

GRUPO FOLKLÓRICO DE LA PALMA

Antonio Martínez Cánovas

El encontrarme hoy ante ustedes, en este entorno, en este ámbito intelectual y en la ciudad a la que tanto quiero, es para mí motivo de alegría, pero sobre todo responsabilidad y necesidad cívica. Para hablar del patrimonio musical de Cartagena y su comarca me basaré en mi experiencia como director musical al frente del grupo folklórico “Ciudad de Cartagena” durante 21 años.

Hoy día es posible que a la inmensa mayoría de cartageneros les suene raro que se trate sobre folklore autóctono, debido a que las corporaciones municipales –y, por extensión, la ciudad–, han vivido ensimismadas, y presas de una especie de egocentrismo que las ha hecho más sensibles a la actividad militar, a la industrial y a la turística que a la cultural que emanaba de los pueblos de su entorno. Iniciativas como las Cruces de Mayo, celebrada en el centro de la ciudad, y la fiesta Rociera, hacen que Cartagena se asemeje cada vez más a una pedanía de Sevilla y que parezca que sus tradiciones sean mujeres ataviadas con el traje de faralaes, cánticos tales como: “Viva Sevilla y olé viva Triana” o vítores a tenor de “Qué guapa es la blanca paloma”, como si esta tierra no tuviera Virgen a quien cantar ni ciudad y diputaciones a las que vitorear. La desaparición del concurso por cartageneras, y la negativa por parte de las autoridades municipales al desarrollo de la Escuela de folclore, son ejemplos suficientes para poner en evidencia cómo la máxima institución local no sólo no fomenta, sino impide el conocimiento popular y la difusión de una parte importante de las señas de identidad cartageneras. Esa actitud recuerda la de la Antigua Roma, en la que la danza ocupaba el nivel más bajo. Los campesinos sólo podían bailar en los días festivos; y los patricios nunca, pues opinaban que ese arte era incompatible con su dignidad.

Aunque, afortunadamente, otros se ocupan de los cantes y bailes de esta tierra, y se preocupan por ellos.

Si analizamos los trabajos realizados por estudiosos del tema, como J. Lanzón, Norberto Torres, L. Federico Viudes, J. Ruipérez Vera, Génesis García y M. Luna, entre otros, nos encontraremos con diferentes visiones sobre el pasado, presente y futuro de los cantes y bailes del campo del Cartagena; pero todos coinciden en su importancia y en la riqueza cultural que su existencia supone. No cayendo en un excesivo ímpetu localista, pues los localismos nunca aportaron ni aportarán nada bueno a nada, y sí intentando hacer una valora-

ción global contrastada, después de un exhaustivo análisis, desde aquí reivindicó un mayor apoyo a un patrimonio cultural al que, de momento, se le concede más valor e interés fuera de nuestras fronteras que dentro de ellas.

Si nos atenemos a las fuentes, podemos citar la referida a Julio Mas, quien asegura que en La Palma, a partir del XVIII, da comienzo un desarrollo que ya no se verá interrumpido, y sus pobladores irán configurando su propia individualidad antropológica, reuniendo un rico acervo etnográfico, hasta conseguir cristalizar su propio y genuino folclore. Forman parte de esta cultura la literatura, la folkmedicina, el baile y la música.

La pregunta que nos formulamos a continuación es la siguiente: “¿Qué estilo musical sería el que prevaleciera en esta comarca, en el pasado próximo?”. La música de danza fue la que se siguió produciendo durante el s. XVII en mayor cantidad y variedad. No sólo era importante por sí misma, sino también porque los ritmos danzantes, interpretados en principio por instrumentos de cuerda pulsada, comenzaron a infiltrarse en otra música, tanto vocal como instrumental, sacra o profana. Ritmos característicos como la zarabanda o la pasaccaglia o pasacalles, en ocasiones censurados por las autoridades eclesiásticas y monárquicas, y estilos con estructuras armónicas características, como la danza de las hachas, que han llegado hasta nuestros días como aguilando, o la canaria, que perdura en los tanguillos, abundan en el entorno de Cartagena. De ellos, entre otros, se alimentaría posteriormente el flamenco.

Tenemos noticia en La Palma de la existencia de una cuadrilla de músicos durante la segunda mitad del s. XVIII, perteneciente a la “cofradía de las ánimas benditas del purgatorio”. En el libro de cuentas de la parroquia aparece la recaudación de los aguilandos conseguida por esa cuadrilla en Navidad, y los gastos ocasionados por la compra de cuerdas.

Hay cientos de testimonios como el de Dolores Martínez, natural de Los Maestros, (paraje situado entre La Unión y Cartagena), que sabía una malagueña, que su abuelo aún bailaba, enseñada al mismo por un maestro bolero.

Por razón de la efervescencia económica a partir del s. XVIII, de la llegada de inmigrantes de Andalucía, de La Mancha y de Cataluña, y por su proximidad a Fuente Álamo, tierra de maestros boleros, y a La Unión, foco transmisor y generador de estilos flamencos, es La Palma un pueblo que tiene motivos más que suficientes para poseer un folclore musical propio y característico, como veremos más adelante.

Desde comienzos del s. XX hasta la Guerra Civil, los maestros boleros que aún quedaban, la afición al flamenco y el arte trovero serían una constante en la vida cotidiana de los palmesanos.

José Sánchez Conesa, historiador y escritor palmesano, en su libro “La Palma: un pueblo cuenta su historia” hace un detallado seguimiento del grupo folclórico, desde sus orígenes, y nos da las primeras noticias de que disponemos, sobre baile de postizas de principios del siglo XX, y bailaoras como Pepe Cervantes, la Tía Balaguera, Ascensión la del tío Simón, Candelaria, Concha la Lista, Rosario la Roja y Florentina Sánchez. Bailaban en la era o en la puerta del casino. En La Palma, al igual que en el resto del Campo de Cartagena y Huerta de Murcia, gozaban del magisterio de los maestros boleros, que se desplazaban de pueblo en pueblo, extendiendo el germen de los bailes y cantos folclóricos que más tarde irían

diferenciándose y adquiriendo personalidad propia. Como hemos señalado, en La Palma y alrededores, desde principios del s. XVIII, ha existido una continuidad en la práctica de las canciones y bailes folclóricos o bailes de postizas, así como en la existencia de cuadrillas de aguilando.

En 1975 surgió la idea de formar un grupo de folclore en La Palma, por iniciativa de la profesora M^a Rosa Loma y Pilar de Abanilla, que ya impartía clases de baile, como actividad extraescolar en el colegio público Santa Florentina. El proyecto cuajó, con la inestimable colaboración de Máximo Arroyo, que más tarde pasa a ejercer de vocal encargado de la rondalla.

En la primera etapa el repertorio inicial estaba formado por tres jotas y unas parrandas, todas ellas huertanas. También el vestuario que utilizaba el grupo era más de la huerta que del campo de Cartagena.

Más tarde tomó el relevo, como monitora de baile, Tere Esteban, hoy gran profesora de canto. Entre sus aportaciones cabe destacar la “jota de Isla Plana”, a la que se añadieron, luego, más pasos de jota, con lo que vino a parar en la que hoy conocemos como “jota de La Palma”.

En 1981, se incorporó al grupo la cartagenera Pilar de la Rocha, gran mujer enamorada de su ciudad y las costumbres de su campo. Por ese y otros motivos, es ella un ejemplo que deberían seguir muchos cartageneros de la urbe. Pilar, nuestra gran Pilar, estuvo colaborando desinteresadamente durante 9 años, enseñando bailes, como las toreras, la jota de Cabo Palos y las pardicas.

Las Toreras cartageneras son las malagueñas que más veces ha interpretado el grupo, y suele ser la pieza con la que cierra las actuaciones, por considerarla la más antigua y representativa del folclore cartagenero. Sobre una de sus letras “Cartagena, Cartagena, bien te puedes alabar que siendo Murcia tan grande no tiene puerto de mar”, podemos señalar como anécdota una actuación en TV en el año 1986 en la que desde la dirección del programa se indicó a la presidenta del grupo que, por no herir susceptibilidades, la sustituyera. No se sustituyó. La malagueña torera consta de cuatro mudanzas de escuela bolera. “Se baila lenta, reposada, punteada y muy pegada al suelo”. Así le gustaba definirla a Pilar de la Rocha. Su introducción y su *ritornello* son los típicos de cualquier malagueñaailable. Los podemos encontrar en innumerables malagueñas, tanto del campo como de la huerta; y son tan característicos que muchos músicos los han tomado como tema en sus composiciones. Se pueden oír, por ejemplo, en el prelude de la zarzuela “Las bodas de Luis Alonso”.

EL REPERTORIO, A PARTIR DE LUIS FEDERICO VIUDES

Lejos del oportunismo que representó en su día el nuevo orden político de las Comunidades Autónomas y su consiguiente apoyo al desarrollo de las señas de identidad, llevadas a cabo por los ayuntamientos en la búsqueda de sus raíces, Luis Federico Viudes, músico, escritor, folclorista y en definitiva gran intelectual al que Cartagena debe gran parte de su actividad cultural, realizó un largo, riguroso y concienzudo trabajo en el que tuvo la suerte

de participar como coordinador musical y guitarrista, junto con la familia Piñana y el grupo folklórico “Ciudad de Cartagena” de La Palma.

El trabajo consistió en la grabación de un CD titulado “Bailando por Cartagena”, realizado durante el año 1993.

En él encontramos una nueva interpretación de la raíz de los cantes bailables de Cartagena, ya que para su recreación se partió de la siguiente hipótesis: Los cantes flamencos –y, por ende, los de Cartagena– se originaron, a partir del folclore. Por otra parte, se partió de dos axiomas, consagrados por la Historia: Primero: “La música es siempre creada por músicos cultos; y se convierte en música popular si es asumida por el pueblo y reconocida como propia”. Segundo: “Lo que evoluciona, pervive; lo que no, muere”. Así pues, propusimos al pueblo cartagenero una fusión de lo popular con lo flamenco, mediante su divulgación en disco compacto, manteniendo la tesis de que para entender los cantes de Cartagena no había que ser un experto, ni siquiera un iniciado. Y ello con la sola pretensión de que, con el tiempo, fuera sólo el pueblo quien decidiera asumir o no esa música como propia y convertirla o no en su folclore.

Música

Como fuente utilizamos grabaciones de Encarnación Fernández, Manuel Romero y Antonio Piñana, sobre todo a este último, por considerarlo el continuador de la escuela del gran Antonio Grau Rojo padre. Al oír al desaparecido A. Piñana, nos pusimos inmediatamente en contacto con la familia, que se ofreció a trabajar con nosotros ya que Antonio Piñana y su hijo Curro son los continuadores de la escuela y recordaban perfectamente todos esos cantes.

Dado que ya se tenían las muestras del material con el que trabajar, se procedió a su estudio y a pasarlas al pentagrama donde se pudo comprobar la gran cantidad de melismas y notas de paso existentes. Debido a la dificultad añadida que esto suponía, se optó por incluir todos los giros melódicos imprescindibles para que no quedaran exentas de personalidad, y por el contrario omitir los adornos de carácter virtuosístico, de modo que cualquier entendido o iniciado al flamenco pudiera seguir distinguiendo y diferenciando entre los cantes de Cartagena, interpretados en esta ocasión por aficionados. Una vez resuelto el inconveniente que suponían los melismas de origen, teniendo en cuenta que cada cantaor intenta dejar su aportación personal en éstos, pasamos a dotarlas de un compás ternario constante. Entre los cantes de Cartagena que grabamos se encuentran: cartagenera, levantica, fandango minero, murciana, malagueña bolero del campo, y malagueña de Conchita la Peñaranda. Se compuso para dicha grabación un bolero, una jota y unas parrandas; respetando en todas ellas su forma característica pero, en esta ocasión, con armonía al estilo de taranta.

Las letras

Las letras proceden de diferentes autores:

Luis Federico Viudes, Ginés Jorquera y el gran trovero Marín.

En esta quintilla de Marín podemos encontrar un canto a la valía del pueblo:

*Soy piedra que a la terrera
Cualquiera me arroja al verme,
Parezco escombros por fuera;
Pero en llegando a romperme
Doy un metal de primera.*

En esta otra de Ginés Jorquera, pura antropología, la concepción que tenemos de nosotros mismos.

*Pisaron este solar
De razas cuarenta y pico
Y la mezcla vino a dar
La especie de bordesico
Que aquí se suele criar.*

Luis F. Viudes nos propone una referencia sobre geografía urbana.

*Por la alameda, me viste
Por el Arsenal, me hablaste
Por el muelle, me quisiste
Por el puerto, me tiraste
vaya prisa que te diste.*

En cuanto al baile, se utilizaron los pasos de la Escuela Bolera, que están perfectamente esquematizados desde la segunda mitad del s. XVIII y en los que podemos enumerar un mínimo de 57 pasos diferentes que se combinan.

Como profesora de baile contamos con la ayuda de M^a Luisa Valcárcel, gran profesional y artista, desde aquí, gracias M^a Luisa.

El vestuario que presenta actualmente el grupo, consta de tres indumentarias diferentes. Y está pendiente de renovar.

1. Traje de labor del Campo de Cartagena. La Mujer viste refajo de tejido bordado en lana con colores vivos, delantal de recorte con fruncidos o tableados. Camisa o chambrá blanca de tablas cubierta con mantón. Predominando los tejidos de satén, bayeta y algodón.

El hombre. Pantalón de media pierna, de pana a rayas en color marrón, calceta sin talón y esparteñas. Faja tejida en diversos colores y camisa blanca.

2. Traje de lujo o de luces. La mujer viste refajo en recorte de terciopelo, o paño bordeado por lentejuelas y pedrería. Delantal de las mismas características, con los mismos motivos florales de recorte, camisa negra en tela noble bordeada con puntillas doradas metálicas y mantilla de blonda blanca con pedrería. En ocasiones la mujer viste cintón para cubrir cabeza, realizado en terciopelo con damasco adornado con azabache y canutillo de cristal. Siempre utilizando las mejores alhajas que se poseen. El peinado de la mujer es el llamado moño de picaporte, adornado con flores del Campo de Cartagena.

El hombre presenta pantalón a media pierna, chaleco y chaquetilla de pana negra lisa. Calceta blanca de hilo y zapato de corte castellana. La camisa blanca de tablas, algunas enriquecidas con bordados de hilo en blancos.

En determinadas ocasiones el hombre se cubre la cabeza con pañuelo de seda roja y sombrero calañés.

3. Traje de bolero. La mujer presenta refajo de seda bordeado en lentejuela y pedrería, zapato y medias finas en blanco. Camisa con grandes mangas bordeadas de varias tablas de puntillas hechas a bolillo.

El traje del hombre presenta las mismas características que el de lujo, con la salvedad que el chaleco suele ser de damasco o brocado valenciano.

Gracias a la labor del Grupo Folklórico “Ciudad de Cartagena”, podemos contar hoy con uno de los repertorios más completos de la región, ya que éste ha ido aglutinando lo más representativo del folklore de cada comarca. En él podemos encontrar jotas, malagueñas, parrandas, boleros y aguilandos de la Huerta murciana, de Fuente Álamo y, claro está, del campo de Cartagena, además de una importante selección de “cantes de Levante”, con lo que se sintetizan, prácticamente, todas las formas de música popular bailable y no bailable del área cultural.

Quizás una de las características más importantes del grupo folklórico Ciudad de Cartagena sea que, desde 1975, ha conseguido mantener un importante repertorio, único por su variedad estilística y características específicas que, como veremos más adelante, conforma un bagaje único.

Por otro lado, cabe señalar su gran capacidad para organizar eventos culturales; entre los que destaca el Festival internacional de folklore. Año tras año, desde 1993, se enriquece la programación. Durante siete días, en la primera semana del mes de julio, tienen lugar diferentes actividades en torno a las costumbres y tradiciones del campo de Cartagena, en el incomparable marco del Palmeral de las “Casas Grandes”.

Dentro del apartado de recuperación de tradiciones destaca “el café cantante”, que evoca, de forma simbólica, la importancia decisiva del café durante la segunda mitad del s. XIX, en el nacimiento y la consolidación del flamenco.

El reconocimiento al grupo Ciudad de Cartagena por parte de la opinión pública, en estos dos últimos años, es patente en premios, distinciones y menciones, tales como: premio a la labor cultural predilecta del campo de Cartagena, otorgado por la Liga Rural; elección de su anterior presidenta como cartagenera del año 2001, corbatín de honor del Ayuntamiento de Cartagena; y muchos más que sería prolijo mencionar. Todo esto no es fruto de la casualidad ni el azar, sino del trabajo, dedicación y empeño de personas como Florentina Moreno, que ha sabido mantener unido a un grupo de amigos emprendedores y soñadores, que optan por dormir lo justo y trabajar duro para ver materializados sus sueños, uno de los cuales se ha hecho realidad: **la casa museo del folklore.**

En el ámbito de la música culta, músicos, compositores y directores de orquesta han elevado a las más altas esferas la música popular de Cartagena. Valga como ejemplo el cartagenero Benito Lauret, que la ha inmortalizado en toda una obra maestra llamada “Suite Cartagenera”, grabada por la orquesta sinfónica de la región en el año 2000. En esa obra son reconocibles, entre otros géneros, la malagueña bolera del campo, la malagueña torera, la levantica y el aguinaldo. Una vez más en la historia de la música culta el compositor capta y refleja la fuerza generadora del folklore y su hondo sentimiento popular, como anterior-

mente lo hicieran el padre Soler, Gluck, Dvorak, Glinka, Bocherini, Mozart, Falla, Turina o Albéniz, entre otros, tomando cada uno como fuentes de inspiración los aires populares de su país.

El repertorio actual del grupo Ciudad de Cartagena consta de cuatro bloques: campo de Murcia, huerta de Murcia, campo de Cartagena y cantes de Levante. Objetivamente, todos de igual importancia; por más que la mayoría del público demuestre, actuación tras actuación, su preferencia por el que constituyen los cantes de Cartagena-La Unión. Ese hecho puede deberse, en parte, a que el flamenco está de moda. Pero, en todo caso, no hay duda de que una de las razones de dicha predilección es la calidad técnica y artística de las cantantes M^a Eugenia Delgado e Isabel Cegarra, que constantemente son objeto de innumerables elogios, tanto por la crítica especializada como por el público en general.

En una sociedad como la actual, más culta y desarrollada, en la que existen más medios y facilidades para acceder a la enseñanza musical, se puede decir sin miedo a errar que se toca con más calidad técnica que antaño. Sin embargo, no podemos afirmar con la misma seguridad el grado de fidelidad con el que se interpreta lo antiguo, ya que hemos podido comprobar que una misma pieza, interpretada hoy día por diferentes grupos folklóricos de la misma zona, varía en cuanto a acentuación, tempo, armonía y melodía. Esto es debido a la gran cantidad de maestros de música o rondalla existentes y la falta de interés por profundizar en conocimientos y unificar criterios con los que mantener viva no la forma –que ha de ser *ad libitum*–, sino la esencia del arte popular de nuestros antepasados. Desde aquí hago un llamamiento a que en próximos encuentros puedan organizarse cursos específicos desde la Escuela de Folclore de La Palma.