla y el estribillo los recogerá todos para combinarlos, ya que no introduce ninguno nuevo.

 Como se puede apreciar algunas de estas células pueden resultar bastante costosas de realizar dentro de un compás de 9/8.

- Estructura formal:

Este tipo de canción, que en nuestra comarca recibe el nombre de parrandas, es lo que conocemos como seguidillas. Es una forma estrófica, con introducción e interludios instrumentales, realizándose pequeños versos entre cada uno de ellos. La estructura formal queda definida en el siguiente gráfico:

¹ vamos a tratar sólo los aspectos más importantes de la melodía vocal, dejando al margen los interludios instrumentales, que se tratarán sólo en el apartado de la estructura formal.

Corresponden a la parte instrumental todas las frases llamadas I, siendo esta la introducción con I1 para los interludios.

Tanto la copla como el estribillo se forman con pequeños motivos que se van repitiendo de forma variada. Así, nos encontramos el motivo *a* que vuelve a aparecer en la segunda parte con la variación rítmica y de nuevo en el estribillo con una estructura rítmica aún más diferente. Lo mismo ocurre con el motivo *b*, que se repite incluso en el estribillo.

La primera frase vocal (A) tiene también carácter de introducción, comenzando los motivos melódicos estructuradores en la frase B.

La estructura formal sería:

$I + A + I1 + B [a + b] + II + C [a1 + b1] + II + D [a2 + b2]$.

Esta estructura se repite cuatro veces con los distintos versos de las coplas y estribillos.

- Organología:

Como el resto de las piezas de baile, lo forman los instrumentos de percusión: postizas, platillos y pandereta junto con las armonías de guitarras, bandurrias, laúdes y, en las cuadrillas que lo integran, violín o guitarra.

• **Malagueña**

Allegro

Siem-pre vas ma-la-gue-ñan-do ma-la-gue-ña ma-la-gue-ña Siem-pre

5
vas ma-la-gue-ñan-do Yo por u-na ma-la-gue-ña Vi-vo en

9
el mun-do pe-nan-do Ma-la-gue-ña, ma-la-gue-ña

Ficha descriptiva

• **Texto**

Es una forma estrófica, donde la misma frase musical se repite con diferente letra en cada estrofa. La letra suele improvisarse sobre la marcha, hablando en ocasiones de la gente que hay presente en ese momento y sobre todo siempre letras jocosas. Cada estrofa consta de cinco versos octosílabos, sin estribillo.

Copla 1:

Siempre vas malagueñando
malagueña, malagueña.
Siempre vas malagueñando
yo por una malagueña
vivo en el mundo penando.
Malagueña malagueña.

Copla 2:

Como el vino de Jerez
tus besos tienen solera
como el vino de Jerez
anda y bésame otra vez
que borracho me quisieras
¡Ay! de tus labios mujer.

Copla 3:

Y tu madre lo “supió”
una vez que te “quisí”
y tu madre lo “supió”
fue porque yo le “dijí”
que te casabas con “yo”
que te casabas con “yo”.

Copla 4:

Tengo un cortijo con parras
tengo un cortijo con parras
y una guitarra galera
vamos a acercarnos una jarra
pa` que beba mi morena
que es la más guapa de España.

Copla 5:

Y si no dame veneno,
si me quieres dímelo,
y si no dame veneno
y sal a la calle y dí
que me he muerto sin consuelo
si me quieres dímelo.

Copla 6:

Anda y dile si me quiere
como que sale de ti
anda y dile si me quiere
y si te dice que no
dile qué motivos tiene
o qué daño le he hecho yo.

- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

La melodía se forma con intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor, 4ª Justa, 5ª disminuida y 6ª menor.

Son predominantes los intervalos de 2ª Mayor y menor. Los demás sólo aparecen como enlace entre motivos, excepto en el compás 3, donde aparece un intervalo de 3ª Mayor dentro del motivo.



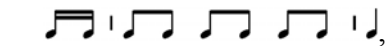
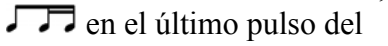
- Motivos melódicos:

Es una melodía en descenso gradual que utiliza los enlaces entre motivos para realizar un salto ascendente y desde ahí volver a descender. Utiliza mucho la repetición de un mismo sonido. Aunque es una melodía en general silábica, utiliza melismas en los finales de frase, siempre en descenso.

-Estructura rítmica:

Se trata de un ritmo simple ternario, con un “tempo” no demasiado rápido, pero con figuración breve (corcheas, semicorcheas) y con un comienzo anacrúsico.

- Motivos rítmicos:

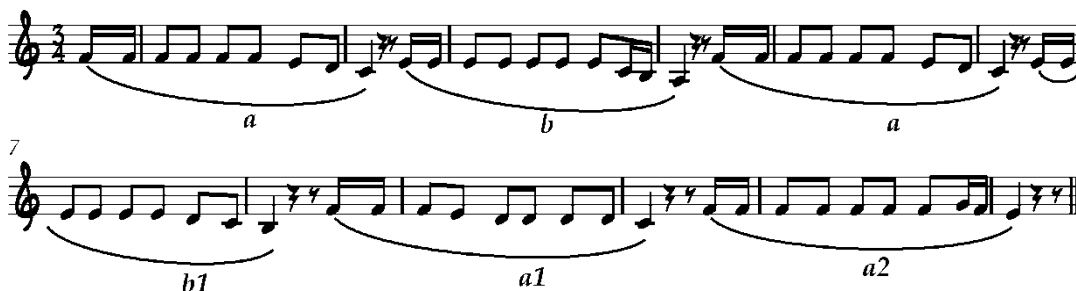
Todas las frases repiten la misma estructura rítmica: , aunque a veces el final se adapta al texto con la célula  en el último pulso del único compás que está completo, terminando igualmente con una negra."/>

- Estructura formal:

En este caso hemos prescindido del acompañamiento instrumental, aunque sí que lo vamos a tener presente al hablar de la estructura formal ya que esta aparece como interludio entre las coplas y también en la introducción.

Así, la forma general de la canción sería: Introducción instrumental + copla 1 + interludio + copla2 + interludio + copla 3 + interludio + copla 4 + interludio + copla 5 + interludio + copla 6 + interludio + copla 7.

Atendiendo al análisis de la melodía, que se irá repitiendo con las diferentes letras, deducimos el siguiente esquema: a + b + a + b1 + a1 + a2.



El motivo *a* y sus dos variantes se inician sobre la nota Fa, para ir en descenso gradual. El motivo *b* y su variante empiezan sobre la nota Mi, es decir una segunda descendente. Todos tienen la misma estructura melódica y rítmica con ligeras variantes. En el motivo *a1* se inicia el descenso desde el principio del compás, siendo la nota repetida el Re, en lugar del Fa. En *a2* la diferencia está en el final, donde introduce la célula de corchea con dos semicorcheas y además la melodía hace un ascenso en este momento, como un floreo superior. Lo mismo sucede con la variante de *b*. En *b1* el descenso se hace con corcheas, sin introducir el motivo final de semicorcheas y además no utiliza el intervalo de 3ª, terminando la melodía una 2ª más aguda que la melodía en *b*.

-Organología:

La introducción instrumental se repetirá entre cada copla. Este es uno de los ejemplos recogidos pero consta que en cada cuadrilla se adapta estableciendo un acompañamiento propio.



Los instrumentos que la acompañan son guitarra, violín, laúd, bandurria, postizas, platillos y pandereta.

• **Aguilando de Vélez-Blanco**

Andante

Que pa ra el a - ño que — vie - ne yo se lo voy a de - cir —
Que le den a las cua — dri - llas u - na bo - te - lla de a - nís —

9 Estribillo

Que le den a las cua - dri - llas — u - na bo - te - lla de a - nís —

17

que le den a las cua - dri - llas — u - na bo - te - lla de a - nís —

Ficha descriptiva

• **Texto**

Se compone de una estrofa de cuatro versos seguida del estribillo. Hay cuadrillas que tenían un estribillo definido, repitiendo la última frase de la estrofa seguida de otras tres definidas. Pero en este caso, la cuadrilla realiza el estribillo con los dos últimos versos del trovo narrado, repitiéndolos dos veces. Es esta forma de estribillo una práctica muy común entre las cuadrillas.

Lo más interesante de este género es que las estrofas, los trovos, eran improvisados sobre la marcha, refiriéndose a la gente presente, a los últimos acontecimientos del día, etc. A veces cuando había dos guiones improvisando se creaban piques entre ellos. Ellos eran los que cantaban los trovos y el coro (el resto de la cuadrilla) contestaba con el estribillo.

A continuación se presenta la serie de trovos de la cuadrilla de Vélez-Blanco durante un encuentro de cuadrillas. El estribillo como hemos dicho se realiza con los dos últimos versos de cada estrofa, así que no los vamos a escribir.

1. Si no nos dan el anís
y es que eso no cuesta nada
que le den a las cuadrillas
una botella coñac.

4. Y siguiendo mi camino
y es que es una maravilla
y ahora quiero saludar
aquí a todas las cuadrillas.

Estribillo:

2. Que le den a las cuadrillas
una botella coñac,
que le den a las cuadrillas
una botella coñac.

5. Que todo esto es de broma
todo lo que he cantado
y es que esto está muy bien
está muy bien “organizo”.

3. Ahora canto mi coplilla
le dedico mi canción
para todas estas cuadrillas
y a “toa” esta federación.

6. Que yo quisiera explicarlo
y yo le pongo mi atino
que para el año que viene
a ver si me toca el chino.

7. Una cosa me quedaba
dice mi trovar honrado
que si a otro año me trae el chino
pues que lo traigan “lavao”.

10. Quisiera cantar seguro
con canto de gran virtud
al presidente de enfrente
con su corbata de azul.

8. Que me lo traigan “lavao”
o elijo yo sin demora
que si el chino no me toca
caiga la presentadora.

11. Que no lo dejo “pa” luego
yo le digo sin complejo
que se nos comporte este nuevo
como se ha “comportao” el viejo.

9. Que le canto sin demora
de mi vista no se escapa
¡Ay! que a la presentadora
pocas le ganan a guapa.

12. Me despido a mis amores
y le digo en mi coplilla
que tú te cuides folklore
y no olvides las cuadrillas

- Datos del material
- Categoría: Canción instrumental
- Tipo: Canción trovada
- Tonalidad de trascripción: La menor

- Datos de análisis
- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



Podríamos hablar de la tonalidad de La menor que utilizará la Sensible (Sol#) de forma excepcional, dejándola sin resolver en el trovo y descendiendo hasta el Mi en el estribillo.

- Intervalos utilizados:

En la melodía se utilizan intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 4ª Justa y disminuida.

Los intervalos de 2ª son muy utilizados, pero en esta canción no se utilizan como estructura básica de desarrollo de la melodía, sino que son sobre todo los intervalos de 3ª los que van articulando la melodía. Es de señalar la existencia de intervalos de 4ª disminuida, como vemos a continuación.





- Motivos melódicos:

Como vemos, la melodía tiene un ámbito vocal muy reducido que se amplía un poco con la entrada del coro. A veces los finales utilizan melismas, según la extensión del trovo improvisado. Es una melodía ondulante en la que se va repitiendo el mismo esquema de repetición de notas que después ascienden y descienden.

-Estructura rítmica:

Es un compás de 3/8 con una estructura rítmica basada en el uso de corcheas y algunas células de corchea con puntillo y semicorchea.

Motivos rítmicos:

Tanto el trovo como el estribillo utilizan los mismos elementos rítmicos. El trovo se inicia con  seguido de corcheas: . Este motivo se repite tres veces. En el compás 9 empieza el estribillo de la misma forma que el trovo, pero en este caso repite dos veces el primer motivo con la semicorchea y en el siguiente compás hace sólo . Esta estructura rítmica se repite en el compás 17. Otra variante que se da en el estribillo, en el compás 15 y 23 es la terminación del motivo con .

- Estructura formal:

Es una forma estrófica en la que se repite la misma música para diferente texto. Se van sucediendo estrofa y estribillo hasta que el ingenio del guión llegue a su fin.



El trovo está formado por cuatro frases: a + a1 + a + a1. En estas dos frases diferentes se realiza el mismo motivo rítmico y melódico pero a diferencia de 3ª menor descendente en la frase *a1*. El estribillo introduce más variantes melódicas, ampliando el ámbito de sonidos. Se compone de cuatro motivos que tienen una duración de cuatro compases. Son motivos estructurados en descenso. Como podemos comprobar, el primero *b*, se inicia en Do4 descendiendo hasta el Mi3. El siguiente *b1*, empieza en La3 al igual que *b2* cuya estructura melódica varía más, utilizando la repetición de floreos descendentes. El último motivo comienza en Mi3 terminando en esta misma nota.

La estructura formal resultante es: A [a + a1] + B [b + b1 + b2 + b3], correspondiendo A al trovo y B al estribillo. El trovo está formado por 16 compases en total, al igual que el estribillo.

- Organología:

Durante el trovo los instrumentos que acompañan son guitarra, guitarra, laúd y bandurria. En el estribillo, se incorporan la pandereta y platillos.

• Misa de Gozo

Andante



Cuan-do el sa - cer - do - te di - ce en la Mi - sa San - to, San - to.
Ves a que - llo que re - lu - ce en - ci - ma el al - tar Ma - yor.



Cuan-do el sa - cer - do - te di - ce en la Mi - sa San - to, San - to. Los an - ge - les
Ves a que - llo que re - lu - ce en ci - ma el al - tar Ma - yor. Son los o - jos



del cie - lo sal - tan la glo - ria por al - to. Los an - ge - les
de Ma - rí - a que es - tan mi - ran - do al Se - ñor. Son los o - jos



del cie - lo, sal - tan la glo - ria por al - to.
de Ma - rí - a, que es - tan mi - ra - do al Se - ñor.

Ficha descriptiva

• Texto

En la transcripción aparecen dos estrofas que se cantan en la parte del Santo, pero existen varias para cada parte de la misa, que se detallan a continuación.

Cuando el sacerdote dice en la misa Santo, Santo, (bis)
Los ángeles del cielo cantan la gloria por alto (bis)

Ves aquello que reluce encima del altar mayor (bis)
Son los ojos de María que está mirando al señor (bis).

Empezar.-

1. Por la sacristía sale el sacerdote revestido (bis)
con el Cáliz en la mano diciendo Dios ha nacido (bis)

2. Sacerdote revestido camina para el altar (bis)
representa al mismo dios siendo persona mortal (bis)

3. El sacerdote en la misa empieza la confesión (bis)
así presenten las almas en el tribunal de Dios. (bis)

4. Ya se ha empezado la misa oírla con devoción (bis)
que no hay otra cosa tan hermosa para los ojos de Dios (bis)

Ofertorio.-

1. Cuando se lava las manos el divino sacerdote (bis)
espera que ha de venir del cielo toda la corte (bis)

2. Ya se ha lavado las manos el sacerdote repito (bis)
ya se ha lavado las manos para alzar a Jesucristo (bis)

Cuando la hostia levanta y después el cáliz toma (bis)
baja el Espíritu Santo en figura de paloma(bis)

Santo.-

1. Al tocar la campanilla para decir santo santo (bis)
los ángeles en el cielo cantan la gloria por alto (bis)

2. Nos postremos de rodillas en este lugar sagrado (bis)
para ver cómo levantan a Jesús sacramentado. (bis)

Comunión.-

1. Qué bella está María allá en altar mayor (bis)
con los ojitos azules mirando a nuestro señor (bis)

2. Cuando el sacerdote come ese pan con alegría (bis)
que está amasado con leche de los pechos de maría (bis)

3. Es la misa una memoria representa un sacrificio (bis)
de la sagrada pasión y muerte de Jesucristo (bis)

4. Es el cáliz el sepulcro donde encierran al señor (bis)
y la patena es la losa con que cubierto quedó. (bis)

Final.-

1. Ya se ha acabado la misa ya se ha cerrado el misal (bis)
sea por siempre alabado sacramento del altar (bis)

2. Esta misa ya está dicha y en el cielo recibida (bis)
así reciban las almas cuando vayan de esta vida (bis).

- Datos del material
 - Categoría: Canción religiosa
 - Tipo: Misa de gozo
 - Tonalidad de transcripción: Re Mayor

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:

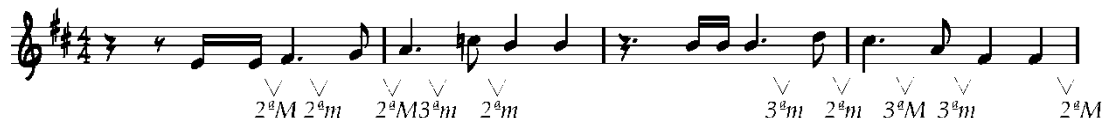


Utiliza la tonalidad de Re Mayor, apareciendo en alguna ocasión el séptimo grado rebajado.

- Intervalos utilizados:

Son muy pocos los intervalos utilizados: 2ª Mayor y menor y 3ª Mayor y menor.

No existen intervalos que predominen sobre otros, ya que sobre los intervalos de 2ª y 3ª se forma la melodía. Si podemos hablar de la poca importancia que tiene la 3ª Mayor, que sólo aparece en una ocasión.



Sólo se han analizado estas dos frases que son las que se repiten durante toda la canción.

- Motivos melódicos:

La melodía se forma con la unión de dos frases con carácter de pregunta-respuesta que se van repitiendo a lo largo de toda la canción. La primera frase se forma en ascenso, desde Mi3 al Si3 y la respuesta comienza en la misma nota donde acaba la anterior para terminar en Fa3.

-Estructura rítmica:

Es un compás de 4/4 con varios motivos rítmicos que forman tanto la primera como la segunda frase, sin variación. Se trata de un “tempo” bastante lento.

Las frases tienen comienzo acéfalo, siendo este en la segunda subdivisión del segundo tiempo.

- Motivos rítmicos:

Podemos hablar de una estructura melódica en conjunto, ya que es la que se presenta en la primera frase y se repite exactamente igual tanto en la respuesta de ésta como en cada una de las repeticiones de las dos a lo largo de la canción:



- Estructura formal:

Es una forma estrófica, al igual que los aguilandos, con cuartetos octosílabos rimando sólo los versos impares. A diferencia de estos, la misa de gozo carece del carácter improvisatorio.

Tiene una estructura formal muy simple, sucediéndose las dos semifrases: *a* y *b*. Cada una de ellas consta de dos compases, formándose en total 4 frases con los mismos compases: A [a + b], A [a + b], A [a + b], A [a + b].

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, key of D major. The score consists of four staves, each containing a melodic line. The first staff starts at measure 1, the second at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. Each staff shows a melodic phrase with a dynamic change from 'a' to 'b' and a section marker 'A' above the staff. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with slurs indicating phrasing.

- Organología:

Para facilitar la comprensión del texto para este género no se utilizaban instrumentos de percusión, sólo guitarras, bandurrias y en caso de que hubiera, violín. Estos instrumentos acompañaban la melodía además de realizar una introducción antes de que empezara ésta. También hacían los interludios entre cada estrofa y coda final.

• Alzad a Dios



Repetir tantas veces como se crea, hasta que un miembro de la cuadrilla diga: -Fuera.

* La tesitura empleada por la melodía que realiza la bandurria es una 8ª más aguda. Para facilitar el trabajo sobre ella la hemos transcrito una 8ª grave.

- Datos del material
 - Categoría: Canción instrumental
 - Tipo: Alzad a Dios
 - Tonalidad de transcripción: Re Mayor

- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



- Gama melódica:

Utiliza todos los sonidos dentro de la tonalidad de Re Mayor.



- Intervalos utilizados:

Se utilizan para la elaboración de la melodía intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y 5ª Justa.





- Motivos melódicos:

La melodía se forma con numerosas notas de paso casi siempre en descenso, por eso entre cada motivo melódico existe un intervalo más extenso en sentido ascendente. Se crea así una melodía ondulante.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 4/4 con un “tempo” movido pero no demasiado rápido. La estructura rítmica que presenta se va repitiendo de la misma forma o con alguna variante (como en el compás 4). El inicio es acéfalo.

- Motivos rítmicos:


Todos los motivos que forman la pieza están formados por la siguiente estructura rítmica: ,  y . A veces se sustituye el segundo motivo por la repetición del primero o, como en el compás 4, por un nuevo motivo: .

- Estructura formal:

Podemos hablar de una única frase de cuatro compases que se va repitiendo hasta que se decide terminar, es decir, no tiene carácter de final. Esta frase se puede dividir en varios motivos.

Allegretto

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of two staves. The first staff contains the first two measures of music. The first measure is divided into two parts: the first four notes (G4, A4, B4, C5) are labeled 'a', and the last three notes (C5, B4, A4) are labeled 'b'. The second measure starts with a repeat sign and contains four notes: G4, A4, B4, C5, which are collectively labeled 'c'. The second staff starts with a '4' above the first measure, indicating a four-measure phrase. It contains the continuation of the melody, with the first four notes (G4, A4, B4, C5) labeled 'c'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

El primer motivo, *a*, presenta la melodía en sentido descendente. En el siguiente motivo, *b*, que empieza igual que el anterior en el tercer tiempo del compás hace dos notas de paso ascendiendo para después descender hasta Sol³. Además introduce un cambio rítmico cambiando las dos corcheas por la célula . El siguiente motivo, *c*, que tiene una extensión mayor, parece ser la unión de los dos anteriores, cogiendo las dos células del principio de *a*, seguido de las células de *b*, que se prolonga con la incorporación de cuatro semicorcheas seguidas. Se aprecia esta forma: $a + b + c$, que se irá repitiendo hasta que algún componente de la cuadrilla diga ¡Fuera!

- Organología:

En la versión recogida aparecen postizas, platillos y panderetas acompañando a guitarras, bandurrias y laúdes.

• Parrandas sordas



* Reciben este nombre porque la melodía no es acompañada por la voz, es decir, no tienen ninguna letra asociada.

- Movimientos que la acompañan
El baile de las parrandas es el mismo para este tipo.
- Datos del material
 - Categoría: Pieza de baile.
 - Tipo: Parrandas
 - Tonalidad de transcripción: La melodía se basa en el modo Frigio en La.
- Datos de análisis
 - Estructura melódica:
 - Ámbito:



La tesitura es demasiado aguda, ya que no se trata de una canción vocal, sino que la melodía se realiza con los instrumentos.

- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos que forman la melodía son 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 4ª Justa.

Los más utilizados son los intervalos de 2ª, combinados también con los de 3ª. El intervalo de 4ª Justa sólo aparece al principio de la introducción y en el compás 13.

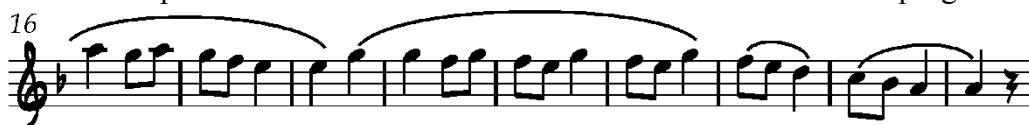
Basta con ver la secuencia interválica de la introducción, donde se presentan los motivos, para saber cómo se desarrollará el resto de la melodía:



- Motivos melódicos:

Los motivos melódicos se presentan en la introducción. Aquí se hace una melodía en arco, ascendiendo y descendiendo de forma gradual. Se presentan en este fragmento

todos los sonidos que se van a utilizar en la construcción de la melodía. En el compás 6 se inicia una secuencia de floreos inferiores sobre el sonido La₃, que al terminar, en el compás 10, hacen un ascenso y descenso por segundas, quedando en la misma nota. En el compás 13 se inicia un ascenso hasta el sonido más agudo La₄, siendo este el desarrollo de la pieza. Desde este sonido se va realizando un descenso en progresión:



• Pasacalles

Allegretto

Ficha descriptiva

- Datos del material
 - Categoría: Pieza instrumental
 - Tipo: Pasacalles
 - Tonalidad de transcripción: La Mayor

- Datos de análisis
 - Estructura melódica
 - Ámbito:

- Gama melódica:

Los más abundantes son los intervalos de 2ª ya que utiliza mucho el recurso de hacer ascensos y descensos por grados conjuntos, así como la repetición de notas. Además vamos a detallar la utilización de los demás intervalos:

Allegretto

- Motivos melódicos:

Es una melodía bastante rápida en cuanto a carácter y motivos rítmicos, por eso se realiza con la repetición insistente de un mismo sonido. Normalmente los motivos se mueven por segundas, excepto algunos saltos de 3ª. Son menos los intervalos de 4ª ó 5ª que aparecen. Es muy característico el ascenso del compás 2 al 3, cambiando de sonido cada cuatro semicorcheas y al final, cuando llega a Sol4 se inicia un ascenso por segundas entre las cuatro semicorcheas. A partir del compás 9, donde aparece la nota más aguda, La4, se va realizando un descenso con algunos adornos pasando por Sol 4 en el compás 10, Mi adornado en el compás 12, Do4 en el 13 y Si3 en el compás 15.

- Estructura rítmica:

Es un compás de 2/4 con un “tempo” bastante rápido. Los motivos rítmicos, con figuras pequeñas acentúan esa ligereza que imprime la melodía.

El comienzo es anacrúsico, primero con la célula y en otras frases con .

- Motivos rítmicos:

Los motivos rítmicos aparecen por igual en toda la pieza. Así, la célula más característica es , que suele ir acompañada por y . Sin embargo al contrario, , sólo aparece en el compás 17 y 18. Otro motivo que aparece en algunos finales de frase y como anacrusa de la siguiente es .

- Estructura formal:

Podemos dividir la melodía en tres partes: A, con su repetición, B, que también se repite y vuelta a A repetida.

The musical score consists of six systems of music. The first system (measures 1-4) is labeled 'A' and contains phrases 'a' and 'b'. The second system (measures 5-8) is labeled 'A' and contains phrases 'b' and 'c'. The third system (measures 10-13) is labeled 'B' and contains phrases 'd', 'd1', and 'd2'. The fourth system (measures 14-17) is labeled 'B' and contains phrases 'd3' and 'e'. The fifth system (measures 19-22) is labeled 'A' and contains phrase 'a'. The sixth system (measures 23-26) is labeled 'A' and contains phrase 'b'. The score includes first and second endings for measures 7-8 and 16-17.

El primer tema, A, está dividido en dos frases de cuatro compases las dos con comienzo anacrúsico: *a* con dos corcheas y *b* con una semicorchea al inicio. Tras la repetición de estas dos frases empieza el tema central B, que se forma a partir de pequeños motivos enlazados: *c*, que hace un descenso de segunda, pasando primero por una nota escapada (Fa). El motivo *d* tiene la misma estructura rítmica que *d1*, *d2* y *d3*. El primero utiliza los mismos motivos melódicos que *c* pero desde la nota La. En *d1* se realiza un floreo repetido sobre la nota Mi, para después descender hasta el La. El motivo *d2* se inicia en la nota Do y *d3* en la nota Si. Termina este tema con un nuevo motivo *e* que hace un ascenso por segundas durante cuatro semicorcheas y termina con una nueva célula de dos semicorcheas y dos corcheas. Tras la repetición de este tema se vuelve a realizar A dos veces.

Formalmente se divide en: A [*a* + *b*], A [*a* + *b*], B [*c* + *d* + *d1* + *d2* + *d3* + *e*], B [*c* + *d* + *d1* + *d2* + *d3* + *e*], A [*a* + *b*], A [*a* + *b*].

-Organología:

Esta pieza consta de la siguiente instrumentación: guitarra, violín, bandurria, laúd, pandereta, postizas y platillos.

• **Ligerillo**

Allegretto



Ficha descriptiva

• Datos del material

- Categoría: Pieza instrumental

- Tipo: Pasacalles

Se utilizaba como introducción y acompañamiento al trayecto hasta que se empezaba a cantar el Rosario de la Aurora y entre una estación y otra. Chirivel es el único pueblo de la comarca que realizaba estas dos piezas.

- Tonalidad de transcripción: Aunque la melodía instrumental se realiza en un registro más agudo, la transcripción ha sido realizada una 5ª Justa descendente. Tomando el La como Tónica, podemos hablar del modo Mixolidio en La.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

En la melodía se utilizan intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor y 4ª Justa.

- Motivos melódicos:

El primer intervalo que forma la melodía es de 4ª ascendente y desde ahí se realizan floreos inferiores y superiores volviendo a realizar otro intervalo mayor, de 3ª y de 4ª. La frase termina en ascenso por segundas. La siguiente frase realiza una progresión descendente con tres repeticiones:



Le sigue otra secuencia descendente pero con final ascendente en los compases 11,12 y13:



Y termina con otra secuencia más pequeña pero que se repite cuatro veces:



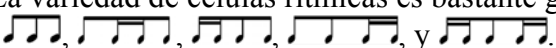
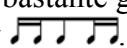
Con un pequeño ascenso en cada inicio de la secuencia: la primera empieza en Re, la segunda y la tercera en Mi y la última en Fa.









Por último es necesario señalar que los motivos melódicos del ligerillo están tomados del pasacalles que interpreta la misma cuadrilla. Además existen numerosas variantes, ya que cada vez que se toca, para iniciar el Rosario de la Aurora, el intérprete le introduce las variantes que se le ocurren.

-Estructura rítmica:

En compás de 3/8, utiliza una rítmica muy variada.

-Motivos rítmicos:

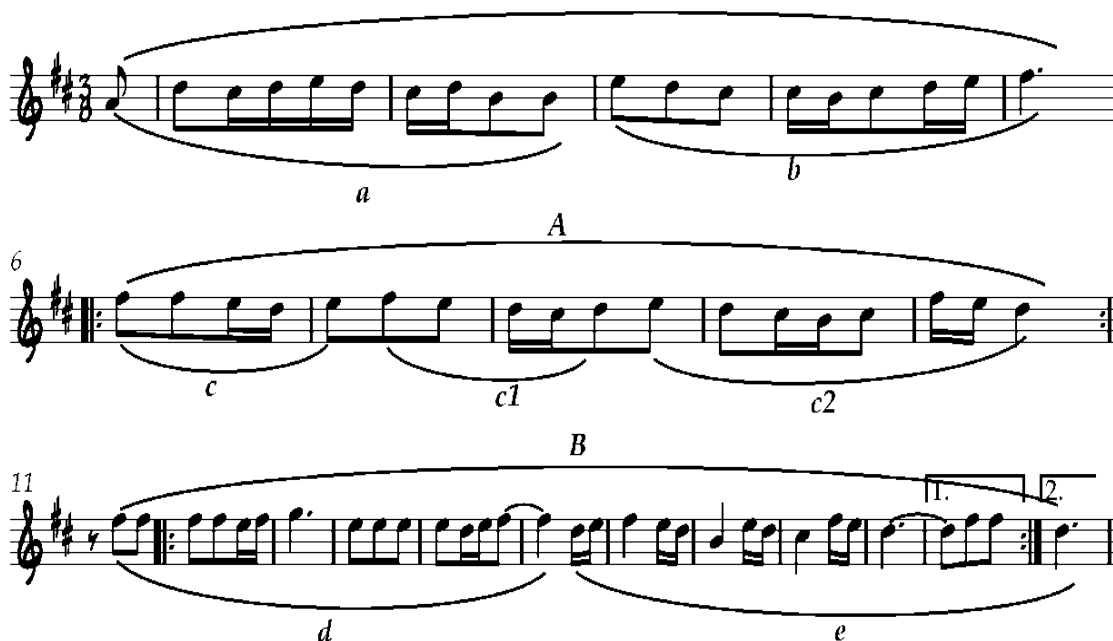
La variedad de células rítmicas es bastante grande. En general, las que más aparecen son  y .

Al principio aparece una sola vez . También aparece como inicio sólo de la primera frase la célula . Los siguientes motivos se utilizan para complementar los otros más rápidos: , ,  y . Como motivo independiente aparece  en la última frase. Por último cabe destacar el inicio acéfalo que se realiza en el compás 11: .

- Estructura formal:

Podemos hablar de tres partes bien diferenciadas: la introducción, donde aparece toda la extensión de los sonidos, el tema A (c.6 al c.10) y B (c.11 al c.22).

Introducción



Como podemos apreciar cada frase principal se divide en semifrases o motivos. La introducción está formada por dos motivos: *a*, *b*. La frase A está compuesta por pequeños motivos que se suceden en secuencia: *c*, *c1*, *c2*. Por último encontramos la frase más compleja, que se puede dividir en dos semifrases: *d* y *e*. Estas dos a su vez están formadas por diferentes motivos, como ya hemos detallado en el apartado de motivos melódicos.

- Organología:

Esta melodía era realizada por el violín o la bandurria a la vez que se acompañaba con el resto de instrumentos de cuerda y percusión.

• Rosario de la Aurora

Solo

Un de - vo - to por ir al Ro - sa - rio, _____ por u - na ven - ta - na se qui - so _____ ti -

7 *Coro*

rar _____ Un de - vo - to por ir al Ro - sa - rio, _____ por u - na ven - ta - na se

14 *Solo*

qui - so _____ ti - rar _____ Y la Vir - gen Ma - rí - a le di - jo: _____

20 *Coro*

_____ de - ten te de - vo - to, la puer - ta sal _____ Y la Vir - gen Ma

26

rí - a le di - jo: _____ de - ten te de - vo - to, por la puer - ta sal. _____

32 *Estribillo*

_____ Va - mos con fer - vor a re - zar es - te san - to _____ Ro - sa - rio _____

38 *Solo*

_____ que de es - ta ma - ne - ra nos lo man - da Dios. _____ Por la ca - lle que pa - sa el Ro - sa - rio,

46 *Coro*

_____ el de - mo - nio - ma - lo no pue de _____ pa - sar Por la ca lle que pa - sa el Ro - sa - rio, _____

54 *Solo*

_____ el de - mo - nio - ma - lo no pue de _____ pa - sar _____ Que lo tie - ne la Vir - gen Ma - rí - a _____

62 *Coro*

_____ pre - so con ca - de - nas en su pe - des - tal _____ Que lo tie - ne la Vir - gen Ma - rí - a _____

70 *Estribillo*

_____ pre - so con ca - de - nas en su pe - des - tal _____ Va mos con fer - vor _____ a re

77

zar es - te san to _____ Ro - sa - rio _____ que de es - ta ma - ne - ra nos lo man - da Dios. _____

Ficha descriptiva

- Datos del material

- Categoría: Pieza religiosa
- Tipo: Rosario de la Aurora.

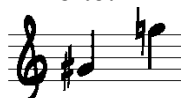
Es una pieza que no se encuentra en otro pueblo de la comarca más que en Chirivel. Se cantaba por las calles, a modo de Vía Crucis, cantando en cada estación una copla diferente. Entre una estación y otra se tocaba el ligerillo.

- Tonalidad de transcripción: Es la tonalidad de La menor, con algunos casos del séptimo grado rebajado.

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

La melodía se forma con numerosos intervalos de 2ª Mayor y menor y algunos intervalos de 3ª Mayor y menor.

- Motivos melódicos:

Se presentan en la copla dos semifrases la primera con semicadencia en la subdominante y la segunda cadencia en la tónica. Es una melodía formada en arco, con inicio ascendente que en la segunda semifrase desciende gradualmente. El estribillo hace uso del cromatismo Sol#-La, para hacer un adorno encontrándose el punto culminante en el compás 36. Esta parte también se forma en arco, ascendiendo durante tres compases y descendiendo en los tres últimos.

- Estructura rítmica:

El compás presenta una alternancia entre 3/4 y 4/4, uno ternario y otro cuaternario, los dos de subdivisión simple. Los motivos rítmicos son muy simples, introduciendo pocas variantes.

- Motivos rítmicos:

El principio de frase es anacrúsico y se utiliza la célula . Como generadores de la melodía encontramos: y . Como variante de este último, en cuanto a la escritura, pero no en duración aparece . Así como que es una variante del motivo de negra con puntillo seguida de corchea.

- Estructura formal:

A pesar de su extensión se distinguen únicamente dos frases. Una que forma la copla y otra el estribillo. Estas dos frases son A y B que a su vez se dividen en otras más pequeñas. En A encontramos dos semifrases con carácter de pregunta-respuesta: *a* y *b*, se trata de una estructura de frase cuadrada. Esta frase se contesta con las voces del coro y se vuelve a repetir de la misma forma con la segunda parte de la letra, primero el solista y después el coro. A continuación viene el estribillo, que está formado también por una sola frase. Esta frase se divide en tres semifrases de diferente amplitud y carácter. La primera aparece como un motivo introductorio: *c*. La segunda y la tercera son muy parecidas a las semifrases de A, pero con una estructura diferente y con la

aparición de sonidos nuevos, sobre todo en el registro agudo. Estamos hablando de *a1* y *b1*.

A continuación se detalla la estructura de estas dos frases principales:

The image displays three staves of musical notation. The first staff is labeled 'A' and contains two phrases, 'a' and 'b', each enclosed in an oval. The second staff is labeled 'Estribillo' and 'B', containing three phrases: 'c', 'B', and 'a1', each enclosed in an oval. The third staff contains a single phrase labeled 'b1' enclosed in an oval. The notation includes various rhythmic values and rests, with time signatures of 4/4 and 3/4.

Finalmente encontramos la siguiente estructura melódica: sólo: A [a + b], coro: A [a + b] + b], sólo: A [a + b], coro: A [a + b], sólo: B [c + a1 + b1], sólo: A [a + b], coro: A [a + b]

- Organología:

Los instrumentos más característicos para la reproducción de esta pieza son la guitarra, la bandurria y los crócalos.

• Pasacalles

Allegretto più mosso



Ficha descriptiva

• Datos del material

- Categoría: Pieza instrumental. Esta pieza se utilizaba para amenizar el camino entre una casa y otra cuando realizaban su actividad navideña.

- Tipo: Pasacalles.

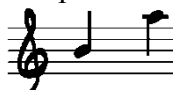
- Tonalidad de transcripción: Re Mayor

• Datos de análisis

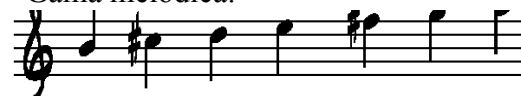
- Estructura melódica:

- Ámbito:

Se ha mantenido la tesitura de los instrumentos que realizan la melodía, aunque quizás para trabajar sobre ella habría que hacer un transporte descendente.



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos que aparecen son de 2ª Mayor y menor, 3ª menor y en una ocasión podemos escuchar un intervalo de 4ª Justa.

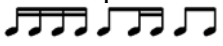


- Motivos melódicos:

Sobre todo debemos hablar de sonidos repetidos que van estructurando la pieza. También se hace mucho uso de intervalos de 2ª ascendente y descendente formando notas de adorno. La secuencia que sigue la melodía se va marcando cada uno o dos compases. Podemos comprobar que los dos primeros compases se realizan con la nota de base Re. En el compás 3 el motivo desciende a Do y en el compás cuatro a Si. Esta misma estructura presentan las dos siguientes frases, pero ahora en sentido ascendente. En el compás 5 empieza sobre la nota Fa, en el 7 sobre Sol y en el 8 termina con La. La última frase es más estable, realizándose notas de adorno por segundas o terceras sobre la nota Fa y finalmente Sol.

-Estructura rítmica:

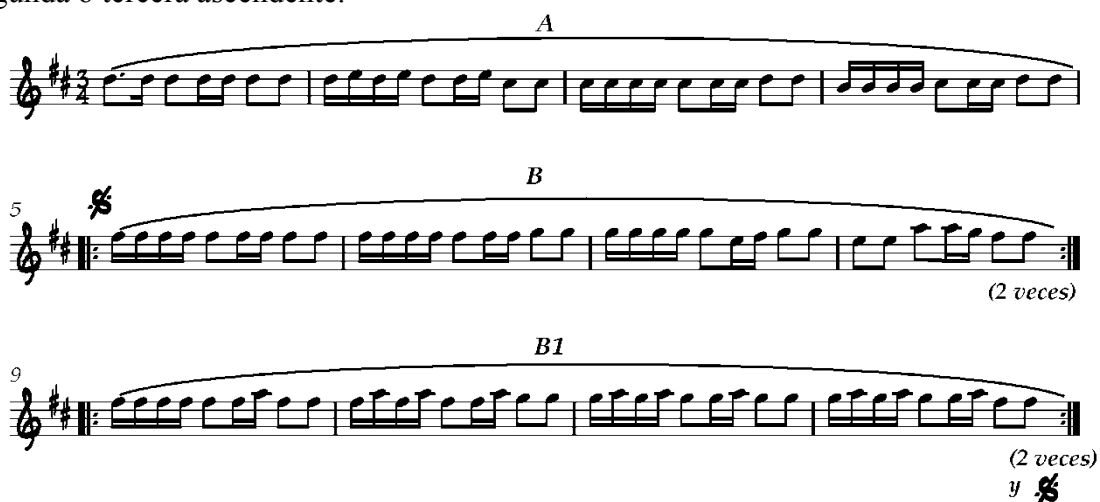
Está en compás ternario de 3/4. La figuración rítmica es muy estable y además sobre figuras cortas, ya que es lo que le imprime el carácter a la pieza.

- Motivos rítmicos:

Son muy pocos los motivos rítmicos que se utilizan y que se van repitiendo a lo largo de la melodía. Además siempre aparecen en el mismo orden: . Sólo en el primer compás varía el inicio:  y en el compás 8 sustituye el primer pulso de semicorcheas por corcheas: .

- Estructura formal:

Como ya hemos dicho la melodía se va formando por motivos (de un compás de duración) que se van sucediendo. Así, lo importante es ahora diferenciar entre las tres partes principales: A + B + B1. Son tres frases de cuatro compases cada una. Tienen una gran semejanza rítmica por eso nos basamos en la melodía para nombrarlos. Entre A y B hay bastantes diferencias melódicas pero B1 parece ser la repetición de B pero adornado; es decir, donde había cuatro sonidos repetidos ahora se realiza un adorno de segunda o tercera ascendente.



The image shows three staves of musical notation in 3/4 time, key of D major. The first staff, labeled 'A', contains measures 1-4. The second staff, labeled 'B', contains measures 5-8 and is marked with a repeat sign and '(2 veces)'. The third staff, labeled 'B1', contains measures 9-12 and is also marked with a repeat sign and '(2 veces)'. The notation shows a consistent rhythmic pattern of quarter notes followed by eighth notes, with melodic variations between the phrases.

Los temas se repiten varias veces:

A + B + B + B + B1+ B1 + B1... y así sucesivamente se van repitiendo B y B1 hasta que se decida terminar.

- Organología:

Esta pieza se solía acompañar con todos los instrumentos disponibles. En esta ocasión hemos oído guitarra, bandurria, laúd y castañuelas.

• Pasacalles

Allegretto più mosso



Ficha descriptiva

• Datos del material

- Categoría: Pieza instrumental.

La cuadrilla utilizaba esta pieza para realizar el trayecto que había entre una casa y otra cuando realizaban su actividad en las fechas navideñas.

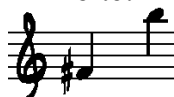
- Tipo: Pasacalles

- Tonalidad de transcripción: Sol Mayor

• Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



La tesitura original de la recopilación es bastante más aguda, pero debido al ámbito tan extenso que utiliza y la excesiva altura, hemos optado por transcribirlo una 5ª Justa descendente con respecto a la grabación.

- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

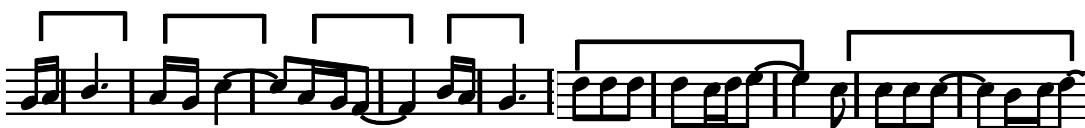
La melodía se forma por intervalos de 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa y 5ª Justa.

- Motivos melódicos:

Son numerosos los pasajes que se estructuran con secuencias, aunque sin seguir un esquema fijo de repetición. Por ejemplo, en los cinco primeros compases se puede distinguir la estructura descendente desde el Si hasta el Fa:












Lo mismo sucede con los siguientes motivos:



- Estructura rítmica:

Está en compás de 3/8, con un tiempo bastante movido y con figuras rítmicas variadas.

- Motivos rítmicos:

Las combinaciones rítmicas utilizadas son bastante variadas, aunque en general se trata de figuras cortas que le aportan ligereza a la melodía. El primer motivo que aparece y que repetirá a lo largo de toda la melodía es , que también aparece invertido, es decir negra más semicorcheas. Otro de los motivos que se va alternando con los de figuras más cortas es . En cuanto a los motivos de semicorcheas aparecen en diversas formas: , ,  y . También aparece . Además algunos de los anteriores también van a veces ligados:  y .

- Estructura formal:

A simple vista parece tener una estructura compleja pero como vemos no lo es tanto. Los temas se van sucediendo de la siguiente forma: A + B [a + b] + B1 [a + b1] + C + A1 + A1 + B [a + b] + B [a + b].

La primera frase, A, consta de 6 compases. Esta frase se volverá a repetir pero con el inicio variado, será A1 también con 6 compases. La frase B está formada por once compases: *a*, con seis compases, y *b*, con cinco. Lo mismo sucede con la siguiente B1, donde se repite el motivo *a* pero el *b* aparece variado, por eso lo hemos llamado *b1*. La sección C es una especie de transición para volver a los temas iniciales.

- Organología:

Los instrumentos que reproducen esta melodía son guitarra, bandurria, violín en caso de que haya, pandereta y postizas.

Para bailar gandulas me han regalado,
me han regalado, me han regalado,
me han regalado, me han regalado,
me han regalado, me han regalado,
una pulsera de oro y no la he estrenado

no la he estrenado, no la he estrenado,
no la he estrenado, no la he estrenado,
no la he estrenado, no la he estrenado,
para bailar gandulas me han regalado
me han regalado.

- Movimientos que lo acompañan

Es un baile muy parecido a las parrandas pero muy simplificado. Se baila en parejas, que suelen ser hombre y mujer, uno frente al otro. Consta de cuatro coplas en las que los pasos se repiten desde el principio hasta el final. En la primera copla se realiza una vuelta entera y después se van realizando pasos laterales, terminando en pequeños saltos, así hasta los dos últimos, que se sustituyen por una vuelta.

La segunda copla se baila igual que la anterior.

La tercera y la cuarta también son iguales en este caso los dos miembros de la pareja se giran para el mismo lado, realizando los giros laterales enfrentándose a la pareja que se encuentra a cada uno de los lados. Todas las coplas terminan con una vuelta entera.

- Datos del material

- Categoría: Pieza de baile

Es un baile típico del pueblo de María. De todos los pueblos de la comarca este es el único donde se practica este género.

- Tipo: Gandulas

- Tonalidad de transcripción: Si bemol Mayor

- Datos de análisis

- Estructura melódica:

- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Además de los intervalos de 2ª Mayor y menor, que son muy numerosos, encontramos intervalos de 3ª Mayor menor, 4ª Justa y 5ª Justa.

- Motivos melódicos:

Se caracterizan los finales de semifrase con ascensos de segunda muy pronunciados rítmicamente y los finales de la segunda semifrase lo mismo pero en sentido descendente. Esto se aprecia sobre todo entre *a* y *al*. Los motivos melódicos se inician siempre con un intervalo ascendente mayor que el de segunda para después empezar a descender. Como hemos dicho, si es una semifrase cadencial se realiza al final un ascenso pero si no, siempre es descendente. Es por tanto una melodía que se realiza en descenso gradual tras acentuados saltos ascendentes.






Es una pieza polifónica de melodía acompañada. La melodía normalmente es cantada por mujeres, aunque se ha constatado que cuando no hay mujeres se convierte en una obra instrumental en la que la melodía es reproducida por la bandurria o el violín.

El comienzo es anacrúsico, con el peculiar salto de 4ª Justa ascendente entre los dos primeros sonidos.

-Estructura rítmica:

Cuenta con un compás compuesto binario, 6/8, que se mantiene en un “tempo” moderado. La estructura rítmica es bastante fija y las figuras no son muy pequeñas.

- Motivos rítmicos:

Es característico el comienzo en anacrusa y con el siguiente motivo: . El otro motivo que forma el ritmo característico es . Estos se van combinando con otros más simples pero no menos importantes:  y . Además de la primera célula que hemos señalado para el inicio de las frases, también se utiliza .

- Estructura formal:

Se trata de una forma estrófica, en la que se repite cuatro veces la música con diferente texto. No tiene estribillo ni tampoco interludios o codas instrumentales, solamente una introducción instrumental de dos compases que sirve para que los bailarines se preparen para la siguiente copla.

La forma melódica es la siguiente: A + A1 + B [a + a] + C + A1 + B [a + a] + C + A1 + Coda.



La primera frase, A, está formada por dos compases, con final en ascenso por segundas. Es la introducción instrumental que presenta el tema y da paso a la siguiente frase donde empieza la copla. En A1 se repiten los mismos motivos pero con un final descendente, para dar paso a B, que es el tema más extenso. Consta de dos frases de dos compases que se repiten: a + a. A este le sigue C, que dura dos compases y se compone de dos motivos descendentes que se separan por saltos ascendentes. Finalmente se repiten los temas anteriores: A1, B, C y A1. Para terminar se añade un compás con motivos en ascenso gradual que dan sensación de coda final.

- Organología:

Los instrumentos que se incluyen en esta pieza son guitarra, bandurria, laúd, violín y platillos.

• Alzad a Dios

Allegretto



*Se repite
varias veces y
cada instrumento
va haciendo
una variación.*

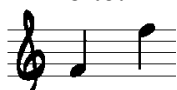
Ficha descriptiva

• Datos del material

- Categoría: Pieza instrumental
- Tipo: Alzad a Dios
- Tonalidad de transcripción: Al tratarse de una pieza instrumental, la melodía tocada por los instrumentos de cuerda más melódicos, utilizan un registro demasiado agudo, por eso hemos decidido transportarla una 6ª Mayor descendente y escribirla en Fa Mayor.

• Datos de análisis

- Estructura melódica:
- Ámbito:



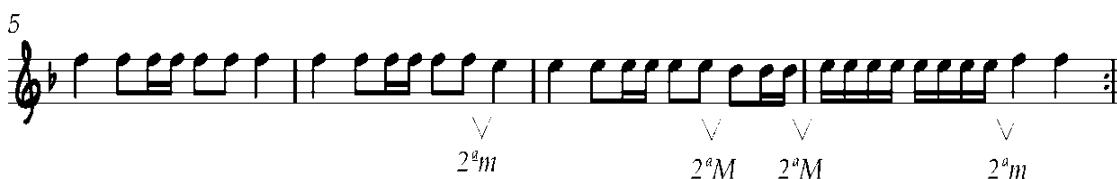
- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Los intervalos utilizados son muy pocos: 2ª Mayor y menor y 3ª Mayor.

Son de interés los intervallos de 3ª Mayor que van formando los diferentes motivos de la melodía, siendo el comienzo característico de la primera frase, hasta el compás 4. En la siguiente frase, del compás 5 al final sólo encontramos intervallos de 2ª:



- Motivos melódicos:

Como hemos visto, a través de muy pocos intervalos se va formando la melodía. La primera frase se va formando en ascenso gradual. En cambio, la segunda frase hace un descenso y para finalizar va ascendiendo hasta el Fa.

Es característico el uso de sonidos repetidos.

Tiene textura polifónica, con una melodía acompañada que la realiza la bandurria.

- Estructura rítmica:

Es un compás cuaternario simple, 4/4, que utiliza figuras muy cortas con motivos rítmicos que se van repitiendo, a veces variados.

- Motivos rítmicos:

Lo que más predomina es el motivo ♪♪♪♪ para el inicio de los motivos melódicos. A veces puede cambiar como en el compás 4, que se inicia con ♪ en lugar de ser una negra y en el compás 8, que realiza una aceleración del ritmo introduciendo en los dos primeros pulsos ♪♪♪♪ . Esta célula aparece también como continuación del primer motivo del que hemos hablado. En general estos son los motivos utilizados que se van combinando unos con otros en toda la melodía.

- Estructura formal:

Es una pieza instrumental en la que la bandurria realiza la melodía. Consta de dos frases de cuatro compases que se van repitiendo hasta que se decide terminar y cada vez se van introduciendo improvisaciones sobre la misma. La forma sería esta: A [a + b] + B [c + d].

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff, labeled 'A', contains two measures: 'a' (measures 1-2) and 'b' (measures 3-4). The melody in 'a' starts on a middle C and ascends stepwise to a G. The melody in 'b' starts on a G, descends to a C, and then ascends to a G. The second staff, labeled 'B', starts at measure 5 and contains two measures: 'c' (measures 5-6) and 'd' (measures 7-8). The melody in 'c' starts on a G and descends to a C. The melody in 'd' starts on a C and ascends to a G. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a repeat sign at the end of phrase B.

La primera semifrase, *a*, va poco a poco haciendo un ascenso, que se culmina con el mismo sentido ascendente de *b*.

En *c* y *d*, cambia un poco el carácter movido en ascenso y pasan a ser más características por la repetición de sonidos que descienden en *c*, y ascienden en *d*.

Tiene una estructura formal básica de frase cuadrada: 4 + 4.

- Organología:

Los instrumentos utilizados son guitarra, postizas, pandereta, bandurria y laúd. Esta cuadrilla contaba con un músico que tocaba acordeón, aunque desde hace un tiempo ya no aparece este instrumento.

• Pasacalles

Allegretto più mosso



D.C. hasta Fin

En la última sección, a partir del compás 27 desaparecen todos los motivos de semicorcheas y lo más característico es $\text{♩} \text{♩}$, que ya había aparecido antes y $\text{♩} \text{♩}$, que son los dos motivos sobre los que se forma la melodía. Otra célula que aparece es ♩ .

- Estructura formal:

Se distinguen tres grandes bloques que como ya hemos dicho tienen motivos rítmicos y melódicos bien diferenciados.

The musical score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. It is divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-11) contains motifs 'a' and 'b'. Section B (measures 12-18) contains motifs 'b1', 'b2', and 'c'. Section C (measures 19-47) contains motifs 'c1', 'c2', 'c3', 'd', 'd1', 'e', 'e1', and 'e2'. The score includes first and second endings at measures 11 and 47. It concludes with the instruction 'D.C. hasta Fin'.

La primera gran sección es A, que va hasta el compás 11. Está formada por varios motivos que se repiten: *a*, donde se presentan los motivos rítmicos y melódicos y después *b*, *b1*, *b2*, que contienen el mismo inicio, haciendo un adorno con dos notas, se diferencian entre ellos en los giros melódicos con los que terminan. En el compás 12 empieza B, formado por *c*, *c1*, *c2* y *c3*. En *c* se inicia una secuencia descendente que la cogerá en el siguiente motivo, *c1* una segunda descendente. En *c2* se repite la misma estructura melódica que en *c* pero con la variante del final ascendente y finalmente en *c3* el comienzo es el mismo que en el anterior pero pronto realiza un floreo para después descender una séptima, de forma gradual y terminar realizando el arpeggio del acorde de Re Mayor.

La última sección se basa mucho más en los saltos melódicos acompañados por la célula rítmica característica, de negra más corchea. Está formada por varios motivos. Por un lado *d* y *d1* teniendo ambos el mismo comienzo pero el segundo tiene más carácter de desarrollo. Y finalmente *e*, *e1* y *e2*, donde se desarrolla de forma gradual la melodía por saltos.

El esquema formal es el siguiente: A + A + B + C + B + C + A + A + B, sabiendo que A está formada por: a + b + b1 + b2.

B está formada por: c + c1 + c2 + c3

C está formada por: d + d1 + e + e1 + e2

- Organología:

Los instrumentos utilizados son con los que contaba la cuadrilla: bandurria, laúd, guitarra, pandereta y platillos.

Romances cantados

En Vélez-Blanco se han encontrado algunos ejemplos que representan la existencia de este género en la comarca. Aún así, son muy pocos los testimonios encontrados. De los que se han encontrado más ejemplos, sobre todo en Vélez-Rubio es de los romances narrados, que se recitaban por las calles relatando diversos temas.

• **Mañanita, mañanita**

Allegro con moto

Ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta, ma - ña - ni - ta de pri - mor - cas - ti - ga - ron a u - na mo - ra que e - ra más be - lla que el sol.

Ficha descriptiva

• **Texto**

Mañanita, mañanita
mañanita de primor,
castigaron a una mora
que era más bella que el sol.

La mandaron a lavar
pañuelos a la morita,
y a las dos de la mañana
concluyó la pobrecita.

Por allí pasaba el rey
que de África venía,
¡Buenos días tengas mora!,
¡Buenos días tenga usía!

¿Te quieres venir a España?,
De buena gana me iría,
y los pañuelos que lavo
¿dónde los dejaría?

-Los de Holanda y los de seda
en mi caballito irían,
y los que menos valieran
al agua abajo se irían.

Montó el rey en su caballo,
la morita por delante.
Al pasar por Monte Olivo,
la morita sonreía.

¿De qué te ríes morita?
Yo no me río de nada,
me río de ver a España,
que era mi patria querida.

Echó los ojos el rey al cielo
¡Válgame las tres Marías!,
pensé traerme a una mora
y traigo una hermana mía.

Ábreme la puerta, madre,
ventanas y cerrojías
que aquí te traigo la mora
que lloras de noche y día.
La madre cayó de espaldas,
el padre por otro lado
¡Válgame rey de los cielos,
qué noche se ha presentado!.

• **Datos del material**

- Categoría: Romance
- Tipo: Romance cantado
- Tonalidad de transcripción: Es una melodía que se basa en el modo Mixolidio en Sol.

- Datos de análisis
- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



- Intervalos utilizados:

Es abundante el uso de intervalos de 2ª Mayor y menor. Pero cuando aparecen otros son bastante más grandes: 6ª Mayor, 8ª Justa y 4ª Justa.

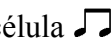



- Motivos melódicos:


La melodía se forma partiendo de grandes saltos. Por ejemplo en el inicio el primer sonido asciende por salto de 6ª Mayor, quedándose esta nota repetida para ir bajando por segundas. A estos movimientos por segundas le sigue otro intervalo amplio: 4ª Justa, que de forma inmediata asciende por otro intervalo de 8ª Justa. El resto de la melodía, a partir del compás 5 se realiza por medio de intervalos de segunda, excepto en el compás 9, donde aparece otra vez el de 4ª Justa. En general es una melodía que se puede describir remarcando el uso de los saltos ascendentes que seguidamente desciende de forma gradual. En los finales de cada frase del texto se realiza un canto melismático.

- Estructura rítmica:

Está en compás de 2/4 con un tiempo bastante rápido. Utiliza en poco espacio, ya que la melodía es muy corta, varias células rítmicas significativas.

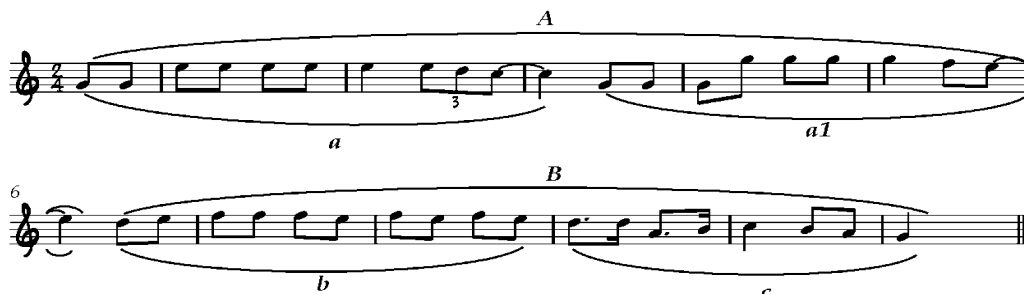
- Motivos rítmicos:

El comienzo se realiza en anacrusa, con la célula , que se repetirá durante toda la melodía junto con . En el segundo compás aparece un elemento nuevo: . Otro elemento, fruto del canto melismático es .

En el compás 9 aparece el último motivo nuevo: .

- Estructura formal:

Es una forma estrófica que va repitiendo la misma melodía con diferente letra. Se trata de cuartetos octosílabos.



La melodía está compuesta por dos frases de cinco compases cada una. En A, podemos encontrar dos frases parecidas, en las que el comienzo se caracteriza por un intervalo ascendente bastante amplio, en *a* es de 6ª y en *a1* de 8ª. En B se pueden diferenciar dos motivos contrastantes: *b*, que se mueve en un ámbito melódico muy reducido, y *c* que introduce un elemento rítmico nuevo y su línea melódica va poco a poco descendiendo.

• Princesita

Allegro moderato



1. Prin - ce - si - ta na - cí por mi des - gra - cia en - tre cor - te de lu - jo y es plen - dor.
2. A mai - ti - nes re - sue nan con re - ce - lo gran - des fies - tas pre pa - ran en mi ho - nor.



En pa - la - cio pa - sé mi tier - na in - fan - cia co - mo flor de in - ver - na - de - ro
La a - le - gía se ex - tien - de por el rei - no to - do el mun - do es - tá con - ten - to



sin o - lor. Nun - ca tu - ve re - cuer - do de o - tros ni ños, de los jue - gos de la in - fan - cia no go -
me - nos yo. De o - tas tie - rras su prin - ci - pe lle - ga ba a lla - mar me mi ño y mi se -



cé. Soy mu - jer y sin sa - ber lo que es ca - ri - ño a - co - gi - da a la ca - de - na
ñor. Mien - tras tan - to la bo - da con - cer - ta - ban no con - ta - ban pa - ra na - da



del do - lor. Des - gra - cia - da prin - ce - si - ta flor de es - tu - fa no tie - ne ca - lor.
con mí a mor.



Co - mo plan - ta se mar - chi - ta y en mi pe - cho no a bri - ga e se a - mor. D.C. 2ª letra
+ estribillo

Ficha descriptiva

• Texto

Copla1:

Princesita nació por mi desgracia
entre gente de lujo y esplendor.
En palacio pasé mi tierna infancia
como flor de invernadero sin olor.

Estribillo:

Desgraciada princesita
flor de estufa no tiene calor.
Como planta se marchita
y en mi pecho no abriga ese amor.

Nunca tuve recuerdo de otros niños,
de los juegos de la infancia no gocé.
Soy mujer y sin saber lo que es cariño
acogida a la cadena del dolor.

Copla2:

A maitines resuenan con recelo
grandes fiestas preparan en mi honor.
La alegría se extiende por el reino
todo el mundo está contento menos yo.

Estribillo:

Desgraciada princesita
flor de estufa no tiene calor.
Como planta se marchita
y en mi pecho no abriga ese amor.

De otras tierras su príncipe llegaba
a llamarme mi dueño y mi señor.
Mientras tanto la boda concertaban
no contaban para nada con mi amor.

- Datos del material
- Categoría: Romance
- Tipo: Romance cantado
- Tonalidad de trascrición: Si bemol Mayor con estribillo en Sol Mayor.

- Datos de análisis
- Estructura melódica:
- Ámbito:



- Gama melódica:



Es una gama muy amplia de sonidos pero en la melodía aparece en dos seccón. Por un lado, la copla, que utiliza los sonidos de la tonalidad de Sib Mayor:



Y para el estribillo pasa a una gama comprendida en la tonalidad de Sol Mayor.



- Intervalos utilizados:

Son muy variados los intervalos que utiliza: 2ª Mayor y menor, 3ª Mayor y menor, 4ª Justa, 5ª Justa, 6ª Mayor.

- Motivos melódicos:

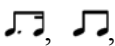
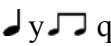

La melodía se va formando por ascensos y descensos que, aunque a veces son graduales, tienen momentos de grandes saltos, como donde aparecen los intervalos de 6ª (c.14). Normalmente los finales se alargan, aunque no son melismáticos.

El comienzo de la melodía y de cada una de las frases es anacrúsico. En el estribillo sin embargo, todas las frases tienen comienzo tético.

- Estructura rítmica:

Es un compás simple, de 2/4. Los motivos más rítmicos aparecen en la copla. En el estribillo son más simples.

- Motivos rítmicos:

Es en la copla donde aparecen los motivos rítmicos más variados: . También aparecen  que son los dos únicos motivos que aparecerán después en el estribillo. También se introduce uno nuevo: 

- Estructura formal:

Presenta una estructura formal muy variada. Casi ninguna de las frases o semifrases se repite dos veces. En cada una de las frases se incluye una idea nueva. Utiliza una sección en forma de estribillo, contrastante con la anterior en cuanto a carácter, estructura rítmica y tonalidad.

En primer lugar, aparece la copla, con las frases A, B, C, D. Cada una de estas frases está formada por dos semifrases de tres compases. En A, se dividen dos semifrases con distinto carácter, la primera *a*, con carácter suspensivo y la segunda, *b*, con carácter conclusivo. Le sigue B, en el compás 6 con dos frases, siendo la primera una variante de la anterior *a*. En este caso la hemos llamado *a1*. Además se incluye una nueva, *c*. Las dos frases siguientes son un poco más variadas con respecto a las anteriores. Están formadas por dos semifrases cada una: *d + e* y *f + g*.

A estas le sigue el estribillo, que se realiza con un cambio rítmico y tonal bastante acusado. Está formado por dos frases de ocho compases cada una divididas en dos semifrases de cuatro compases. En E, se distinguen *h + i* y en F se repite el motivo *h* y se añade uno nuevo *j*.

Como se puede apreciar es una forma bastante extensa:

A [*a + b*], B [*a1 + c*], C [*d + e*], D [*f + g*], E [*h + i*], F [*h + j*]. Esta estructura se vuelve a repetir para cantar la segunda copla y el estribillo.

• **Romances Narrados**¹

Carmela

Carmela se paseaba
por toda la morería
la cogieron los moros
y se la llevaron cautiva.

Su hermanito fue a buscarla
por toda la morería,
se la encontró lavando
pero él no la conocía.

Buenos días tenga mora
buenos días tenga usía
-¿Te quieres venir a España?
-De buena gana me iría.

-Los pañuelos que yo lavo,
¿a dónde los echaría?
-Los finos y los bordados
en mi caballito irían
y los más estropeados
al agua bajo irían.

Montó mora en su caballo
y a España se la traía.

-Ábreme la puerta madre,
ventanas y galerías,
que aquí le traigo la hija
que llora de noche y día.

-Hijo, si la traes honrada
yo millones te daría
la corona de tu padre
tú sólo la heredarías.

-Madre, yo vengo honrada
como el día que nací,
tan solo un beso me ha dado
el Rey moro de Madrid.

¹ Los siguientes romances han sido transmitidos a viva voz por Juan Guirao Mirón (75 años), quien recuerda haberlos aprendido en las calles del pueblo en su juventud, mientras llegaban trovadores recitándolos. Nos informa de que algunos de ellos tenían música pero ya no la recuerda.

El rey moro

El rey moro tenía un hijo
que Paquito se llamaba
se enamoró de altas mares
siendo su querida hermana.

Su padre subió a verlo:

-¿Qué tienes Paquito mío,
que tienes hijo de mi alma?

-Papá, una calenturita
que me traspasa el alma.

-¿Te quieres comer un ave
de las que vuelan por casa?

-Yo si me la comería
si me la sube mi hermana.

Subió la hermana arriba
y su papá la miraba.

-¿Qué me mira papá?

-Hija mía, no es nada
pero te has atado el talle
como una mujer casada.

No lo permita Dios
ni la Virgen soberana.

Pero su padre

por no quedarse dudoso,
llamó a los doctores de Granada.

Los doctores por no disgustar
a su padre le dijeron
que la niña no tenía nada.

A los siete u ocho meses

era un niño que en una cuna estaba

y de nombre le pusieron
hijo de hermano y hermana.

La hija y la madre

En el pueblo de la Torre,
la provincia de Lebrija
habitaba una mujer,
tan sólo tuvo una hija.

La mujer tan ingrata
en un cajón la metió
y en un cruce de caminos
allí sola la dejó.

Pasó por allí un pastor
que cuidaba su ganado,
al sentir aquellos gritos
en seguida se ha acercado.

Y lleno de congoja
la ha cogido en sus bazos.

Y se la lleva a su choza,
su mujer va y le dice:
- ¿Qué me traes Amador?
- Una niña muy bonita
que he encontrado en un cajón.

Su mujer le responde:
- No te preocupes por nada,
la criaremos con la nuestra
y las dos serán hermanas.

Las dos se acostaban juntas,
las dos se vestían iguales
que parecían mellizas
cuando salían a la calle.

La muchacha tan guapa
con un chofer se casó
y al cabo de poco tiempo
ya verán lo que pasó.

Iba un día conduciendo
con su coche a por carbón
y en medio de la carretera
a una anciana se encontró.

Y la anciana le repuso:
- Le pido por Dios clemencia,
no tengo a nadie en el mundo.
La han montado en el camión
y la han llevado a su casa.

Cuando fue su cumpleaños
vino la hermana y los padres
a pasarlo todos juntos
y darle felicidades.

La abuela al ver el placer
que tenía esa familia
le ha preguntado al pastor:
- ¿No tiene más que dos hijas?
Nuestra no es más que una.

El pastor le contestó.
- Porque esa que hay a su lado me la
encontré en un cajón.
- ¿Dónde se la encontró usted?

- Se lo digo con franqueza
en un cruce de caminos
cuidando a mis ovejas.

La abuela le contestó:
- Hija de mi corazón
yo soy tu madre querida.

Y la hija le contestó:
- Mis padres propios son estos
y mirándoles a la cara
que son los que me han criado.
Usted se queda en mi casa
hasta que en mis brazos muera.

Los estraperlistas

Antes iban los estraperlista
andando por los cortijos
a ofrecernos veinte duros
por la fanega de trigo.

Hoy tienen que venir a traerlos
por menos de la mitad.
Que se callen y no digan:
¡Ay, la vida cómo está!

Antes venían los labradores
montados en su burrica
y la dejaban en la “posá”.

Hoy vienen en automóvil
y lo dejan en vía real.
Que se callen y no digan:
¡Ay, la vida cómo está!

- Se comenzó a cantar hacia el año 42, en la época en que todo el mundo ya tenía para comer y podían tener tierras para sembrar y subsistir.

La quinta de las mujeres.

Una quinta de mujeres
dicen que van a llamar,
con este feliz acuerdo
la guerra se va a acabar.

Preparaos las mujeres
que a la guerra vais a ir
por órdenes superiores,
se repartirá así:

En la plaza de Melilla
se destinarán a cuerpo
cada una cuidará
de limpiar su armamento.

Las pequeñas y gordetas,
a cornetas y tambores,
las que saquen bien la espada
esas van a zapadores.

Las señoritas de plaza
que tengan las carnes finas
esas serán destinadas
al batallón de marina.

Las de mayor estatura
y bravura sin igual

esas van a artillería
que hay que hacer fuerza al tirar.

Las de oficio carnicero
y esposas de matarifes
por manejar el cuchillo
van al tercio de narices.

Peluqueras y modistas
será cuerpo especial
unas para matar piojos
y otras para desinfectar.

Las morenas serán cabos
las rubias serán sargentos
y las que tengan bigote
tenientes de complemento.

Todas las pantaloneras
“cumpletistas” y “toristas”
como les gusta el embrague,
esas van a motoristas.

Y las que sean guapillas
y entiendan de mecanismo
esas irán destinadas
al tren “ofebilismo”.

Romance de las malas lenguas

En la capital de Soria
en el pueblo de la Zarza
habitaba un matrimonio
de familia muy honrada.

Estos estaban muy bien
de oficio pescadores
y tenían una vecina
que se llamaba Dolores.

Un día viniendo del muelle
le dice: “Mira Miguel,
mira que a mi no me gustan
las cosas de tu mujer:

anoche serían las dos
cuando yo vi que saltaba
un hombre por tu balcón
¿qué te puedes tú pensar?”

Este hombre quedó parado
y no sabía lo que hacer:
si marcharse al extranjero
o matar a la mujer.

Éste se fue a Buenos Aires
abandonó a su mujer
a un niño de cuatro años
que es lo que tenía que ver.

La mujer al verse sola
de noche y día lloraba
pensando en su fiel marido
que no sabía donde estaba.

A todos los barcos salía
a preguntar por Miguel
hasta que un marinero
le dio noticias de él.
“De fijo no lo se decir
pero creo que a Buenos Aires
se ha marchado desde aquí”.

Sus papeles arregló
y al cabo de pocos meses
a Buenos Aires marchó.
Y por todas partes anda
preguntando por Miguel

pero al no encontrarlo
regresó a España otra vez.

Y venía en el barco
dándole besos a su hijo
sin parar de llorar
se ha subido a cubierta
y se ha arrojado al mar.

Unos señores muy ricos
que venían en el barco
al ver al niño sin madre
lo cogen en sus brazos.

No paran de preguntar
pero el niño es tan pequeño
que no sabe contestar.

Estos señores tan buenos,
como eran millonarios,
lo han dejado para ellos
y a un colegio lo han llevado.

La carrera de abogado
este muchacho aprendió
y en la capital de Soria
su bufete asentó.

A los veinte años cabales
vuelve a España Miguel
y se encuentra que no están
ni su hijo ni su mujer.

A él lo meten en la cárcel
por sospecha de familia
pensando que él a su mujer
le había quitado la vida.

A Soria lo trasladaron.
Para juzgarle la causa
un defensor han buscado.

Le preguntó el defensor:
-“¿es verdad lo que aquí dice,
que usted a su mujer mató?”

-“Yo he vuelto de Buenos Aires
me he encontrado que no están

ni mi hijo ni mi mujer.
Eso es una falsedad”

Entonces el defensor
empezó a comprender:
-“si será este mi padre,
al que vengo a defender”

-“¿Usted cómo se llama
para poder defenderlo?”
-“Me llamo Miguel Antonio
por apellido Romero”.

Romance para los jóvenes

Esto que oís
las mocitas se ponen muy
caprichosas:
En el pueblo de Alburquerque
provincia de Badajoz
a un muchacho presumido
veréis lo que le pasó.

Éste estaba tan creído
que ninguna le gustaba
de las guapas, de las feas,
de todas se guaseaba.

Éste era zapatero
ya ven que bien ganaba,
que se pasaba el día sentado
y ni calzado gastaba.

Ha llegado con el tiempo
a tener formalidad
a ponerse en relaciones
con una tal Soledad.

Como las mujeres son
toditas tan ignorantes
estas se han ido a hacer caso
de aquel joven tunante.

Y una tarde le decía
y se ponía muy formal
“si tú te casas conmigo
de nada te ha de faltar.

Se levantó el defensor
-“Ya no puedo aguantar más:
este hombre es mi padre
y mi madre se tiró al mar”

El público de la sala
se quedó sorprendido
al ver la confrontación
de aquel padre y aquel hijo.

Y al público que me escucha
le tenemos que explicar
que no se fien de personas
de esas que aconsejan mal.

Hasta el vestido de novia
que en ese día te pondrás
para no ser como nadie
será todo de “presinlás”.

Pero ha llegado el día
de tenerse que casar.
El traje está en el comercio
y la casa sin amueblar.

Pero por fin se casaron
con todo como dios quiso
se marcharon a su casa
y ahora vamos al oficio.

El primer día decía:
“ven acá reina del cielo
sangre de mi propia sangre
que tus ojos son luceros”.

El segundo la iba olvidando
el tercero ya no hay cariño
el cuarto le dio un porrazo
que le rompió hasta el bautismo.

El quinto día han pasado
todos los días de la boda
echa mano a trabajar
y no encontraba la horma.

La cama para acostarse
era una cama y dos sillas
y luego para guisar
no tenía ni cocina.

La Soledad le decía,
“yo así no puedo vivir,
sin almorzar ni cenar
y a la noche sin dormir.

A las jóvenes les digo
como buena consejera
para casaros así
mejor os quedáis solteras.

Los egoístas

En un pueblo de Jaén
cerca de la capital
sucedió el caso más grande
que sueña la Humanidad.

Por un hombre sin conciencia
y su instinto usurero
quiere vender a su hija
por los vicios del dinero.

Este padre tan infame
tenía una hija tan bella
que el dueño de aquella finca
se había enamorado de ella.

Y a su padre le propuso
que le daba la finca
siempre que consiguiera
el cariño de su hija.

-“Si aceptas lo que te digo
te escrituraré esta finca
y verás a tu hija
ante riquezas y dichas”.

Este padre tan infame
llevado por la ambición
fue a la casa de la hija
y estas palabras le habló:

-“Hija de mi corazón
vas a ser señora rica

Que mirar lo que le pasa
a la pobre Soledad
que cargó con el mochuelo
por querer persignar.

Y cuando os echéis novio
os fijáis y aprender
cuando os moleste mucho
no hacer caso de él.

Y con esto me despido
y os digo la verdad
que aprendáis del casamiento
de la pobre Soledad.

me ha dicho Don Nicolás
que te quiere para esposa.

Serás una mujer rica
y una señora dichosa”.

-“Padre de mi corazón
sabes que tengo novio
trabajador pero honrado
que es el mejor tesoro”.

El padre enfurecido
de aquella contestación
se abalanzó para la hija
y estas palabras le habló:

-“Tú te casas con él
por la buena o por la mala
yo quiero buscar mi bien
tu gusto no vale nada”.
Este padre tan infame
fue en busca del señorito:

-“Mañana yo y mi mujer
vamos a la capital.
Ella se quedará sola
usted va y la convence”,
dijo aquella alma malvada.
-“si no puedes por la buena
lo consigues por la mala”.

Qué padre tan infame
qué corazón tan maldito
que dejó a la hija sola
a cargo de un señorito.

Cuando llegó el caballero
la joven estaba riendo
le preguntó por su padre
y respondió que estaba en el pueblo.

El caballero creído
de que todo saldría bien
quiso abrazarla y besarla
pero nada pudo hacer.

Que la hermosísima joven
aprovechó el momento
y se metió en su habitación
y echó la llave por dentro.

El caballero que vio
fracasados sus intentos
a fuerza de puntapiés
le derribó la puerta al suelo.

Pero al derribar la puerta
la joven se previno
un hachazo le pegó.

A los gritos acudieron
vecinos y autoridades

y este señor moribundo
declaró en el hospital:

-“señores de la justicia
les pido de corazón
no le hagan nada a la joven
la culpa la tuve yo.

Su padre por egoísta
yo por ser caprichoso
voy a pagar con la vida
el castigo del Todopoderoso.

También su padre es culpable
porque me ofreció a su hija
aunque no quisiera ella
por heredar una finca.

Y aunque siento de morirme
dicha finca dejaré
a la que me dio la muerte
por defender su honradez”.

Y así sucedió señores
y no es caso de extrañar
que su padre esté en la cárcel
y la hija en libertad.

Ya se casó con su novio
viven en gracia de Dios
en la finca de aquel hombre
que por defender su honradez mató.

III. Apéndice

6. Conclusión

A lo largo de dos años se ha realizado una labor de recopilación y documentación por todos los rincones de la comarca de Los Vélez cuyo resultado ha sido plasmado en las anteriores páginas, siendo el inicio de lo que podría ser una tarea bastante más amplia, ya que la cultura popular es inmensa. Este trabajo de campo ha resultado muy gratificante y enriquecedor, pero a la vez difícil. Y si algo ha dejado latente es que, al menos esta parte de la cultura popular vive aún entre la gente del pueblo, quien, a veces, no es consciente de su gran valor. En la tarea de recopilación hemos encontrado mucha gente que se mostraba reacia a la hora de transmitir lo que ha formado y forma parte de su vida y de su cultura. Está claro que lo que para nosotros es muestra viva del folklore, para ellos son vivencias, recuerdos, enseñanzas..., que no consideran quizás como valioso objeto de estudio.

La realización de este trabajo supone el punto de partida para lo que sería el conocimiento de la cultura popular de esta delimitación geográfica. Está claro que lo que no se sabe no se puede dar a conocer y eso es lo que a veces pasa con las jóvenes generaciones en cuanto a la música popular. Pero siendo conscientes del gran valor que contienen estas manifestaciones se abre más la necesidad de conocer a fondo cada una de sus características.

Por eso, debemos saber que lo que aquí se ha empezado aún le queda mucho por tratar: la relación de la música popular con la creación de obras pertenecientes a la música culta, como son las composiciones de Manuel de Falla o Isaac Albéniz entre otros, la elaboración de un esquema básico de características que identifiquen este repertorio, etc.

Por la clasificación de los géneros que forman parte de la música popular de la comarca de Los Vélez, podemos ver que algunos de ellos no son de uso exclusivo en esta zona, sino que se dan en las regiones vecinas o incluso algunos en todo el territorio español. Pero lo que les aporta un gran interés en cuanto a su estudio son las variaciones que en cada sitio han sufrido, fruto de su transmisión por tradición oral y de la adaptación a las necesidades vitales de las diferentes zonas de ejecución.

En definitiva la tarea que queda por cumplir es la de utilizar este valioso material para transmitir a los más jóvenes, con todo el rigor posible, la idea de que verdaderamente esta música, la sencillez de sus letras, los trovos, las melodías, etc., son componentes fundamentales de la propia cultura y como tal es necesario conocerla y entenderla.

En la historia de los pueblos no hay etapa más pobre que aquella en la que, por cualquier tipo de influencia o condicionamiento, sus gentes llegan a olvidar o a perder la propia raíz de su cultura y sus vivencias. Apostamos por que, con esta recopilación y transcripción gráfica, se recuerde y se conozca la base musical de una cultura envidiable y deseamos que el ámbito educativo contribuya a, y se aproveche de ello.

7. Fuentes de documentación

En el siguiente apartado se presenta la documentación utilizada, ordenada por orden alfabético de autores.

- Alfonso Díaz, M.: “Las cuadrillas de ánimas – el trovo-“. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1997. Nº 14.
- Cámara de Landa, E.: *Etnomusicología*. Madrid, 2003. Ed. Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Campoy Machado, M.T.: “Folklore, educación y familia”. *Seminario sobre folklore* (Murcia), nº 34, 2001. Ed. Ayuntamiento de Murcia.
- Carril Ramos, A: “Sugerencias y acotaciones al folklore infantil”. *Cultura tradicional y folklore. I encuentro en Murcia* (Murcia), 1981. Ed. Editora Regional en Murcia.
- Cayuelas Martínez, J.: “Cofradía de las Ánimas de Vélez-Blanco”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1987. Nº 3.
- Crivillé i Bargalló, J: *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid, 2004. Ed. Alianza Música.
- Esteva Fabregat, C: “El folklore en el contexto de la antropología cultural”. *Cultura tradicional y folklore. I encuentro en Murcia* (Murcia), 1981. Ed. Editora Regional en Murcia.
- García Jiménez, M.: “Fiestas de antaño y hogaño. La fiesta velezana de las cuadrillas”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1994. Nº 10.
- García Jiménez, M.: “Continents de la memòria: els ballats i els cantos”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1995. Nº 12.
- García Jiménez, M.: “Folklore de los Vélez. Patrimonio y grupos mantenedores de la tradición musical”. *Revista velezana* (Vélez-Rubio), 1990. Nº 9.
- García Jiménez, M.: “Sobre música tradicional y literatura musical populares en la zona de las cuadrillas”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1990. Nº 7.
- García Jiménez, M.: “La voz antigua del futuro”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1995. Nº 11.
- García Mátos, M.: *Magna antología del folklore musical de España*. Madrid, 1992. Ed. Hispavox, S.A.

- García Rodríguez, J.M.: “Coplas de la Aurora”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1992. Nº 9.
- García Rodríguez, J.M.: “Importancia de los encuentros de cuadrillas para la conservación, potenciación y difusión de nuestra música tradicional”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1988. Nº 4.
- Gómez Villalba, E.: “Lo que cantaban y lo que cantan los niños cuando juegan” *III Congreso de folklore Andaluz: Danza, música e indumentaria tradicional* (Almería), 1990. Ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Guirao Gea, M.: *Apuntes históricos de Vélez-Rubio y su comarca*. Vélez-Rubio, 1988. Ed. Publicaciones Vélez-Rubio.
- Hidalgo Montoya, J.: *Folklore musical español. Antología*. Madrid, 1974. Ed. A. Carmona.
- Larrea Palacín, A. de: *El folklore y la escuela. Ensayo de una didáctica folklórica*. Madrid, 1958. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Luna Samperio, F.: “Nacimiento y desarrollo de las Cofradías de Ánimas”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1990. Nº 6.
- Manfredi Cano, D.: *Siluetas folklóricas de Andalucía*. Madrid, 1961. Ed. Publicaciones Españolas.
- Matamala García, J.J.: Los Vélez: un bosque lleno de historia.1997. <http://www.almediam.org/articulos/articulos_006.htm> [con acceso el 9 de noviembre de 2007]
- Muñoz Cortés, M.: “Cuestionario sobre costumbres populares”. *Cultura tradicional y folklore. I encuentro en Murcia* (Murcia), 1981. Ed. Editora Regional en Murcia.
- Muñoz Renedo, C.: “La cuadrilla de ánimas de Vélez-Rubio (Almería)”. *Encuentro de cuadrillas* (Vélez-Rubio), 1988. Nº 4.
- Navarro Sánchez, A.C.: “Los Vélez, territorio almeriense singular: en un país andaluz, una estirpe y una impronta cultural murcianas”. *Revista velezana* (Vélez-Rubio), 2004. Nº 23.
- Nettl, B.: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid, 1996. Ed. Alianza Música.
- Palanques y Ayén, F.: *Historia de la villa de Vélez-Rubio. Antiguo*

marquesado de los Vélez desde los tiempos primitivos hasta nuestros días. Vélez-Rubio, 1987. Ed. Revista velezana.

- Pascual Mejía, P.: *Didáctica de la música*. Madrid, 2002. Ed. Pearson Educación, S.A.
- Preciado, D.: *Folklore español. Música, danza y ballet*. Madrid, 1969. Ed. Stvdivm.
- Quiles Andreo, M.: “El baile de los pastores y la Nochebuena en Vélez-Rubio”. *Revista velezana* (Vélez-Rubio), 2007. N° 26.
- Rey García, E.: *Los libros de música tradicional en España*. Madrid, 2001. Ed. Asociación Española de Documentación Musical.
- Rodríguez Becerra, S.: “Origen y evolución del folklore en Andalucía”. *I Congreso de folklore Andaluz: Danzas y músicas populares* (Granada), 1986. Ed. Ave María.
- Sáenz Barrio, O.: *Didáctica general. Un enfoque curricular*. Alcoy, 1994. Ed. Marfil.
- Sánchez Gallardo, D.: *Vélez-Blanco. Manojos de tradiciones*. Baza, 1997. Ed. Ayuntamiento de Vélez-Blanco.
- Sánchez Herrero, J.: *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*. Sevilla, 1985. Ed. Servicio de Publicaciones de la universidad.
- Schmitt, T.: “El pasacalles español y la idea de la obra”. *Revista de musicología* (Madrid), 1998. Vol. XX, N°1.
- Scholz, L.: *Educación musical en Hungría*. Madrid, 1981. Ed. Real Musical. Trad. Paloma Ceballos.
- Tomás, J.: “Canciones populares de trabajo”. *Anuario Musical*, 1964, N°19.
- Torrano Soler, G.: *Bailes típicos de la región de Murcia*. Murcia, 1984. Ed. Mediterráneo.
- Torres Fontes, J.: “Conquista murciana de los Vélez”. *Murgetana* (Murcia), 1991. N° 83.
- Torres Fontes, J.: “Alfonso Yáñez Fajardo y su señorío de Vélez-Rubio, Vélez-Blanco y Orce”. *Murgetana* (Murcia), 1998. N° 97.

Verdú, J.: *Cancionero popular de la región de Murcia*. Murcia, 2001. Ed. Piles.

Además, se han utilizado una serie de fuentes primarias que hemos de detallar. El trabajo de campo se ha realizado con la colaboración de numerosas personas y la información transmitida por ellas forma la base de este proyecto. Destacamos las siguientes:

- Isabel Cayuela, 80 años
- Manuela “La cartera”, 86 años
- María Sánchez, 88 años
- Matea, 78 años
- Consuelo Guillén Avellaneda, 81 años.
- Dolores Sánchez Gallardo, V. Blanco
- Diego Molina Aránega, natural de Fuente Grande (V. Rubio). Nacido en 1949.
- Jesús Torrente Carricondo, natural de Chirivel. 76 años.
- Antonio Galera García, natural de los Torrentes (V. Rubio). 71 años.
- Juan Guirao Mirón, “El grillo”, natural de Chirivel. 75 años.
- Cristóbal Salvador Pérez

8. Anexos

Anexo I

Breve relato sobre costumbres en Navidad de guiones y cuadrillas, por Diego Molina. Publicado en *Encuentro de cuadrillas* (2001). N° 18.

En la Comarca hay guiones,
de muy distinto abolengo,
por muy distintas razones
aunque yo de esto no entiendo
tuve grandes aficiones.

Pocos años han pasado,
se contaban por decenas
pero no hemos olvidado
que tenían cosas muy buenas
y siempre algo ha quedado.

A los niños y mayores,
nos encantaban los trovos,
tan bonitas tradiciones
que nos gustaban a todos
y creaban aficiones.

Las causas las desconozco,
el tema quedó aparcado,
pero ahora poco a poco

las hemos recuperado
la afición crece a lo loco.

Al llegar la Navidad
por todos nuestros rincones
ya se oye el cantar
de cuadrillas y guiones
que nunca debió faltar.

Soy un gran aficionado,
admiro las tradiciones
el trovo he practicado
en distintas ocasiones
en reuniones he triunfado.

Siempre por la Nochebuena
al niño yo le cantaba
al terminar nuestra cena
algunos versos formaba
y ausentaba nuestra pena.

Ahora quiero intentar,
con una enorme ilusión
volver a recuperar
aquella gran afición
que hubo siempre por trovar.

Es la figura del guión
y también de la cuadrilla
una antigua tradición
era noble y sencilla
y se hacía con devoción.

Tradición de las cuadrillas
a las ánimas benditas
tradiciones de familias
eran cosas muy bonitas
y humildemente sencillas.

La costumbre en navidad
en la reunión de familia
era el hacerte cantar
cuando venía la cuadrilla
y reunir la vecindad.

Cuando a las casas llegaba
la cuadrilla y su guión
el mayordomo insinuaba
al cantar o la oración
y el dueño le contestaba.

La actuación era sencilla
ya se tenía asumido
el cantarle a la familia
o rezar al fallecido
de aquella misma familia.

A las ánimas benditas
siempre daban su limosna
eran cosas exquisitas
en dinero u otra forma
ambas formas son bonitas.

Como podrán observar
era cosa muy sencilla
al llegar la Navidad
se reunía la familia
para comer y cantar.

La cuadrilla comenzaba
en el día del nacimiento

en San Antón terminaba
cantando en cualquier momento
todo el mundo disfrutaba.

Según cuentan los mayores,
al hablar de las cuadrillas
del baile o de otro folklore
eran cosas muy sencillas
de promesas o favores.

Era en las casas de campo
donde se hacían más reuniones
practicando trovo y canto
y otras varias tradiciones
todas eran un encanto.

La juventud se agrupaba
todo el mundo lo recerca
canto y trovo ensayaba
y ahora bien lo recuerda
lo bien que se lo pasaba.

Me encuentro muy satisfecho
hablando de este pasado
aunque nunca bien lo he hecho
algo he colaborado
también tenía yo derecho.

Me podrán llamar cansado
pero no me enfadaré
al menos lo he recordado
nunca me arrepentiré
me sentiré bien pagado.

Alta está ya mi escalera
subí ya muchos peldaños
aunque más joven yo fuera
porque ya tengo mis años
no hablaría de otra manera.

Con esto quiero decir
que no es cosa de mayores
mientras que yo esté aquí
siempre hablaré de folklore
algo grande para mí.

Los encuentros de cuadrillas
que venimos celebrando
siempre gentes muy sencillas

tanto pueblos como villas
ya los vamos preparando.

El trovo es la cuadrilla
y la cuadrilla es el todo
lo mismo que la familia
para mí siempre es el todo.

Hay distintas opiniones
como siempre hubo en todo
y por distintas razones
pienso que no soy yo solo
demostrando aficiones.

La batalla hemos ganado
nunca se ha perdido todo
por haber recuperado
las tradiciones del trovo
que se iban olvidando.

Creo que el trovo es un arte
de incalculable valor
dejando talento aparte
su intelectual promotor
nos dejó su buena parte.

No sé cómo se inició
y su origen yo ignoro
tampoco como empezó
ahora al público imploro
desearía la información.

Si alguien pudiera informarme
sobre el tema que tratamos
no sabría cómo pagarle
un trovo pondría en sus manos
si es capaz de soportarme.

Ahora voy a terminar
ya exprese mis aficiones
si me quieren perdonar
nunca haces lo que propones
pues a mí me salió muy mal.

Aquí terminan mis versos
mis temas los amo todos
y como son muy diversos
hoy ha tocado a los trovos
para mí son muy extensos.

Anexo II

Elementos para la investigación¹

1. Costumbres de las distintas épocas del año:

1.1. Fiestas de Navidad.-

- Misas de Gozo y Gallo.
- Aguinaldos (coplas)
- Tradiciones y prácticas sobre la Vigilia del 25 de diciembre (coplas que se cantan, cuentos y fábulas que se recitan).
- Cuadrillas: (desarrollo)
- Inocentes: bailes, pujas, inocentadas.
- Proclamación del Año Nuevo
- Fiesta de los Reyes: representación del Auto popular de los Reyes Magos (detalles, textos...).
- Fiesta de San Antón: bendición de animales, giras, panes del Santo...

1.2. Fiestas de Febrero.-

- Carnaval: celebración, máscaras, supersticiones.
- La Cuaresma y su práctica.

1.3. Fiestas de la primavera.-

- Semana Santa: procesiones, canciones, preparación...

1.4. Fiestas del mes de Mayo.-

- La Santa Cruz
- Canciones rogativas, marzas, canciones de mayo.

1.5. Fiestas de Verano.-

- La devoción de las solteras a San Antonio de Padúa: práctica y creencias.
- Robo de imagen del santo por los quintos, que después sortearán.
- La vigilia de San Juan. Sitio de las hogueras, rituales...
- Fiestas y costumbres en la recolección del grano: danzas y coplas de la era. (canciones de trabajo)
- Fiestas del patrón. (pregones)
- Canciones de San Juan.

1.6. Fiestas de otoño.-

- La vendimia: costumbres, danzas y canciones.
- Las romerías: ramos, exvotos, salves de los auroras, rosarios, alboradas a los santos, cantos de ánimas, gozos...
- Canciones de boda, alboradas.

¹ Extracto de elementos relacionados con la cultura musical. *Cultura tradicional y folklore. I Encuentro en Murcia. Murcia 1981.*

- 1.7. Dichos, refranes, coplas y danzas de los distintos meses del año.
2. Juegos, danzas y bailes populares, canciones, cuentos, leyendas, pregones y representaciones.
 - 2.1. Juegos infantiles.-
 - Descripción
 - Fórmulas y canciones aplicadas al juego.
 - Juegos de la juventud y de adultos.
 - 2.2. Danzas y bailes populares.-
 - Ejecución
 - N° de miembros, sexo, parejas...
 - Época en la que se cantan.
 - 2.3. Carácter de las canciones populares.-
 - Cantos infantiles (nanas, cantos para juegos, retahílas, cantos instructivos y educativos)
 - Cantos de jóvenes y adultos (enumerativos, amorosos, matrimoniales, cómicos, legendarios, de trabajo, de soldados).
 - 2.4. Los auroros.-
 - Costumbres de las cuadrillas
 - Salves que entonan
 - Oraciones en el cementerio el Día de los Difuntos.
 - Otros...
 - 2.5. Pregones
 - 2.6. Cuentos que relatan los viejos
 - 2.7. Coplas, frases o palabras adaptadas al sonido de las campanas locales.
 - 2.8. Prácticas para impetrar la lluvia, obtener buena cosecha, encontrar marido, curar enfermedades...
 - 2.9. Rondas de enamorados y canciones de quintos.

Anexo III

Información sobre las personas entrevistadas

1. Nombre y Edad
2. Lugar de Nacimiento (núcleo urbano o rural)
3. Domicilio actual (núcleo urbano o rural)
4. Profesión
5. ¿Cómo ha aprendido las canciones, danzas, coplas?
6. ¿Cuándo las ponía en práctica?
7. ¿Las ha enseñado a otras personas? ¿A quién?
8. ¿Con qué frecuencia canta, baila...en la actualidad?
9. ¿Conoce a más gente que todavía practique estas canciones, danzas...?
10. ¿Ha oído este tipo de canciones, danzas,... fuera de este núcleo de población?

Anexo IV

Cuestionario para la recopilación de material

1. Título de la canción.
2. Género al que pertenece.
3. Época del año en la que se canta.
4. Lugar en el que se realiza la interpretación.
5. Temática y carácter.
6. ¿Está relacionada con algún baile o danza? ¿Qué pasos tiene? ¿Quién la bailaba?
7. ¿Se relaciona con alguna festividad o costumbre popular?
8. ¿Qué instrumentos la acompañan?
9. ¿Se sigue practicando esta canción o alguna similar?
10. ¿Conoce a alguien que todavía la practique?
11. ¿Cómo la aprendió?
12. ¿Quién se la transmitió?
13. ¿La ha enseñado a alguien más?
14. ¿Sabe si se canta o cantaba en algún otro lugar fuera de este núcleo de población?

Anexo V

Glosario

Acéfalo: se llama así al comienzo de frase que se produce con posterioridad al acento.

Andante

Acento

Anacrusa: Nota o grupo de notas iniciales de una frase que preceden al primer tiempo fuerte o acentuado. Las anacrusas se encuentran tanto al principio de una obra musical como en el transcurso de ésta.

Apoyatura: es una nota que antecede a la nota principal y sobre la que se apoya, tomando su valor. Normalmente va ligada a esta.

Coda: fragmento musical que se añade al final de una pieza a modo de conclusión, utilizando motivos ya aparecidos con anterioridad o motivos nuevos que intensifican el carácter de final.

Cromatismo: se denomina así a la sucesión de sonidos ordenados por distancia de semitonos.

Escala pentatónica: Se caracteriza por estar constituida por cinco grados o notas, sin que haya entre ellas distancia de semitono.

Ejemplo: escala pentatónica en modo de Do

Esta escala se puede formar desde cualquier sonido, tomado éste como tónica de la escala siempre que su estructura interna corresponda con la sucesión de tonos enteros.

Floreo: Se denomina así al giro melódico que se realiza partiendo de una nota hacia la inmediata superior (floreo superior) o inferior (floreo inferior) volviendo seguidamente a la nota de partida.

Frase y Semifrase: Llamamos frase a una idea musical completa y con sentido propio. La frase puede estar formada por una pregunta (con sentido de interrogación) y una respuesta (con sensación de final). A estas dos partes de la frase también llamamos semifrases.

Grados de la escala: Según la específica función y por la posición que ocupan en la escala, los grados reciben un nombre. Los llamados grados tonales son los más importantes por su sonoridad con carácter de reposo o tensión.

Tónica: Es el primer grado de la escala y da nombre a la misma.

Subdominante: Se forma sobre el cuarto grado (la cuarta nota de la escala)

Dominante: Junto a la Tónica, es el grado más importante de la tonalidad. Se forma sobre el quinto grado.

Sensible: Es el séptimo grado de la escala.

Intervalos: Se denomina intervalo a la diferencia de altura que hay entre dos sonidos distintos. Según los tonos y semitonos que contenga se puede clasificar en:

2ª Mayor = 1 tono	2ª menor = 1 semitono
3ª Mayor = 2 tonos	3ª menor = 1 tono y 1 semitono
3ª disminuida = 1 tono	4ª disminuida = 2 tonos
4ª Justa = 2 tonos 1 semitono	4ª aumentada = 3 tonos
5ª Justa = 3 tonos y 1 semitono	5ª disminuida = 2 tonos y 2 semitonos
6ª Mayor = 4 tonos y 1 semitono	6ª menor = 3 tonos y 2 semitonos
7ª Mayor = 5 tonos y 1 semitono	7ª menor = 4 tonos y 2 semitonos
8ª Justa = 5 tonos y 2 semitonos	8ª disminuida = 5 tonos y 1 semitono

Melisma: es la ejecución de una sola sílaba sobre diferentes sonidos.



Modo Dórico: es uno de los modos que sirvieron de base a la música griega. La interpretación que se hace de los mismos en el siglo XX lo sitúa en la nota Re, con los semitonos en las notas centrales de cada tetracordo. Como el resto de los modos se puede formar a partir de otra nota, siempre que mantenga la misma disposición de tonos y semitonos. Lo llamaremos entonces haciendo referencia a la nota que tomemos como Tónica, por ejemplo, Dórico en La.

Modo Frigio: Pertenece a una de las escalas modales que sirvieron de base a la música griega. Según la posición del semitono en el tetracordo hablaremos de diferentes modos. Recordamos que en la interpretación de los antiguos modos griegos hubo controversias, pues los originales eran descendentes y al realizar su interpretación de forma ascendente la composición de sus tonos y semitonos varía. Pero basándonos en la forma de tratarlos en el siglo XX (así hemos tratado todos los modos) definiremos el modo Frigio como modo Mi, en el que el semitono se encuentra entre las dos primeras notas de cada tetracordo:



También puede constituirse sobre otra nota siempre que mantenga la misma disposición de tonos y semitonos en cada tetracordo.

Modo Jónico: es la unión de dos tetracordos que se forman desde la nota Do. Los semitonos en este caso se encuentran entre las notas 3ª y 4ª de cada tetracordo.



Modo Lidio: es el que comienza en la nota Fa.

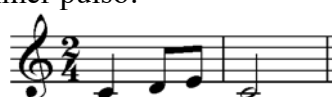
Modo Locrio: es un modo que se inicia en la nota Si.

Modo Mixolidio: siguiendo el tratamiento que han recibido los modos griegos en el siglo XX, el Mixolidio el resultado de la unión de dos tetracordos desiguales ya que en el primero el semitono se sitúa entre la 3ª y 4ª nota y en el segundo entre las notas centrales.



Síncopa: sonido que se inicia en un tiempo o parte débil del compás y se prolonga sobre el siguiente tiempo o parte fuerte.

Tético: hace referencia al inicio del movimiento rítmico sobre el acento del compás, es decir, en el primer pulso.



Tetracordo: Es el término que se utiliza para designar toda sucesión de cuatro sonidos conjuntos. Podemos ver que la escala de Do está constituida por dos tetracordos iguales.



Tonalidad: es la relación existente entre los grados de una escala con respecto a su Tónica o primer grado. La primera nota de la escala es la que da el nombre a la tonalidad y según la distribución de tonos y semitonos entre sus notas se puede dar una modalidad Mayor o menor. Por ejemplo Do Mayor o Do menor.

En los modos Mayores los semitonos se encuentran entre los grados 3º y 4º, 7º y 8º de su escala.

En los modos menores los semitonos están entre los grados 2º y 3º, 5º y 6º.

Tono-Semitono: Se clasifica así la diferencia de altura entre dos grados conjuntos (correlativos) de la escala musical. Semitono es la distancia mínima de entonación que puede existir entre dos notas y tono es la máxima distancia de entonación que puede haber entre dos sonidos conjuntos no alterados. Un tono está formado por dos semitonos.

En la escala musical encontramos dos semitonos: entre las notas Mi-Fa y Si-Do. Entre el resto de notas existe la distancia mayor, esto es, un tono.

Anexo VI

Ficha descriptiva del material recopilado

- Texto

- Movimientos que la acompañan

- Datos del material
 - Categoría
 - Tipo
 - Tonalidad de transcripción

- Datos de análisis
 - Estructura melódica
 - Ámbito
 - Gama melódica
 - Intervalos utilizados
 - Motivos melódicos












 - Estructura rítmica
 - Motivos rítmicos




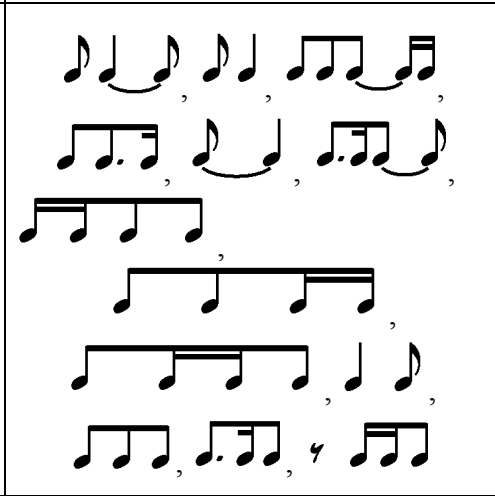

 - Estructura formal









 - Organología


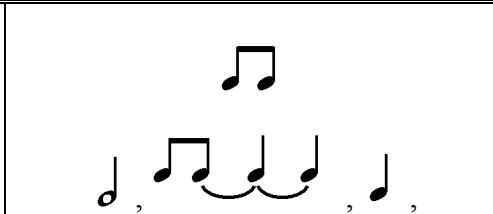
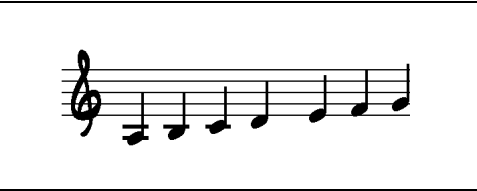
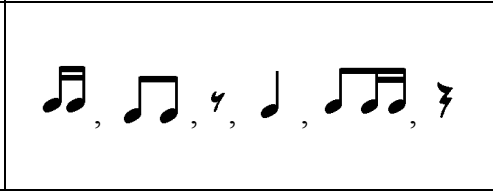

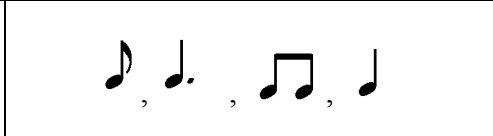



Anexo VII
Esquema de elementos musicales de las piezas recopiladas



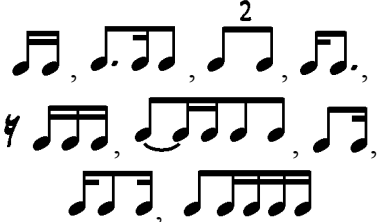
Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
¿A dónde vas culona?	2/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 6ªM	Moderato	A + B + A + B1 + CODA	49
A mi me gusta la siega	3/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm	Ad limitem	A + A1 + A2 + A1 + B	112
Aguilando Vélez-Blanco	3/8			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 4ªdism.	Andante	A + B + B	174
Al jardín de la alegría	2/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ	Allegro	A+B+C	52
Al pasar la barca	2/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 6ªM	Allegretto	A + A1 + A2	55










Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
El conejo de la suerte	2/4 3/4			2ªM, 4ªJ	Allegro	A+B+C	70
El sillón de la reina	2/4			2ªM, 4ªJ	Andante	A+B	72
En la calle veinticuatro	2/4			2ªM, 4ªJ	Allegro	A+A1+ A+A+A+A A+A	74
Entre las doce y la una	3/8 4/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 6ªm	Allegretto	A+X+B+ A1+X+B	135
Estos son los doce signos	3/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 5ªJ	Allegretto	A+A	77
Gallinita ciega	2/4	-		-	Andante	A+A+A+B	80


Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Gandulas	6/8			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ	Moderato	A+A1+B+ C+A1+B+ C+A1+ Coda	199
Jota de Vélez-Rubio	3/8			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ	Presto	A + B	162
Lata, latero	2/4	-		-	Moderato	A + B +C	81

Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Ligerillo	3/8			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a M, 3 ^a m, 4 ^a J	Allegretto	Introd.+A+ A+B+B	188
Los campanilleros	6/8			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a M, 3 ^a m, 4 ^a J	Allegro meno mosso	A+B+ enlace +B+ A+B+ enlace +B+ A+B+ enlace +B	147
Los peces en el río	2/4			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a M, 3 ^a m, 7 ^a m	Allegro	A+B+A+B A+B+A	153
Madre, en la puerta hay un niño	3/4			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a m, 4 ^a J, 5 ^a J	Andante	A + B + A + B	150

Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Madre mia, qué calor	3/4			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a m, 3 ^a dism	Lento	A+B+C+ Coda	107
Malagueña	3/4			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a M, 4 ^a J, 5 ^a dism., 6 ^a m	Allegro	A+B+A+ B1+A1+ A2	170
Mamá, papá	2/4			2 ^a M, 3 ^a m	Allegretto	A + B	83
Mañanita, mañanita	2/4			2 ^a M, 2 ^a m, 4 ^a J, 6 ^a M, 8 ^a J	Allegro con moto	A + B	209
Margarita	3/4	-		-	Andante	A + B + C	85

Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Miliki tumba	3/4 2/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 4ªJ	Presto	A + B	87
Misa de Gozo	4/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm	Andante	A+ A+ A+A	177
Molinero, molinero	3/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ	Allegro	A+A+ B+B+ A+A	109
Pan, vino y tocino	2/4			2ªM, 3ªm, 4ªJ	Allegro	A + B	90
Parrandas	9/8			2ªM, 2ªm, 3ªM	Allegro	I + A + II + B + II + C + II + D	166

Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Pasacalles	3/4			2ªM, 2ªm, 3ªm, 4ªJ	Allegretto più mosso	A+B+B+ B+B1+B1+ B1+B+B+ B+B1+B1+ B1	194
Pasacalles	6/8			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 6ªm	Allegro più mosso	A+A+ B+C+ B+C+ A+A+B	204
Pastorcitos de Judea	6/8			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ	Moderato	A+B+ A+B	128
Pito, pito	2/4	-		-	Moderato	A+B+C+ A+D	92
Princesita	2/4			2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM	Allegro Moderato	A+B+C+ D+E+F	211

Pieza	Compás	Gama	Elementos rítmicos	Intervalos	Movimiento	Forma	Pag
Vente conmigo al molino	3/4			2 ^a M, 2 ^a m, 3 ^a m, 4 ^a J, 6 ^a m, 7 ^a m	Allegro ma non troppo	A + B + C	114
Yo tengo unas tijeras	2/4			2 ^a M, 3 ^a m, 4 ^a J	Allegro	A + A1 + B + B1 + B2 + C	103

La música del pueblo. Una educación de raíz, es fruto de un exhaustivo trabajo de campo realizado en los municipios que forman la comarca de Los Vélez y ante todo, una apuesta por la recuperación y utilización de la música de tradición oral. A través de la investigación se recoge un tipo de repertorio que forma parte de la vida de la gente de los pueblos donde se da un sentir popular hacia las raíces de su cultura, lo antiguo, lo auténtico, haciendo posibles las condiciones idóneas para la conservación y trasmisión de las tradiciones.

Para que quede justificada y entendida la importancia de la música de tradición oral en esta comarca almeriense, el contenido de esta obra queda dividido en dos bloques. En el primero se muestran unas pinceladas sobre la ubicación de la comarca, la forma de vida de sus gentes a lo largo de los tiempos y un paseo histórico centrándonos en el folklore, entendido este como todo aquello que forma el ser característico de una determinada sociedad y en el segundo se muestran los ejemplos musicales recopilados junto con un escueto análisis musical que sirva de guía para cualquier persona interesada en conocer, utilizar o difundir este preciado repertorio.



ISBN-13: 978-84-8108-541-9



9 788481 085419