

CANTOS DE LABRANZA, DE TRILLA Y DE RECOGIDA DE LA HOJA EN CANCIONEROS MURCIANOS DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

José Francisco Ortega

RESUMEN

Dentro de la música folklórica de tradición oral tienen gran importancia los cantos relacionados con trabajos y faenas. Gracias al afán coleccionista de algunos autores murcianos han llegado hasta nosotros cantos de trilla, labranza y recogida de la hoja que, de otro modo, habrían desaparecido.

ABSTRACT

Within the oral tradition of folk music a great importance has been attached to songs related to labour. Thanks to the collecting effort of some murcian scholars we have now at our disposal a number of songs related to threshing, ploughing and the gathering of white mulberry leaves which, otherwise, would have disappeared.

La agricultura ha sido para Murcia uno de los pilares básicos de su economía; y el agua, un elemento vital. Su escasez ha impulsado a los murcianos, ya desde antiguo, a emprender una serie de trabajos e idear sistemas de riego que les permitiera un mejor aprovechamiento de los recursos hídricos. Esto unido a un clima propicio ha hecho de nuestra región un lugar idóneo para el desarrollo de las labores hortícolas, aunque, por desgracia la huerta tradicional, la de siempre, va camino de su completa desaparición.

Como también sucede en otras culturas, muchas canciones españolas de raíz popular han estado ligadas a costumbres, actos y menesteres relacionados con la vida humana, social y familiar. En las labores del campo y de la huerta, amén de dar rienda suelta a toda clase de sentimientos, los trabajadores han encontrado en el canto una ayuda, el alivio necesario para sobrellevar sus tareas.

1. LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL

Una de las características de la música de origen folklórico es su naturaleza ágrafa; su pervivencia se asegura gracias a la transmisión oral. Otro de sus atributos es su carácter funcional, lo que implica una asociación a usos específicos.

Cuando hablamos de usos en la música nos referimos a las situaciones en las que ésta se emplea; así, distinguimos, por ejemplo, entre canciones de amor, despedida, guerra, deportivas, fúnebres, ceremoniales, religiosas o de trabajo. La función se refiere a las razones de su utilización y particularmente al propósito de fondo para el que sirve: como expresión de las emociones, por el simple gusto estético, como entretenimiento y diversión o a fin de provocar una respuesta física.

Los usos y funciones de la música constituyen uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta por la etnomusicología. Para estudiar la música como un aspecto más del comportamiento humano, no basta con hacer un estudio descriptivo de los acontecimientos relacionados con ella, sino que hay que investigar además su significación, qué sentido tiene para las personas que de ella participan y de qué forma les afecta.

2. CANCIONES DE TRABAJO

Dentro de la música folklórica de tradición oral tienen una gran importancia los cantos relacionados con trabajos y faenas. Durante mucho tiempo, en nuestro país, las gentes trabajadoras se han acompañado con canciones en sus ocupaciones y oficios; particularmente, en las tareas relacionadas con el campo y la huerta. Así, hay canciones apropiadas para la labranza (conocidas como cantos de besana) y la siembra; para escardar y escavar los sembrados; de siega, espiguelo y trilla; de vendimia y pisado de la uva; para recoger la aceituna, el pimiento y las hojas de la morera; y otras muchas tareas que podríamos mencionar.

¿Cuál es la función de las canciones de trabajo? Se habla principalmente de la influencia benéfica que la música ejerce sobre los animales que ayudan al hombre, pues los calma y los vuelve más dóciles; tanto que hay quien cuenta que en ocasiones prohibían cantar a los que se ocupaban de la trilla, ya que los animales se dormían y no rendían lo suficiente. Y, naturalmente, no hay que olvidar que la ejecución musical proporciona un efecto de alivio a los trabajadores, divirtiéndolos en

lo posible de la monotonía y pesadez de las faenas. El refranero español sanciona: «quien canta, su mal espanta».

3. TIPOS DE CANCIONES SEGÚN EL RITMO

En las músicas tradicionales ligadas a las actividades técnicas hay que distinguir dos tipos básicos. Unas, en las que el elemento rítmico adquiere un papel preponderante, como condicionante y regulador de la faena en cuestión; y otras, en las que la melodía cobra más importancia (aunque, naturalmente, el elemento rítmico siempre está presente).

Dentro de este último grupo existe un elevado número de melodías de trabajo que se desenvuelven sobre la base de un ritmo extremadamente fluctuante y libre, que el cantor modifica según las necesidades propias del momento o de la tarea en sí. Sin embargo, no existe un modelo único relacionado con una tarea específica, sino que se dan tantas variantes como individuos las cantan, ya que otra de sus particularidades es que se ejecutan a solo. Estos cantos suelen ser, en términos generales, los que acompañan las labores del campo: los cantes de arada o de besana, los de siembra, siega y trilla, a los que podemos también sumar los de recogida de la hoja de la morera.

Lamentablemente, a día de hoy, estos cantos prácticamente se han perdido. No significa esto que los trabajadores del campo o de la huerta no sigan cantando para acompañar sus tareas, pero las auténticas y primitivas canciones de trabajo, las precisas y específicas para cada una de las faenas agrícolas hace ya tiempo que se adulteraron y olvidaron de manera irreparable al perder su funcionalidad. Las causas han sido varias: la desaparición de la tarea a la cual iban destinados estos cantos ha propiciado su olvido, como ha sucedido con la industria de los gusanos de seda; los avances tecnológicos y los procesos de mecanización del campo han contribuido así mismo a la pérdida de este tipo de repertorio musical; como también ha influido la profunda transformación del modo de vida y costumbres de la sociedad rural y de la huerta. Olvidadas las melodías antiguas, han seguido usándose en el trabajo melodías pertenecientes a otros grupos del repertorio tradicional o melodías importadas de otros lugares. En este proceso de desaparición, los medios de difusión y comunicación, sobre todo la radio y la televisión, han influido de forma muy negativa.

Por fortuna, las recopilaciones de música popular han salvado parte de este repertorio.

4. CANCIONEROS MURCIANOS DE MÚSICA POPULAR Y FOLKLÓRICA

El gusto por lo popular se convierte en el siglo XIX en una tendencia estética de grandes proporciones. La llegada del movimiento romántico supuso, entre otras cosas, la exaltación de los valores nacionales y tradicionales. Precisamente en el

siglo XIX, en 1846, el arqueólogo y anticuario inglés W.J. Thoms inventa el término «folklore» para designar la sabiduría tradicional del pueblo, acontecimiento que marca el nacimiento de una nueva ciencia o disciplina.

En España, escritores costumbristas como José Selgas y Carrasco, Manuel del Palacio y Luis de Rivera o Serafín Estébanez Calderón, recogieron abundantes alusiones a la cultura popular y muchos datos etnográficos de la época.

Este afán coleccionista de los románticos provoca la edición de las primeras recopilaciones de músicas que fueron anotadas de viva voz de las gentes del pueblo. De hecho, la confección de cancioneros populares es una actividad que comienza en España, como en el resto de Europa, en el siglo XIX.

Los cancioneros se editan básicamente en dos formatos: como cancioneros poéticos, con inclusión total o parcial de música y de estudios o comentarios; o bien en forma de álbumes para piano con arreglos que obedecen a la estética de la música de salón.

Al primer patrón responde, por ejemplo, la obra de Pedro Díaz Cassou, Antonio López Almagro y Mariano García López¹, *El cancionero panocho*, publicado en Madrid en 1900. Al segundo, otros dos cancioneros murcianos: el de Julián Calvo² *Alegrías y tristezas de Murcia*, editado en 1877 por la Unión Musical Española; y el de José Verdú³, *Colección de cantos populares de Murcia*, publicado en Madrid en 1906, con prólogo de Tomás Bretón y recientemente reeditado por la Academia de Bellas Artes «Virgen de la Arrixaca».

En los cancioneros citados se recoge una variopinta muestra de la música popular de Murcia de finales del XIX y principios del XX. Aunque de ellos tan sólo nos interesa, para esta ocasión, ciertos cantos relacionados con tareas agrícolas: los cantos de trilla, de labranza y para la recogida de la hoja de la morera.

Además de estos cancioneros, nos vamos a servir también del *Cancionero Musical Popular Español* de Felipe Pedrell⁴, publicado en Barcelona entre 1917 y 1922, de

1 Pedro Díaz Cassou (Murcia, 1843-1902), erudito e investigador de la literatura popular murciana, autor de varios libros, algunos de cuales han sido reeditados por la Academia Alfonso X el Sabio. De Mariano García López sólo podemos decir que fue un músico murciano. Por su parte, Antonio López Almagro, (Murcia, 1839 – Villarejo del Valle (Ávila), 1904), fue un afamado pianista, compositor y editor, fundador de la Sociedad Filarmónica de Murcia, autor de la Sinfonía El Thader, estrenada en Madrid en 1869, y de un método para armonio.

2 Compositor y organista español, (Murcia, 1835 – Murcia, 1898). A él se deben más de 300 obras, casi todas de carácter religioso, entre las que destacan una Misa a 3 voces con orquesta, una gran Salve a 4 voces y coro, con orquesta y órgano, un Tedeum a cuatro voces, coro y gran orquesta, Misa de Requiem, Invitatorio, Lamentaciones, Misa a 8 voces, un Método de Solfeo y un Tratado pedalier de órgano. Obtuvo varios premios en certámenes celebrados en La Coruña, Valencia, Barcelona y Murcia. Al morir dejó una importante biblioteca musical.

3 Apenas tenemos datos sobre su vida. Es conocido sobre todo por ser autor del cancionero arriba mencionado.

4 Compositor y musicólogo español. Maestro de Falla, Granados, Gerhard o Bartolomé Pérez Casas. Pionero de la musicología española y promotor del renacimiento musical nacionalista.

interés para nosotros pues en él se recogen algunos cantos oriundos de nuestra región, facilitados por el compositor y director lorquino Bartolomé Pérez Casas⁵.

5. CANTOS DE LABRANZA

Conocidos en otros lugares como cantes de besana, cantes de siembra o de arada, y también como pajaronas o temporeras, eran cantos que se hacían en campo abierto o en la huerta, como acompañamiento a las labores de labranza y siembra. Pero dejemos que sea Díaz Cassou quien nos ponga en situación:

«Cada faena agrícola penosa, tuvo, en la huerta de Murcia, su cantar que la hiciese más llevadera. Estos cantares son bellísimos y la tonalidad es, en todos, muy parecida; al fin de cada verso, prolongado calderón; largo silencio en que el cantaor increpa a los animales con que trabaja o suelta interjecciones, que suelen ser nada poéticas. En tiempo de siembra, al caer la tarde, cuando parece sentirse el cansancio del día, los pájaros callan, y unos insectos buscan el sitio donde pasar la noche, mientras otros se apresuran a bañarse y nadar en el último rayo de sol, en aquellos momentos del crepúsculo en que la naturaleza corre sus velos de sombra para invitar al hombre a que de tregua a sus trabajos, el que labra se siente inspirado por la melancólica belleza del atardecer murciano, y encorvado sobre la esteva, entona ese cantar.»

5.1. Textos

La labranza podía hacerse con mulas, burras o vacas; y, según se tratara, señala Cassou, los huertanos utilizaban coplas específicas. Así, para labrar con burras o vacas, apunta las siguientes coplas, todas anotadas con la fonética típica del habla huertana:

Tó aquer que labra con burras,
y a tó comer, come bollo,
se muere y se va a la gloria
qu' aquí pasó er purgatorio.

Las penas que pasa un perro
cuando le cortan el rabo,
esas mismas paso yo
en cá cornijal que saco.

⁵ Director de orquesta y compositor español, nacido en Lorca en 1873 y fallecido en Madrid en 1956. Discípulo de Pedrell, fundó en 1915 la Sociedad Filarmónica y en 1943 se puso al frente de la Orquesta Nacional.

¡Várgame Dios de los cielos
que penosiquio animal!
si no le pegas, no alantas,
si le pegas, s'hace atrás.

Según Díaz Cassou, la siguiente copla se utiliza cuando se labra con mulas:

Aquer que labra con mulas
no diga que pasa penas,
y aquel que labra con burras
trebaja tanto como ellas.

Y a renglón seguido apunta algunas más que pueden utilizarse de manera indistinta:

Pá el oficio del labraor,
sa mester poca arvirtencia;
qu'en el labrar yunto y hondo,
está encerrá toa la cencia.

No hay mejor tierra en er mundo
que la tierra cuando es negra,
ni reja con más virtú
que la reja sanjuanera.

Finalmente concluye afirmando que «todas las coplas de malagueñas, o sea cuartetas octosilábicas, son utilizables para este cantar». En definitiva, lo que importa es la forma de la canción, la manera estereotipada de ordenar sus frases y sus versos.

Las coplas que recoge José Verdú como específicas de los cantos de labranza no son cuartetas octosilábicas, sino seguidillas, el metro habitualmente utilizado para los cantos de trilla. Así, para labrar con mulas consigna las siguientes:

Arre, mula campante,
campanillera,
que se va haciendo tarde
pá ver mi nena.

Arre mula, no pares
tira ligera
que mañana es domingo
y es fiesta entera.

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

Y para labrar con vacas, estas otras:

En la huerta de Murcia
no hay averío
tan lucío como éste
ni tan cumplío.

El que labra con vacas
no pasa angustias
que tiran de lo firme
y no reculan.

La tierra de mi huerta
es tierra buena,
da pan cuando le piden
y no se queja.

Julián Calvo apunta unas letras muy poéticas (la primera para labrar con mulas, la segunda con vacas o bueyes) pero que nada tiene que ver con el tema de la labranza, con lo que se confirma el aserto de Díaz Cassou: cualquier copla en octosílabos sirve para este canto.

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

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

Esta última copla, recogida por cierto por Antonio Machado (Demófilo) en su famosa recopilación de cantes flamencos, recuerda claramente a aquella otra de Díaz Cassou. Las variantes literarias en la poesía popular son cosa harto frecuente lo que sugiere una forma de componer basándose en modelos anteriores, utilizando versos

o partes de versos o, simplemente, dejándose llevar por la métrica y los acentos, de forma que adaptar un texto a una melodía ya conocida no resulte excesivamente complicado.

5.2. Ritmo y compás

Todos los cantos aquí estudiados son de ritmo libre, esto es, no sometidos a la disciplina del compás lo cual significa que no hay acentos que aparezcan de manera regular o periódica.

Sobre este aspecto, así como sobre la forma de interpretarse comenta José Verdú:

«Entre verso y verso hacen pausas de mucha duración, y casi siempre, increpan a los animales con que trabajan. Se canta *ad libitum* y para no destruir su carácter se transcribe sin ritmo ni medida».

En parecidos términos se expresaba Julián Calvo, que aporta algún dato más referente a cómo se interpretan:

«Estos... cantares son completamente *ad libitum* en su ritmo, pues al sujetarlos a compás se destruye por completo su carácter: las entradas de cada verso hasta que llegan a las notas agudas, las suelen acelerar un poco».

5.3. Melodía

Los dos cantos de labranza que recoge Julián Calvo se inscriben en la esfera del modo jonio o modo de DO. No obstante, hay que llamar la atención sobre el segundo tercio del canto para labrar con mulas, pues la presencia del IV grado alterado, recrea la sonoridad del modo lidio o modo de FA. Hay que anotar que este canto del que hablamos es recogido tal cual por el cancionero de Cassou y por el propio Pedrell, que comenta lo siguiente:

«He armonizado er Canto der labraor, que es una verdadera joya, y fue utilizada por mí en mi Poema lírico popular, *El Comte Arnau*. Me fue facilitada ésta por el ilustrado compositor don Bartolomé Pérez Casas.»

Sin embargo, los dos cantos de labranza incluidos en el cancionero de Verdú pertenecen al modo de MI, también conocido como modo frigio (o dorio, según la terminología de los modos griegos), y con un fuerte sabor oriental (sobre todo, el canto para labrar con vacas), por la presencia del intervalo de 2ª aumentada derivado por el uso del cromatismo sobre el III grado junto al II grado natural.

En cuanto al ámbito melódico, el canto para labrar con vacas de Calvo alcanza una 9ª menor, mientras que el canto para labrar con mulas es de ámbito más estrecho, una 6ª menor; casi una 5ª justa, si tenemos en cuenta que el VII por debajo de la tónica que aparece en el 4º tercio es casi anecdótico. Los dos cantos de Verdú se desarrollan en un ámbito de 8ª justa.

En los dos cantos de Calvo, las cadencias de los tercios se dan con preferencia sobre los grados II y I; y una vez sobre el III, en el 1º tercio del canto para labrar con mulas. En los de Verdú, sobre los grados V, VI y I, en ambos cantos, y sobre el III# en el canto para labrar con mulas.

Veamos ahora la estructura musical. Los dos cantos de Calvo pueden dividirse en seis tercios o incisos melódicos, por lo que la copla ha de repetir algunos de los versos. Así, en el canto para labrar con mulas, se repite dos veces el último verso; en el canto para labrar con vacas, se repite el último y, para finalizar, el primero. El cantar del labrador con vacas de Verdú se divide en siete tercios: repite dos veces el segundo verso (tercios 3º y 4º) y una el último (7º tercio). Sin embargo, el canto del labrador con mulas alcanza los ocho tercios: en los tercios 3º y 4º repite de nuevo los versos primero y segundo; y en el 5º y en el 6º, otra vez el segundo.

En cuanto a la estructura propiamente melódica, los dos cantos de Calvo presentan una gran monotonía por la reiteración de la fórmula de arranque de los tercios y la persistencia de una misma nota como cuerda o eje melódico; sensación que se acrecienta más si recordamos que las cadencias se producen con persistencia sobre los grados II y I. Aunque tras la cadencia de cada tercio se produce un largo silencio para tomar aliento antes de abordar el siguiente, podemos ver como los tercios se agrupan de dos, articulándose desde el punto de vista melódico como una pregunta y una respuesta.

La reiteración de fórmulas también es un hecho en los dos cantos de Verdú; sin embargo no llegan a causar la misma sensación de monotonía que los de Calvo por mor de las variaciones que modifican ligeramente lo oído anteriormente. Ambos cantos dan la sensación de estar articulados en dos pequeñas secciones. Así en el cantar del labrador con vacas, los tres primeros tercios conformarían la primera sección; a partir del cuarto (que repite la fórmula melódica del primero), tendríamos la segunda. Algo parecido sucede en el cantar del labrador con mulas, sólo que ahora las secciones son simétricas, pues cada una contiene cuatro tercios.

En referencia a los intervalos melódicos, predomina el uso de grados conjuntos, aunque se da algún salto más importante como el de 4ª justa en los tercios 1º, 4º y 6º del cantar con vacas de Calvo. El uso del unísono, tanto en este cantar, como, sobre todo, en el cantar con mulas de este mismo autor hace de estas melodías casi una salmodia similar a la utilizada en el canto de la iglesia. En los dos cantos de Verdú, como ya dijimos, lo más destacado en este aspecto es el paso de 2ª aumentada que confiere a la melodía un claro sabor oriental.

En cuanto a la relación texto-música, el estilo predominante en todos estos cantos es el silábico, dejándose los melismas para los espacios cercanos a la cadencia. El más adornado de todos es el cantar del labrador con vacas de Verdú, especialmente en el 4º tercio.

6. CANTOS DE TRILLA

Como es sabido, la trilla es la operación consistente en separar el grano de la paja. Aunque existen diversos procedimientos para hacerlo, los labradores solían utilizar caballerías, aunque el sistema resultaba costoso por el grano que comen los animales al trillar, más lo que había que pagar al que los alquilaba. La época de la trilla coincide de pleno con el período estival.

Díaz Cassou recrea magistralmente ese ambiente en el que el trillaor se anima a cantar:

«Desde el cielo inflamado de nuestro mes de Junio, el sol de mediodía vibra rayos de fuego sobre la requemada huerta y sus amarillas parvas. Todo desfallece en la angustia del calor: el pájaro, con el pico entreabierto, apenas ha tenido fuerza para venir a posarse en la rama del árbol, en cuyas hojas arrugadas apenas encuentra sombra el insecto, y a cuyo pie se agrupan las gallinas con las alas caídas, y los perros con la lengua pendiente y el ojo fijo y encarnizado. El panocho, cubierta la cabeza con gran sombrero de palma, vestido con camión y zaragüelles, remangados los brazos, desnudos pie y pierna, cambiando, a cada momento, de mano, riendas y látigo cuyo ligero peso lo fatiga, encuentra todavía alientos para lanzar al aire el canto de la trilla. No es el canto del cansancio, como el del labraor; es el canto de agotamiento, que se arrastra expirante, interminable, acompañado por el monótono chirrido de las incansables cigarras».

En los anexos recoge en partitura un ejemplo aunque, según afirma, «no se forma de él idea acabada, ni se saborean sus bellezas, sino oyéndolo a un trillador que lo entone bien». Y añade además que «Ginés el Ferlaque (de Sangonera) lo canta superiormente».

También es interesante el comentario de Pedrell, que empieza por señalar el carácter secundario que tiene los textos en estos cantes, para luego referirse a su carácter y forma de interpretarlos:

«Los [cantos] de trilla son bellísimos en su misma monotonía grandiosa.... A veces, hasta se pasa sin la palabra, bastándole una simple onomatopeya para expresar todo lo que necesita. Cuando utiliza la palabra, y hasta el mismo verso, si no adopta, como sucede muchas veces, una simple idea más o menos relacionada con el trabajo, coloca entre onomatopeya y onomatopeya o entre palabra y palabra, ¡ayes! que, oyéndolos, llegan al alma, o quejas inarticuladas sin verbo que las traduzca, arrastrándose entonces las notas en prolongado calderón seguido de largo silencio, en que el que canta increpa con un vocablo o con un simple grito a los animales con que secunda su propio trabajo. Diríase que la manifestación del canto halla su inspiración en el mismo cansancio, en la fatiga y en el agotamiento, que tan admirablemente reflejan notas que se arrastran espirantes sin otro acompañamiento que el eco que reciben los grandes silencios de todo lo que rodea al cantor.»

También del modo de interpretarlos habla José Verdú:

«No tiene estribillo y lo cantan en tiempo muy lento. La nota final de cada frase la prolongan exageradamente y la sostienen mientras conservan aliento. Entre verso y verso hacen pausas de mucha duración.»

6.1. Textos

Díaz Cassou recoge varias estrofas de seguidillas típicas de este cante aunque, al igual que sucediera con los cantes de labranza, «todas las coplas de seguidillas que se cantan por aire de parranda» sirven para entonar el canto de trilla, según él mismo afirma.

Incia San Juan de Junio
trilla el güertano
y en er tiempo e la trilla
s'asan los pájaros:
¡Arre, Pulía!
sí pa ti no es la parva
tampoco es mía.

La Pulía y la Gitana
s'asan trillando,
sin saber que pa ellas
no quea ni un grano:
¡Arre alimales!
que tambie'n trilla y s'asa
er que lo sabe

Er tendero y er Meico⁶,
las contriuciones,
el Albéitar⁷, las Animas,
aflegiores⁸:
¡Arre, gitana!
cuántos son pá comerse,
mi probe parva.

Más de milenta hombres
qu'están trillando,

6 El médico.

7 El veterinario.

8 Los recaudadores municipales.

piensan en lo que piensa
 este güertano:
 Piensa cá uno,
 en que será un milagro
 si le quea un duro.

Julián Calvo aporta esta otra que, como puede notarse, poco o nada tiene que ver con la trilla; ya nos hemos referido al papel secundario que tiene el texto en estos cantes:

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

Algo parecido puede decirse de la copla que acompaña al cante de trilla recogido por Pedrell, que le hizo llegar Bartolomé Pérez Casas:

Como las esperanzas
 son los laureles,
 que nunca llevan fruto,
 siempre están verdes.

6.2. Ritmo y compás

Son cantes de ritmo libre. No obstante, las transcripciones recogidas por Díaz Cassou y Felipe Pedrell, están adaptadas a compás (seis por ocho en el primero y tres por cuatro en el segundo), ya que están armonizados para piano.

6.3. Melodía

El ejemplo de Julián Calvo está en modo menor o eolio, esto es, en el modo de LA; lo mismo ocurre con el de José Verdú. Los de Díaz Cassou y Pedrell, pertenecen al modo de MI o modo frigio.

En cuanto al ámbito melódico, los de Calvo y Pedrell abarcan una 8ª justa; el de Díaz Cassou, una 9ª menor; el de ámbito más extenso es el de Verdú, una 10ª menor.

En la trilla de Julián Calvo, recordemos, en modo menor, las cadencias se producen sobre los grados V, III, II y I. Estos mismos grados, a los que hay que sumar el VII por debajo de la tónica, son los utilizados como cadencia por en el ejemplo de Verdú, también en modo menor.

En el caso de Díaz Cassou, los grados cadenciales son el V, el III y el I, dándose la circunstancia de que el tercer tercio cadencia sobre el III en su estado natural y el cuarto arranca de inmediato sobre el III alterado (III#). En la trilla de Pedrell, las cadencias se dan sobre el V, el III# y el I.

La estructura musical del cante de trilla de Calvo revela una melodía articulada en seis tercios; en el 5º tercio repite dos veces el último verso, y en el 6º los dos primeros. La de Díaz Cassou se articula en cinco: en el 3º tercio repite el segundo verso; curiosamente la estructura musical no se corresponde con la estrofa de siete versos de seguidilla que vimos más arriba, sino que sólo utiliza los cuatro primeros. En cambio, la de José Verdú si que se basa en esos siete versos, aunque el canto se articula en ocho tercios, a los que hay que sumar una salida antes del cante propiamente dicho: repite el cuarto verso en el 5º tercio; en el 6º, repite dos veces el quinto verso. El cante de trilla recogido por Pedrell se divide en cuatro tercios, tres en apariencia pues liga los dos últimos en un solo aliento; de manera que cada uno coincide con el correspondiente verso de la copla, sin necesidad de repetir ninguno.

En cuanto a la estructura melódica propiamente dicha, el ejemplo de Julián Calvo revela una gran monotonía por la reiteración del arranque melódico del 1º tercio en los tercios 3º, 5º y 6º. Podríamos hablar de dos secciones: la primera englobaría los cuatro primeros tercios, relacionados de dos en dos; la segunda, los dos últimos.

En el caso de Díaz Cassou, el tercer tercio, que repite el texto del segundo, aporta fuerza dramática a la melodía, pues justo en él se alcanza la cumbre melódica; el cuarto es repetición del primero.

El cante de trilla que recoge Verdú es con mucho el más acabado; de todas formas el paralelismo entre algunos tercios (1º y 2º, 3º y 7º y, a su vez, estos dos con los dos anteriores pues realizan el mismo dibujo pero partiendo de otro tono; 4º y 5º; y el 8º se relaciona claramente con los dos primeros) asegura una de las características de este cante que es la monotonía, el ensimismamiento, podríamos decir, melódico.

Lo mismo puede decirse del ejemplo de Pedrell, en el que se observa el paralelismo entre los tercios 1º y 3º.

Quisiéramos llamar la atención sobre el arranque melódico de los cantos de trilla de Díaz Cassou y Pedrell, particularmente sobre éste último, pues recuerdan, aunque sea ligeramente, el arranque de la llamada cartagenera grande, cante flamenco por excelencia de nuestra tierra.

Sólo nos queda referirnos a la relación texto-música. En el caso de Calvo, el estilo es prácticamente silábico, a excepción de la zona cadencial donde se acumulan algunos adornos. Lo mismo puede decirse del ejemplo de Díaz Cassou, con la sola excepción del tercer tercio que presenta un giro cadencial de cierta extensión. Algo más adornado es la trilla de Verdú; no así la de Pedrell, que presenta un estilo harto sencillo, casi de nota por sílaba, pero que no le resta un ápice de interés pues, como el propio Pedrell comenta, es un canto que conmueve por su «honda melancolía».

7. CANTO PARA LA RECOGIDA DE LA HOJA

Según refleja la *Enciclopedia Espasa Calpe* la morera ha sido el más importante de los árboles económicos de la Península, ya que constituyó la base de la industria de la seda; una industria ciertamente lucrativa como allí se dice: «en la huerta de Valencia, en la de Murcia y en algunas otras localidades de Levante los labradores que se dedican a esta lucrativa industria pagan generalmente el arriendo de sus fincas con los productos que obtienen, a pesar de cosechar la seda en pequeña escala y por procedimientos primitivos».

Díaz Cassou pinta la escena en la que se solía oír el canto de la hoja:

«Es la última *recordá der busano de la sea*. Van a comer la última hoja, días críticos en que el matrimonio panocho no se basta, la mujer continuamente junto al zarzo, el hombre con el cesto de coger hoja a la espalda. En alguna mañana de primavera, lectores de este libro habrán escuchado, y no habrán visto (encaramado y oculto entre las ramas de la morera) al cantaor de este cantar lánguido y un poco triste como todos nuestros cantares panochos, parecido al del que labra, pero suficientemente distinto para despertar en el que lo oye, otros sentimientos e ideas: el canto del labraor es el del cansancio; el de la hoja, canto de esperanza y de duda: aquel se arrastra perezoso; éste se arrastra en la copla, y se anima en el estribillo».

Y José Verdú confirma lo lucrativo de esta tarea:

«En los meses de Marzo y Abril y con motivo de las faenas para la cría del gusano de seda, en toda la huerta de Murcia se oye este cantar, que lo entonan los huertanos encaramados en las ramas de las moreras cogiendo las hojas de estos árboles, que sirven de alimento a los gusanos que crían con tanto esmero para obtener una buena cosecha, que es lo que constituye la principal riqueza de la huerta».

7.1. Textos

Díaz Cassou recoge las siguientes coplas relacionadas de modo inequívoco con la tarea de recogida de la hoja:

Er qu'está cogiendo hoja
y no la sabe esmuñir,
los borrones eja ciegos
y no güerven a salir.
Cuida del árbol
de la morera,
de árbol enfermo
la sea no es güena.

No arbitries otra eligencia,
 asina que llega Marzo,
 qu'er cesto a la esparda, el hombre
 y la mujer junto zarzo.
 Luego ar remate
 d'esta perrera,
 t'as lució si se tuerze
 la busanera.

La Virgen de la Juensanta
 l'a encargao a la del Carmen,
 qu'ogaño, en cuanto a la sea,
 que no se le pierda a nadie.
 La der Carmen dice
 que no pué ser,
 poique en este mundo
 de to tié qu'haber.

Icen que Dios nos ayuda
 a to er que pone los medios,
 hacer más, aquella y yo,
 ni sabemos ni podemos.
 ¡Virgen santísima!
 qu'aboa se pierda,
 sí alluego a e perderse
 la busanera.

Como puede observarse, las coplas se componen de una cuarteta octosilábica seguida de una estrofa de cuatro versos hexasílabos: con ellos se forma el estribillo con el que se acostumbra a rematar el cante. De todas formas, Díaz Cassou advierte que «no todos cantan estribillo, y cada uno de los que lo cantan lo hace de su manera».

Julián Calvo, fiel a su costumbre, recoge textos en nada relacionados con la tarea en sí:

No me diga usted morena
 porque le diré ladrón
 el ser ladrón es baja
 y el ser morenita no
 Y ayer tarde
 vide a mi morena

que estaba peinada
¡Jesús, qué rebuena!

7.2. Ritmo y compás

Este aspecto lo resume a la perfección el comentario de Verdú:

«[El canto de la hoja] lo entonan los huertanos sin sujetarlo a ritmo hasta el estribillo en que ya se marca compás ternario».

7.3. Melodía

El ejemplo de Julián Calvo pertenece al modo menor, con la particularidad de utilizar el VII alterado (modo menor armónico). Algo similar ocurre en el caso de Verdú, aunque en él se observa además una breve incursión al modo mayor en el segundo tercío.

No decimos nada del ejemplo que recoge Díaz Cassou, pues la melodía la toma de Calvo: sólo en la letra hay diferencia, ya que incorpora las cuartetas octosilábicas de las dos primeras coplas reseñadas anteriormente. Y, cosa curiosa, los dos últimos versos de la segunda los han encajado como estribillo, aunque hay que decir que no con demasiada fortuna.

El ámbito melódico del canto de Julián Calvo abarca una 6ª mayor; el de Verdú alcanza la 9ª menor.

Los grados I y VII# (debajo de la tónica) se utilizan como punto de cadencia en el canto de Calvo. Mayor variedad se aprecia en el caso de Verdú pues utiliza en esta función los grados VII, III, II y I.

En cuanto a la estructura, el canto de la hoja de Julián Calvo se articula en seis tercios, rematados por un estribillo (dividido a su vez en dos semifrases). El de Verdú, lo hace en cinco tercios a los que sigue un bonito estribillo elaborado sobre la base de la cadencia andaluza, aunque con final sobre la tónica menor (LA).

En los dos ejemplos, sobre todo en el de Calvo, se observa la existencia de paralelismo entre varios tercios.

El canto de Julián Calvo incluye algunos saltos llamativos: el de 5ª con el que arranca el segundo tercío o el de 4ª con que lo hace el quinto. Salto de 4ª también se localiza en los tercios segundo y quinto de Verdú.

En cuanto al estilo, el de Calvo se caracteriza por su sencillez y estilo silábico. Por el contrario, el ejemplo de Verdú revela una mayor elaboración (obsérvese por ejemplo el 5º tercío) y gusto por los melismas, particularmente en los espacios cadenciales.

8. SOBRE LAS TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA POPULAR Y FOLKLÓRICA

Una transcripción musical es como una instantánea que congela sonidos llenos de vida sobre la pauta. Sirviéndonos de otro símil, podríamos decir que un cancionero popular es cómo una colección de insectos disecados, a los que falta un soplo que los anime. Pero, en ocasiones y por fortuna, es la única posibilidad que tenemos para hacernos una idea, aunque remota, de cómo y qué cantaban hace años cuando los aparatos de grabación o no habían aparecido o no estaban todavía en boga ni al alcance de cualquiera.

Llevar al pentagrama la música popular de tradición oral es una tarea necesaria, si se quiere realizar un estudio en profundidad, pero bastante ingrata e insatisfactoria. Que no todo puede reflejarse entre las pautas, lo confirma José Verdú en la presentación de su obra:

«Como podrá observarse, en muchos de los cantos existen incorrecciones, tanto en la acentuación de la letra como en el modo de construir las frases. Al transcribirlos y presentarlos con ritmo y medida, cuidando de no alterar su verdadero carácter, pierden belleza y originalidad, además de carecer del ambiente en que fueron creados. Sin embargo, pueden dar idea aproximada de lo que son, considerándolos como la manifestación más expresiva que tiene el pueblo para comunicar sus impresiones y conservar sus tradiciones».

Díaz Cassou incide también en esta idea, advirtiendo además que, para captar la verdadera esencia de los cantos que recoge en notación musical, habría que escucharlos en el contexto apropiado:

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

Por desgracia, no tendremos posibilidad de saber cómo realmente sonarían estos cantos; pero sí que podemos hacernos una idea aproximada pues, aunque no se trate exactamente de los mismos, afortunadamente investigadores como el profesor García Matos recogieron en grabación algunos ejemplos en nuestra propia región. A los que aquí nos hemos referido, sólo les falta un cantaor que se arranque y se atreva a darles vida. Afortunadamente, hoy contamos con una joven cantaora con nosotros, Victoria Cava, que al término de mi intervención recreará algunos de ellos.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN

Por lo demás, y ya para finalizar, sólo apuntar que a tenor de lo visto, no existen características específicas que ayuden a diferenciar cada uno de estos cantes. Ni el tono o modo, ni la estructura, ni el metro de las coplas; a veces, ni tan siquiera la temática de éstas. Lo único que los define como cantes de trilla, de labranza o de recogida de la hoja, es la funcionalidad, el uso que se les daba en una época concreta del año y asociados a una tarea específica.

10. BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia*. Unión Musical: Madrid, 1877.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. *El folklore musical. Historia de la música española (nº 7)* Alianza Editorial: Madrid, 1983.
- DÍAZ CASSOU, LÓPEZ ALMAGRO y GARCÍA LÓPEZ. *El cancionero panocho*. Madrid, 1900.
- DÍAZ VIANA, L. *Música y culturas*. Eudema: Salamanca, 1993.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, 2002.
- Diccionario Harvard de Música*. D. Randel (ed.) Alianza: Madrid, 1997.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Espasa Calpe: Madrid, 1991.
- HURTADO TORRES, Antonio y David. *La voz de la tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio *Cantes flamencos y cantares*. Espasa Calpe: Madrid, 1998.
- Magna Antología del Folklore Musical de España interpretada por el pueblo español*. Realizador: Profesor M. García Matos, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO). Hispavox: Madrid, 1979. Introducción «Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital». M^a Carmen García-Matos.
- MARTÍN HERRERA, J.A. *Manual de antropología de la música*. Amarú ediciones: Salamanca, 1997.
- NETTL, Bruno *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Música: Madrid, 1996.
- Pedrell, F. *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona, 1917-1922.
- REY GARCÍA, E. y PLIEGO DE ANDRÉS, V.» La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años» en *Revista de Musicología*. Vol. XIV 1991, nº 1-2: Madrid, 1991.
- VERDÚ, J. *Cantos populares de Murcia*. Madrid, 1906 (Murcia, 2001).

Anexos

*En líneas generales respetamos la escritura original con la única salvedad de que todos los cantos se presentan en el tono natural (sin armadura) a fin de facilitar la lectura y el cotejo. En los ejemplos de canto de trilla de Díaz Cassou y Pedrell omitimos el acompañamiento de piano.

Canto para labrar con vacas o bueyes

rec. Julián Calvo

Vál-ga-me Dios de de los cie los, *¡Arrima, jardinera!*
 qué pe-no-si-co es mi mal. *¡Ceja, hermosa!*
 sus-pi-ran-do en-cuen-tro a-li-vio. *¡General!*
 y no pue-do sus-pi-rar, *¡Arrima, coronela!*
 y no pue-do sus-pi-rar, *¡Ceja, pinta!*
 y no pue-do sus-pi-rar, *Parece que seis sordas*
 vál-ga-me Dios de los cie los. *¡Ceja!*

Canto para labrar con mulas

rec. Julián Calvo

Por más que rei-ne el ca-ri-ño,
 en lle-gan-do se a per-der
 no es fá-cil que se re-co-bre
 si Dios no po-ne el po-der,
 si Dios no po-ne el po-der, *¡Zagal!*
 si Dios no po-ne el po-der, *¡Arre, perezosa!*

Cantar del labrador con vacas

Lento rec. José Verdú

En la huer-ta de Mur - cia... ¡Arrima!

no hay a - ve - rí o... ¡Clavellina!

no hay a - ve - rí o... ¡Dora!

no hay a - ve - rí o... ¡Bueno!

tan lu - cí - o co - mo és - te... ¡Para!

ni tan cum plí o... ¡Para!

ni tan cum plí o...

Cantar del labrador con mulas

rec. José Verdú

A - rre, mu - la cam - pan - te, ... ¡Bueno!

cam - pa - ni - lle - - - - ra, ... ¡Tira!

a - rre, mu - la cam - pan - - - te, ... ¡Caja!

cam - pa - ni - lle - - - - ra, ... ¡Pulía!

cam - pa - ni - lle - ra, ... ¡Gifana!

cam - pa - ni - - - lle - - - ra, ... ¡Mardita!

que se va ha - cien - do tar - - - de... ¡Caja atrás, mula!

p'a ver mi ne - - - - na...

Canto de la trilla

rec. Julián Calvo

A los a - za - fra - na - les
 van las her - mo - sas
 y en la ca - ma se que dan
 las pe - re - zo sas,
 las pe - re - zo - sas, las pe - re - zo - sas,
 y a los a - za - fra - na - les van las her - mo - sas.

Canto de la trilla

rec. Díaz Cassou-López Almagro-García López

In - cia San Juan de Ju - nio
 tri - lla el güer - ta - no³
 tri - lla er güer - ta - no
 y en er tiem - pa e - la tri - lla
 se a - san los pa - ja - ros

Canto huertano para la trilla

rec. José Verdú



¡Ah!

Ha - cia San Juan de Ju - nio

tri - lla el güer - ta no

y en el tiem - po e la tri - lla

se a san los pá - ja - ros,

se a san los pá - ja - ros.

A - rre, pu - lí - a, a - rre, pu - lí - a,

si p'a ti no es la par - - - va,

tam - po - co es mí - - - a.

Canto de trilla

rec. Pedrell/ B. Pérez Casas



Co - mo las es - pe - ran - - - zas

son los lau - re - les

que nun - ca lle - - - van fru - to

siem - pre es - tán ver - des.

Canto de la hoja

rec. por Julián Calvo

No me di-gaus-ted mo-re-na
 por-que le di-ré la-drón,
 el ser la-drón es ba-je-za
 y el ser mo-re-ni-ta no
 y el ser mo-re-ni-ta no,
 no me di-gaus-ted mo-re-na,
 Ya-yer tar-de vi-de,a mi mo-re-na,
 que es-ta-ba pei-na-da, ¡Je-sús que re-bue-nal

Cantar huertano para coger hojas de las moreras

rec. José Verdú

El que es-tá co-gien-do ho-ja
 y no la sa-be es-mu-rir
 los bo-rro-nes de-ja cie-gos
 y no vuel-ven a sa-lir,
 y no vuel-ven a sa-lir.
 Cui-da del ár-bol de la mo-re-ra, de ár-bol en-fer-
 mo la sea no es bue-na.