

**TESIS DOCTORAL**



Departamento de Didáctica de la  
Expresión Musical, Plástica y Corporal.

**MÚSICA, REFOLKLORIZACIÓN E IDENTIDAD:  
LOS GRUPOS DE COROS Y DANZAS EN MURCIA  
DESDE LA POSGUERRA HASTA LA PREAUTONOMÍA  
(1939-1978)**

**Juan Francisco Murcia Galián**

**Directoras:**

Dra. D<sup>a</sup>. Matilde Olarte Martínez

Dra. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Esperanza Clares Clares

**2018**





**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Departamento de Didáctica de la  
Expresión Musical, Plástica y Corporal.

**MÚSICA, REFOLKLORIZACIÓN E IDENTIDAD:  
LOS GRUPOS DE COROS Y DANZAS EN MURCIA  
DESDE LA POSGUERRA HASTA LA PREAUTONOMÍA  
(1939-1978)**

**Vº. Bº. de los directores de la tesis doctoral:**

Dra. D<sup>a</sup>. Matilde Olarte Martínez

Dra. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Esperanza Clares Clares



*A mis padres, por su confianza y apoyo*



## RECONOCIMIENTOS Y AGRADECIMIENTOS

El esfuerzo que supone realizar una tesis doctoral atraviesa distintas etapas en las que caben distintos afectos: la ilusión por el descubrimiento, el desánimo en los momentos difíciles y la satisfacción por el trabajo realizado. En este proceso he tenido la inmensa suerte de contar con el consejo y el apoyo de grandes personas.

Si Salamanca ha sido mi *alma máter*, esta maternidad académica tiene un nombre propio. Gracias a la Dra. Matilde Olarte, de la que he aprendido la pasión por la investigación y la constancia en el aprendizaje. Sus sabios consejos y su experiencia han guiado mis pasos desde el grado a la tesis. Con ella tuve la oportunidad de iniciarme en el apasionante mundo de la etnomusicología y sin su ayuda este camino no habría sido igual.

Mi agradecimiento es extensible para la Dra. Esperanza Clares que también ha seguido muy de cerca las idas y venidas de este proyecto. Su profesionalidad y dedicación en esta tesis ha sido fundamental para lograr el objetivo.

Gracias a mis padres y mi hermana, por ser el pilar que me sustenta y por la confianza depositada en mí. A mi familia, por inculcarme el aprecio y el amor por Murcia y su cultura. En memoria de mis abuelos, Rosa y Andrés, siempre vivos en mi recuerdo.

No puedo dejar de agradecer a las profesoras que marcaron mi formación musical. Mi maestra, Alicia Martínez, me inculcó unos valores que he tenido siempre presentes en mi vida académica y Eva Martínez, me orientó en los inicios de mi carrera universitaria hacia Salamanca.

Gracias a la Dra. Lola Pérez, con la que he tenido la oportunidad de profundizar en el estudio de la etnomusicología española en Conservatorio Superior de Castilla y León y de la que espero poder seguir siempre aprendiendo. La realización de la tesis no hubiera sido igual si no hubiera contado con la amistad, el apoyo y las risas de mis compañeras de doctorado: Montse, Susana y Julia.

Gracias al apoyo recibido desde la Universidad de Murcia y a aquellos profesores que de distinta forma han contribuido en mi formación, Juan Carlos, Gregorio, Maripaz y José Francisco.

A mis amigos, por estar siempre ahí a pesar del escaso tiempo que en ocasiones les he podido dedicar. Gracias a Borja, por aguantar los pormenores y las dificultades de este viaje con su apoyo y paciencia constante.

Quiero expresar mi agradecimiento especial a los informantes que han colaborado con su testimonio desinteresado en la realización de esta tesis. Mi recuerdo a Milagros, por tener parte de responsabilidad en escoger este tema de investigación y por la entrevista que nos quedó pendiente. Gracias a la ayuda recibida por parte de los investigadores que han estudiado el patrimonio musical murciano y han estado dispuestos a ofrecerme su ayuda y sabiduría, especialmente a Manolo Sánchez, Emilio del Carmelo Tomás y Tomás García.

Quisiera mencionar a aquellas instituciones y demás personas que han aportado su ayuda a lo largo de este trabajo: Mila Gallego de los Centros Culturales del Ayuntamiento de Murcia; Ángel Cruz Sánchez y Juan Bautista Sanz de la Filmoteca Regional de Murcia; Censi, Safi, Antonio y Mariano del Grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Vega”; José Dimas Sánchez Cánovas; Mari Carmen Iniesta Fructuoso; Juan José Franco, cronista de la Puebla de Soto; Juan Diego de Tallante y una larga lista de personas que de un modo y otro me han prestado su ayuda.

A todos ellos, mi más grato agradecimiento.



## ÍNDICE GENERAL

Reconocimientos y agradecimientos . . . . .	7
Abreviaturas y siglas empleadas . . . . .	13
<b>INTRODUCCIÓN</b> . . . . .	15
Objetivos y estructura de la tesis . . . . .	16
Fuentes empleadas . . . . .	18
Fondos y colecciones documentales . . . . .	18
Fondo de la Delegación Nacional de la Sección Femenina ( <i>E-Mga</i> ) . . . . .	19
Fondo de la Asociación “Nueva Andadura” ( <i>E-Mrah/ana</i> ) . . . . .	20
Archivo de Folklore de la Sección Femenina ( <i>E-Mn</i> ) . . . . .	20
Fondo de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia y Fondo José Luis Martínez Plazas ( <i>E-MUar</i> ) . . . . .	21
Cancioneros . . . . .	22
Prensa . . . . .	23
Fuentes audiovisuales . . . . .	23
Biblioteca Regional de Murcia ( <i>E-MUbr</i> ) . . . . .	24
Filmoteca Regional de Murcia . . . . .	24
Archivos digitales . . . . .	24
Fuentes orales y documentación de archivos personales . . . . .	25
Metodología . . . . .	27
Aspectos metodológicos de las entrevistas realizadas . . . . .	27
Criterios transcripción musical . . . . .	29
Criterios de análisis . . . . .	30
Estado de la cuestión . . . . .	31
<b>PARTE I: Los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Murcia desde el comienzo de sus actividades hasta su disolución y reorganización posterior (1939-1978)</b>	
<b>Capítulo 1: Los Coros y Danzas de España y la promoción del folklore musical . . . . .</b>	<b>41</b>
1. El origen de los grupos de Coros y Danzas . . . . .	42
2. Los cursos de formación para instructoras de música . . . . .	46
3. La investigación del folklore musical y la labor de las cátedras ambulantes . . . . .	50
4. Finalidad y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas . . . . .	59

<b>Capítulo 2: Los grupos de Coros y Danzas en Murcia</b> .....	65
1. La Delegación Local de la SF de Murcia y la Asesoría Musical .....	66
2. Cronología de los grupos de Coros y Danzas de Murcia .....	70
2.1. Primera época (1939-1950) .....	71
2.2. Segunda época (1951-1963) .....	75
2.3. Tercera época (1964-1977) .....	81
3. Los concursos organizados por la SF y la participación de los grupos de Murcia .....	84
3.1. La estética de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas .....	85
3.2. Otros concursos .....	91
3.2.1. Concurso de armonización (1941) .....	91
3.2.2. Concursos de rondallas (años 50) .....	92
3.2.3. Concursos de Juventudes .....	93
3.2.4. Concursos de villancicos .....	97
4. Los viajes al extranjero de los grupos murcianos .....	102
5. La indumentaria de los grupos de Murcia .....	110
<b>Capítulo 3: El repertorio de los grupos de Coros y Danzas de Murcia</b> .....	119
1. Estudio del repertorio según las modalidades de participación en los concursos nacionales ..	120
1.1. El repertorio de los “Coros” .....	121
1.2. El repertorio de los grupos de “Danzas” y los grupos “Mixtos” .....	124
1.2.1. El repertorio de jotas y sus especies .....	126
1.2.2. El repertorio de fandangos y sus especies .....	136
1.2.3. El repertorio de seguidillas y sus especies .....	158
2. Influencia del repertorio de la SF en los compositores murcianos .....	170
3. El repertorio murciano en los cancioneros publicados después de la guerra civil española .	172
3.1. Cancioneros editados y publicados por la Sección Femenina .....	178
3.1.1. <i>Cancionero español</i> armonizado por García de la Parra (1940) .....	179
3.1.2. <i>Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes</i> (1943) .....	182
3.1.3. <i>Cancionero Juvenil</i> de Manuel Rodríguez, editado por el Frente de Juventudes (1947) .....	183
3.1.4. <i>Danzas Populares de España</i> de García Matos (1957, 1964, 1971) .....	184
3.1.5. <i>Mil Canciones Españolas</i> (1974) .....	188
3.2. Cancioneros de villancicos publicados por la Sección Femenina .....	191
3.2.1. Primera edición de <i>Villancicos y canciones religiosas de Navidad</i> (1956) ..	191
3.2.2. Edición ampliada de <i>Villancicos y canciones religiosas de Navidad</i> (1974) ...	193
3.3. Otros cancioneros “de refrito” afines a la SF .....	195
3.4. El cancionero póstumo de la SF de Murcia: <i>Canciones y bailes populares         de la huerta de Murcia y su región</i> , recopilado por Antonio Celdrán (1980) .....	198
4. La SF y los medios audiovisuales .....	206
4.1. El programa <i>Caminos y Canciones</i> de TVE (1966-1967) .....	207
4.2. <i>Raíces</i> de TVE y la pérdida del dominio audiovisual .....	209
4.3. <i>Cantando se hace camino</i> , TVE (1977) .....	212

5. El repertorio a través de las publicaciones discográficas	215
5.1. Las dos antologías de <i>Canciones y Danzas de España</i> de la SF (1968, 1973)	215
5.2. La <i>Colección de música murciana</i> (1978) y el <i>Carracachá</i> (1979)	216
6. Últimos años hacia la Transición	220
6.1. Rivalidad con los grupos de Educación y Descanso	220
6.2. Disolución de la Sección Femenina y su reorganización en la Asociación Provincial “Francisco Salzillo”	222

## **PARTE II: La Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia y otras iniciativas derivadas en la Transición (1940-1978)**

### **Capítulo 4: La Obra Sindical de Educación y Descanso y su promoción de la Cultura y el Arte**

1. Contexto histórico y social del Sindicalismo Vertical en Murcia (1940-1977)	230
1.1. La Obra Sindical y la promoción del deporte	232
2. Actividades culturales y artísticas promocionadas por la Obra Sindical de ED antes de la creación del grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” (1942-1959)	233
2.1. Actividades musicales	234
2.1.1. Agrupaciones musicales y Bandas de Música	234
2.1.2. El Orfeón Murciano “Fernández Caballero” y su relación con la Obra Sindical	235
2.1.3. El cuarteto de Educación y Descanso (1943)	239
2.1.4. La Rondalla de Educación y Descanso (1942-1977)	239
2.1.5. Flamenco y trovo	240

### **Capítulo 5: El Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia**

1. La creación del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” (1958-1959)	244
2. Actividad del grupo “Virgen de la Fuensanta” (1959-1977)	250
2.1. Actuaciones en la primera década (1959-1969)	250
2.2. Actuaciones en la segunda década (1970-1977)	260
3. Actuaciones del grupo en las Demostraciones Sindicales de Madrid (1959-1975)	263
3.1. II Demostración Sindical (1959)	265
3.2. V Demostración Sindical (1962)	266
3.3. VI Demostración Sindical (1963)	268
3.4. VII Demostración Sindical (1964)	269
3.5. IX Demostración Sindical (1966)	269
3.6. X Demostración Sindical (1967)	272
4. Viajes al extranjero	275
5. La indumentaria	277
6. Festivales de Folklore vinculados a Educación y Descanso y Sección Femenina	279
6.1. El Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo (1968)	279
6.1.1. El Museo del Traje	284
6.2. La Semana de la Huerta de Los Alcázares (1972)	286

<b>Capítulo 6: El repertorio del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta”</b> .....	289
1. El repertorio de los géneros de baile .....	290
1.2. Innovaciones en los setenta: el <i>revival</i> de “Los Mayos” y la “Misa Huertana” ....	292
2. La “recopilación” del repertorio .....	294
2.1. Cuestionarios a los pueblos sobre costumbres y tradiciones (1957) .....	296
3. Trabajos de pseudo-investigación sobre el repertorio .....	298
4. Análisis del repertorio a través del audiovisual .....	299
4.1. Registros audiovisuales grabados por NO-DO .....	300
4.2. Registros radiofónicos del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres (1966) .....	301
5. El repertorio a través de los cancioneros .....	305
5.1. El <i>Cancionero murciano</i> de Genaro Monreal (1968) .....	305
5.2. <i>Bailes típicos de la Región murciana</i> de Ginés Torrano (1984) .....	308
6. Escisión y continuidad hacia la Transición .....	320
6.1. La escisión de Milagros Carrasco: el grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Vega” (1968) .....	321
6.1.1. Trabajos discográficos del grupo “Virgen de la Vega” .....	324
6.2. La continuidad del grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” y su refundación en la Peña Huertana “la Panocha” (1976) .....	327
6.2.1. Trabajos discográficos del grupo “Virgen de la Fuensanta”: <i>Murcia baila                 con la Peña de la Panocha</i> (1978) y <i>Así canta Murcia</i> (1980) .....	328
6.3. Grupos independientes nacidos en la última década del Franquismo (1970-1975) ...	332
6.4. Iniciativas impulsadas desde el Gobierno preautonómico: El Centro Regional de Teatro, Música y Folklore de la Diputación Provincial de Murcia (1980-1982) ...	335
6.5. Antecedentes a la creación de la “Federación de Peñas Huertanas” (1981) .....	337
 <b>CONCLUSIONES GENERALES</b> .....	 341
 <b>Listado de Ilustraciones, Tablas y Gráficos</b> .....	 355
Ilustraciones .....	355
Tablas .....	358
Gráficos .....	359
 <b>Bibliografía</b> .....	 361
 <b>Discografía</b> .....	 377
 <b>Apéndice documental</b> .....	 379
I. Apéndice documental: informes, fichas, manuscritos .....	379
II. Apéndice documental: fotografías .....	405
III. Apéndice documental: partituras .....	431

## ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

<i>ca.:</i>	Hacia
CEH:	Centro de Estudios Históricos
<i>Cfr.:</i>	<i>Cónfer</i>
Coord. / Coords.:	Coordinador / coordinadores
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DNSF:	Delegación Nacional de la Sección Femenina
Do M:	Do Mayor
<i>E-Mga:</i>	Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.
<i>E-Mn:</i>	Biblioteca Nacional de España
<i>E-Mrah/ana:</i>	Archivo de la Asociación Nueva Andadura de la Real Academia de la Historia
<i>E-MUam:</i>	Archivo Municipal de Murcia
<i>E-MUar:</i>	Archivo Regional de Murcia
<i>E-MUbr :</i>	Biblioteca Regional de Murcia
Ed / Eds.:	Editor / Editores
ED:	Educación y Descanso
FACYDE:	Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España
Fa M:	Fa Mayor
FEAF:	Federación Española de Asociaciones de Folklore.
FET:	Falange Española Tradicionalista
FJ:	Frente de Juventudes
FMT:	Fondo de Música Tradicional
JAE:	Junta para la Ampliación de Estudios

<i>Ibíd. Ibidem:</i>	En el mismo lugar
IEM:	Instituto Español de Musicología
IMF:	Institución Milá y Fontanals
JONS:	Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista
M16:	Misión 16
M38:	Misión 38
Mi M:	Mi Mayor
<i>Op. Cit.:</i>	Obra citada
OSE:	Organización Sindical Española
OS:	Obra Sindical
Rem:	Re menor
SEU:	Sindicato Español Universitario
SF:	Sección Femenina
Sol M:	Sol Mayor
(s.f.):	sin fecha

## INTRODUCCIÓN

La principal motivación en la elección de este tema de investigación reside en mi interés personal por las tradiciones musicales de Murcia y la proximidad que tengo a este objeto de estudio. Por otro parte, esta tesis surgió con el propósito de cubrir una laguna existente en los estudios sobre el folclore musical de Murcia desde una perspectiva (etno) musicológica.

La tesis doctoral se centra en el estudio de las prácticas musicales de tradición oral fomentadas por el Régimen franquista en la ciudad de Murcia (1939-1978). Los denominados grupos de “Coros y Danzas” fueron promocionados en esta ciudad por dos instituciones políticas franquistas: la Sección Femenina de la Falange (en adelante SF) y la Obra Sindical (OS) de “Educación y Descanso” (ED). La vigencia actual que sigue teniendo la estética creada por estos grupos y la continuidad de sus planteamientos frente a nuevos modelos folklóricos en la Región de Murcia fue también otra de las motivaciones que propiciaron mi elección.

Durante la realización de la tesis han sido muchas las vicisitudes que ha atravesado la investigación. He tenido acceso a un enorme caudal de documentación que, en lo referido a Murcia, permanecía inédita. A su vez, me he encontrado con algunas carencias documentales en algunos apartados que han podido superarse gracias al testimonio de las fuentes orales.

El ser beneficiario de la beca predoctoral (FPU) desde septiembre de 2016 me ha dado la oportunidad de profundizar en las técnicas de investigación en Musicología y poder desarrollar mis competencias docentes en el ámbito más próximo a la temática de mi investigación, la “Etnomusicología de España”, que es una asignatura obligatoria en el segundo curso del Grado de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Salamanca. Gracias a este hecho he podido compaginar la realización de mi tesis con la formación docente que se ha visto enriquecida gracias al sólido equipo de investigación que me avaló<sup>1</sup> y la participación en un gran número de congresos y simposios internacionales que han ido acrecentando mi formación investigadora<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)”. Entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad, duración 2013-2016. Referencia HAR2013-48181-C2-2-R (Programa Retos de la Sociedad). Actualmente enmarcados dentro del Grupo de Investigación Reconocido IHMAGINE (Intangible Heritage Music and Gender International Network) de la Universidad de Salamanca.

<sup>2</sup> *Cfr.* Las referencias en la Bibliografía final.

## Objetivos y estructura de la tesis

El objetivo general de la presente tesis doctoral es analizar la actividad musical que fue llevada a cabo por los grupos folklóricos organizados por las instituciones franquistas en Murcia durante el período que comprende los años 1939 a 1978. Para la consecución de este amplio objetivo me he propuesto una serie de objetivos específicos.

El primero es analizar la labor de investigación realizada por las instituciones del Régimen en materia de música tradicional. A partir de este hecho, me propongo realizar un estudio sobre el caso específico de la ciudad de Murcia y las agrupaciones musicales a las que se les encomendó esta labor.

El segundo objetivo es elaborar una cronología a partir de diversas fuentes escritas, orales y hemerográficas que ayude a identificar la trayectoria y resultados obtenidos por los grupos de Coros y Danzas en Murcia, tanto los dependientes de la SF como los de ED. Con ello, se pretende contraponer la actividad de ambas instituciones e identificar los aspectos comunes y los que diferencian a cada una de ellas, con el fin de valorar la labor realizada en esta materia desde una perspectiva crítica.

El tercero de los objetivos, de especial interés, es estudiar el repertorio de música y baile interpretado por los grupos folklóricos de la ciudad de Murcia desde un punto de vista musical y analítico, con el propósito de identificar las modificaciones y adaptaciones realizadas sobre la fuente original de procedencia. Para ello, se realiza un análisis desde diversas como herramientas metodológicas. Se ha considerado también la dimensión ideológica y estética que motivó la puesta en escena de este repertorio musical, con el fin de abordar también la consecuente utilización política del folklore tradicional, los discursos generados en torno a él y los efectos que tuvo en la propia estructura musical.

El cuarto objetivo de esta investigación es concienciar de la necesidad de estudiar el legado musical que aportaron estas agrupaciones y que actualmente es parte del patrimonio inmaterial de la Región de Murcia. En un momento en el que las tradiciones musicales de Murcia atraviesan por una época de gran vitalidad, la herencia de estos grupos sigue todavía muy presente en nuestros días. Sin embargo, existe un gran vacío bibliográfico en este ámbito. Considero que esta investigación debe explorar y buscar conexiones con los problemas e intereses actuales en un discurso abierto y objetivo.

El marco cronológico escogido para esta investigación abarca los años 1939 a 1978. En la posguerra española (1939) surgieron las primeras actividades relacionadas con la promoción de la música y el folklore. Pasada la época central se llega al periodo de mayor auge y desarrollo de los grupos folklóricos hasta su reconversión en nuevas asociaciones durante los años de la transición democrática y el inicio del proceso preautonómico en la provincia de Murcia (1978).

Dada la ambigüedad que puede suscitar la referencia geográfica “Murcia” se deben de tener en cuenta algunas consideraciones. Murcia es a su vez el nombre de una ciudad, su municipio, la



provincia y la actual Comunidad Autónoma. Esta tesis se centra fundamentalmente en la ciudad de Murcia, la capital de la provincia y su municipio. A su vez, se hacen referencias a otras pedanías pertenecientes al municipio de Murcia, y por tanto dependientes de su Ayuntamiento, como son la inmensa lista de pedanías que circundan la capital y que se localizan dentro de su comarca natural, la huerta de Murcia. La huerta de Murcia es una llanura prelitoral por la que discurre el curso bajo del río Segura hacia su desembocadura en el Mediterráneo. Por su condición eminentemente rural, las zonas periurbanas de la huerta murciana atesoraban algunos vestigios de la cultura tradicional, que en la urbe capitalina se habían perdido por completo.

En esta tesis se hacen también alusiones a los grupos de Coros y Danzas de otros municipios de la provincia (Lorca, Cieza y Yecla, entre otros), por su relación de parentesco y vinculación con los asuntos tratados.

La tesis se ha estructurado en dos grandes partes, a su vez, cada una de las cuales se ha dividido en tres capítulos, respectivamente. Esta división en dos partes viene determinada por las principales instituciones políticas, la SF y ED, que con sus grupos de Coros y Danzas pusieron en marcha el proceso de refolklorización en la España franquista y, por consiguiente, en la ciudad de Murcia.

La Parte I está dedicada a la Sección Femenina. El Capítulo 1 presenta una introducción sobre la labor realizada por la SF en el ámbito del folclore musical con la creación de los grupos de Coros y Danzas, pasando por la metodología de investigación llevada a cabo para la presentación en los concursos nacionales. El Capítulo 2 está dedicado a los grupos de Coros y Danzas organizados por la Delegación Local de la Sección Femenina de Murcia. En este capítulo, se analizan las tres etapas de la trayectoria de los grupos y se estudia su participación en diversos certámenes de carácter competitivo, en sus viajes, sus actuaciones en general, así como su indumentaria. El Capítulo 3, estudia el repertorio musical de los grupos según las modalidades de participación en los concursos y clasificados por géneros musicales de baile. Además, se analiza a través de diversas fuentes el repertorio de cancioneros, registros audiovisuales y trabajos discográficos. El Capítulo tercero cierra la Parte I abordando los acontecimientos acaecidos durante los años posteriores a la muerte de Franco y la Transición.

La Parte II analiza la labor realizada por la Obra Sindical de Educación y Descanso. El Capítulo 4 introduce la segunda parte contextualizando las funciones de la Organización Sindical Española (en adelante OSE) o Sindicato Vertical y las actividades culturales y artísticas promovidas por esta institución en Murcia. El Capítulo 5 está dedicado al Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta”, denominación que adoptó el grupo sindical en la capital de la provincia murciana. En este capítulo se detallan las vicisitudes que rodearon el nacimiento del grupo, su actividad durante la primera y segunda década, sus viajes al extranjero, la indumentaria y los festivales de folclore celebrados en Murcia y vinculados a ED y la SF. El Capítulo 6 estudia el repertorio musical del grupo “Virgen de la Fuensanta”. En él se presentan las iniciativas surgidas en materia en inves-

tigación de folklore y se realiza un análisis musical a través de diversas fuentes audiovisuales y cancioneros relacionados con la OSE. El último epígrafe del Capítulo 6 recoge la trayectoria final del grupo sindical desde una doble perspectiva. Por una parte, desde la separación de uno de sus miembros y la constitución de un nuevo grupo folklórico. Y por otra parte, desde la continuidad del grupo originario y su reestructuración dentro del tejido asociacionista surgido en la transición y en el proceso preautonómico. Además, se nombran otras iniciativas surgidas a finales de los setenta y se aventuran algunos de los hechos que a partir de la década de los ochenta se implantaron en la ciudad.

Aunque esta investigación se centra principalmente en la actividad musical promocionada por estas dos instituciones políticas, SF y ED, se han realizado comparaciones con respecto a otras manifestaciones de la cultura tradicional que coexistieron en las zonas rurales del municipio de Murcia durante la misma época y que no dependieron del Régimen franquista.

Como complemento al estudio, se presenta un apéndice temático con abundante material documental. El apéndice se divide en tres bloques según la naturaleza del documento: informes, fichas y manuscritos; fotografías y partituras, que se han ordenado cronológicamente.

## **Fuentes empleadas**

Para realizar esta investigación he consultado un ingente número de fuentes de distinta naturaleza. Por un lado, las fuentes documentales escritas que han sido examinadas tanto presencial como virtualmente y que han constituido una parte fundamental para este trabajo. Por otro lado, han supuesto otra parte destacada las fuentes orales y documentación procedente de archivos privados y personales de los informantes entrevistados.

## **Fondos y colecciones documentales**

En el transcurso de esta investigación se han consultado fondos documentales de diversos archivos españoles, así como otros fondos digitales, especialmente de carácter musical, relacionados con el objeto de estudio. Se detallan a continuación aquellos archivos en los que he basado mi trabajo, especificando los fondos atesorados, su estructura y el trabajo llevado a cabo en cada uno de ellos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Los archivos con los que he trabajado se han citado según las siglas estandarizadas en el Directorio en línea de siglas de archivos y bibliotecas del Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Recuperado 20-08-2018 de: <<http://www.rism.info/sigla/>>.

### **Fondo de la Delegación Nacional de la Sección Femenina (E-Mga)**

El fondo de la Delegación Nacional de la Sección Femenina (en adelante DNSF) pertenece al Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. La documentación generada por esta organización política tras su desmantelamiento se ingresó en este archivo, aunque la información procede de diversos archivos centrales de los ministerios que heredaron las funciones de la Delegación Nacional de SF. Algunas de las transferencias son originarias del Archivo Central del Ministerio de Cultura (realizadas entre 1978 y 1992) y otras proceden del Archivo Central del Ministerio de la Presidencia (1982-1985)<sup>4</sup>.

Ante la inexistencia del legado de la Delegación Provincial de la SF de Murcia se vio la necesidad de consultar el archivo alcalaíno. La labor de catalogación, ordenación y estudio de los materiales de esta institución se realizó en varias fases gracias al apoyo recibido a través las “Ayudas a la investigación Manuel Cárceles Caballero: trabajo en torno al Patrimonio Inmaterial de la Huerta de Murcia” (edición 2016), convocadas por el Ayuntamiento de Murcia. Fui seleccionado para esta convocatoria y presenté un proyecto basado en la catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia custodiados en el Archivo General de Alcalá de Henares<sup>5</sup>.

Los fondos que se han consultado en el archivo madrileño pertenecen al Grupo 3, referido a “Cultura”, del que se ha consultado las siguientes referencias:

En relación con las actividades culturales y artísticas organizadas por el Departamento de Participación de la DNSF, se han consultado las cajas 6, 7, 8, 10, 11, 12-13 pertenecientes al grupo de fondos (3) 51.20 – Grupo 7 nº3, ref. 283. Esta unidad documental custodia información acerca de ciertas actividades musicales y cursos de formación, así como documentación referida a los viajes al extranjero de los grupos de Coros y Danzas.

El grupo de fondos dedicado propiamente a los grupos de Coros y Danzas aparece bajo la signatura (3) 51.23 – Grupo 7, nº1, ref. 283, perteneciente a la Oficina de “Música y Folklore” y consta de 207 cajas. Gran número de estas cajas contiene abundante documentación administrativa, por lo que no se han considerado imprescindibles para esta investigación. De este grupo de fondos se han consultado las cajas 11-14, 16, 18-21, 60, 86-88, 96-102, 104, 106-107, 111-118, 122-123, 125-126, 128-130, 132, 136, 138, 157-162, 165, 169-201. Además, se realizaron diversas catas en el fondo fotográfico conservado en este mismo archivo<sup>6</sup>.

La importancia del fondo documental de Alcalá reside fundamentalmente en que, junto al fondo de folklore de SF de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y el fondo documental de la

---

<sup>4</sup> Historia archivística, reseña biográfica, contenido y estructura accesibles en la web del A.G.A. Recuperado 13-07-2018 de: <[http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=2&txt\\_id\\_fondo=167573](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=2&txt_id_fondo=167573)>.

<sup>5</sup> Murcia Galián, J.F. (2018). *La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo: Catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia del Archivo General de Alcalá de Henares*. Ayudas a la Investigación Manuel Cárceles Caballero: Trabajo en torno al Patrimonio Inmaterial de la Huerta de Murcia. Murcia: Ayuntamiento de Murcia (en prensa).

<sup>6</sup> Grupo de fondos 37, de la base de datos A.N.D.R.E.A., F/04303, F/04372, F/04405, F/04411, F/04420.

Asociación “Nueva Andadura” (ANA en adelante) custodiado por la Real Academia de la Historia de Madrid conforma una unidad documental primaria para el estudio de la SF. Lamentablemente, no se localizó documentación relativa a los grupos de Coros y Danzas promocionados por la Obra Sindical de Educación y Descanso. Tan solo algunas referencias aisladas sobre Murcia en lo relativo al Departamento de Albergues y Residencias<sup>7</sup>.

Sobre el Archivo de Alcalá, también conviene destacar las dificultades que se han encontrado a lo largo del proceso de investigación. La documentación está agrupada en torno a áreas temáticas y no por provincias, lo que ha dificultado su consulta. Además, los inventarios (algunos de los cuales son manuscritos) no detallan con claridad las fuentes que contenían. Estas carencias dieron lugar, a finales del año 2016, a un proceso de reestructuración y reagrupación de los fondos con el objetivo de trasladar la documentación al Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca. Por este motivo, algunos documentos consultados en el transcurso de esta investigación han cambiado de signatura. Se ha optado por conservar la signatura de las cajas consultadas en un principio, salvo aquellas que volvieron a ser objeto de una segunda revisión, que incluyen su nueva signatura.

### **Fondo de la Asociación “Nueva Andadura” (*E-Mrah/ana*)**

Otro de los archivos que custodia parte de la documentación de la SF es el Archivo de la Asociación “Nueva Andadura”, sito en la Real Academia de la Historia. Esta institución alberga el legado de Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la SF perteneciente al Fondo de la ANA.

Esta Asociación fue el último intento por salvaguardar los valores creados por la SF.

El legado de Primo de Rivera se estructura en dos series, la serie azul y la roja, de las que se realizaron varias catas con escasas referencias a los grupos de Coros y Danzas de Murcia. También se consultó parte del archivo fotográfico (vol. 11) de esta misma unidad documental<sup>8</sup>.

### **Archivo de Folklore de la Sección Femenina (*E-Mn*)**

En la Biblioteca Nacional de España se ha consultado un gran número de fuentes originales publicadas por la SF y otras instituciones del Movimiento Nacional. La Sala Barbieri atesora los fondos musicales y, entre ellos, se debe destacar el “Archivo de Folklore de la Sección Femenina”. Este legado ingresó en la Biblioteca Nacional en 1999 donado por parte de la ANA, que ofreció a la BNE el material proveniente de la recogida de datos sobre folklore español de los fondos de la Real Academia de la Historia por sugerencia de Jesús Vivanco (de RNE)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *E-Mga*, grupo de fondos (6), Obra Sindical de Educación y Descanso.

<sup>8</sup> *E-Mrah/ana*, “Fondo Asociación Nueva Andadura – Legado Pilar Primo de Rivera”. Serie azul (Vol.1-8), serie roja (vol.9), archivo fotográfico Nueva Andadura (vol. 11).

<sup>9</sup> “Historia archivística” del Archivo de folklore de la Sección Femenina. Recuperado 13-07-2017 de: <[http://www2.bne.es/AP\\_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=18&volverBusqueda=irBuscarFondos.do](http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=18&volverBusqueda=irBuscarFondos.do)>.

Del archivo de folklore de la SF se han consultado los siguientes bloques de documentos:

- 1.2.1. Indumentaria tradicional.
- 3. Obra ajena relacionada con el autor y su obra.
- 4. Obra de recopilación
- 4.1. Canciones tradicionales.
- 5.1. Arreglos musicales.
- 5.7.1. Canción tradicional.

En este mismo archivo se han consultado diversas fichas sobre música murciana, que eran enviadas para participar en los concursos de villancicos de la SF, con la transcripción musical de los autores participantes. Esta institución conserva cancioneros editados por SF, así como otros arreglos de músicas populares. Sin embargo, no se han localizado transcripciones originales pertenecientes a cantos para baile de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas. Una exigua cantidad de estas fichas se han conservado en Alcalá pero otra gran parte permanece en paradero desconocido.

### **Fondo de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia y Fondo José Luis Martínez Plazas (*E-MUar*)**

El Archivo General de Región de Murcia ha conservado una escasísima parte del fondo documental de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia. Ello nos permite confirmar la lamentable desaparición de la documentación generada por la organización falangista en la provincia de Murcia. En la Transición, este legado debió de sufrir un proceso de expolio y actualmente se encuentra en paradero desconocido. Este hecho ha dificultado la consulta de la documentación íntegra de la Delegación Provincial de Murcia, pero ha tratado de suplirse gracias a los fondos del Archivo de Alcalá y las fuentes orales.

El Fondo de la SF de Murcia custodiado en el Archivo Regional consta de 19 cajas y dos libros pertenecientes a la antigua organización política<sup>10</sup>. Sus fondos se estructuran en cuatro apartados:

1. Departamento económico-administrativo: recoge nóminas del personal, expedientes, boletines de cotizaciones, expedientes y cuentas.
2. Formación: conserva los estadillos del profesorado y actas de calificaciones en cursos.
3. Promoción: escasa y exigua correspondencia.
4. Servicio Social: con algunos registros de entrada de instancias para prestación del Servicio Social.

Este fondo documental recoge material eminentemente administrativo con escaso interés para el ámbito musical. De estos bloques, cabe destacar que el que ha sido más útil para la investigación ha sido el referente a las nóminas del profesorado. El examen de este tipo de información ha permitido conocer la estructura de los docentes en materia de música, canto y baile.

---

<sup>10</sup> Fondo documental de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia (1939-1978). *E-MUar*, ES.30030.AHP/143.

Asimismo, gracias a estas relaciones nominales del profesorado de música se pudo contactar con los informantes que han aportado datos de suma importancia para la investigación. De este archivo también han sido de utilidad la documentación inserta en otras colecciones como la de la Diputación Provincial de Murcia<sup>11</sup> y otros fondos de su archivo fotográfico.

El Archivo General de la Región de Murcia ha sido fundamental para reconstruir la historia de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Este archivo ha conservado el legado de José Luis Martínez Plazas, Jefe del Departamento de Arte y Cultura de la Obra Sindical de Murcia<sup>12</sup>. Martínez Plazas fue el encargado de representar y gestionar al grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” y en su archivo se conserva bastante documentación musical. Además, el Archivo General ha conservado el fondo documental del Orfeón “Fernández Caballero” que tuvo vinculación con la Obra Sindical y ha conservado documentos gráficos de este período<sup>13</sup>.

### Cancioneros

Otra tipología de fuentes de carácter primario que han tenido un peso destacado para el estudio musical de esta tesis ha sido las colecciones de cantos populares o cancioneros de la Región de Murcia y otros de carácter general que citan ese repertorio. Con el objetivo de realizar una comparativa entre los materiales recopilados, se han consultado cancioneros de las primeras colecciones publicadas a finales del siglo XIX<sup>14</sup> y principios del siglo XX<sup>15</sup> hasta aquellos que fueron publicados por parte de la SF o el Frente de Juventudes<sup>16</sup>. También han sido estudiados los cancioneros editados por otros autores independientes pero que incluyeron parte del repertorio popularizado por esos grupos<sup>17</sup>. Aunque rebasan los límites cronológicos de la tesis, también se han examinado dos cancioneros publicados en la década de los ochenta, pero que muestran el repertorio heredado de los grupos de Coros y Danzas de la SF y ED<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Fondo documental de la Diputación Provincial de Murcia (1813-1982), *E-MUar*, ES.30030.AGRM/4.

<sup>12</sup> “Documentos referidos al Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*; Ref. 243.1.2.3.

<sup>13</sup> Orfeón Murciano Fernández Caballero, *E-MUar*, ES.30030.AGRM/313.

<sup>14</sup> Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia: Colección de cantos populares*. Madrid: Unión Musical Española; Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid: A. Romero; Díaz Cassou, P. (1900). *Literatura popular murciana. El Cancionero Panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

<sup>15</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo Murcia*: Reedición de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca [primera edición de 1906].

<sup>16</sup> Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.

<sup>17</sup> Monreal, G. (1968). *Cancionero murciano*. Madrid: Monreal editor de obras propias.

<sup>18</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (Eds.) (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región*. Murcia: Cografic; y Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo.

## **Prensa (*E-MUam*)**

Ante la desaparición de parte del legado documental de los grupos de Coros y Danzas, la prensa histórica ha sido una fuente de primordial importancia para reconstruir sus actividades y poder fijar fechas concretas.

La relevancia que adquirieron los grupos de Coros y Danzas promocionados por el Régimen hizo que sus actuaciones se vieran reflejadas en la prensa de la época. Para la consulta de referencias en la prensa se han consultado los fondos digitalizados de la Hemeroteca Digital del Archivo Municipal de Murcia (*E-MUam*)<sup>19</sup>. Este portal web pone a disposición del usuario la totalidad de las publicaciones periódicas que abarca la cronología de esta tesis. Algunas publicaciones periódicas consultadas son el diario *Línea Nacional-Sindicalista*, el *Murcia Sindical*, *La Verdad* o la *Hoja del Lunes* (1939-1978)<sup>20</sup>.

## **Fuentes audiovisuales**

Las distintas grabaciones y trabajos discográficos publicados por estos grupos de Coros y Danzas han sido una fuente de peso para el estudio de los repertorios y para la realización de las transcripciones musicales y su análisis. Algunas de ellas se han localizado en distintas bibliotecas y archivos de ámbito nacional y regional, pero otras –la gran parte mayoría– se han adquirido en tiendas de coleccionismo o han sido prestadas por los informantes y sus archivos personales.

Asimismo, se han tenido en cuenta las grabaciones de los años cincuenta efectuadas por Alan Lomax, ya citado en el epígrafe de archivos digitales y la *Antología del Folklore Musical Español* de Manuel García Matos. Sobre las grabaciones realizadas por García Matos hay que advertir que su Antología fue creciendo con numerosas reediciones y ampliaciones, hasta un total de cuatro (1960, 1971, 1978 y 1992)<sup>21</sup>. Se ha utilizado la edición de la *Magna Antología* de 1978, selección realizada por su hija María del Carmen García-Matos una vez fallecido su padre<sup>22</sup>. Además, se ha consultado una recopilación publicada con motivo del Bando de la Huerta de Murcia en 2008. Se trata de un doble CD donde aparecen grabaciones ya conocidas de la *Antología* de Matos, junto a otros registros sonoros de la época de SF y ED. Lo interesante de estos CDs es que en ellos figuran algunas grabaciones de Matos en Murcia que no fueron incluidas en las primeras selecciones de la *Antología* y que, a buen seguro, fueron grabadas por él, sin que podamos dar una datación exacta de ellas<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Hemeroteca Digital del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Murcia, *E-Muam*, recuperado 13-07-2018 de: <<http://www.archivodemurcia.es/pandora.aspx?nmenu=4&sub=3>>.

<sup>20</sup> Crespo, A. (2000). *Historia de la prensa periódica en la ciudad de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

<sup>21</sup> Andrés, J., Fernández, S., Arroyo, S., Serrano, E., Mezquita, J.M. (2011). *Estudio de la Magna... Op. Cit.*, pp. 41-42.

<sup>22</sup> García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español*. Madrid: Hispavox

<sup>23</sup> Agradezco al Dr. Emilio del Carmelo Tomás por notificarme este hecho. Cfr. Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folklore musical murciano. Prolegómenos de una fonoteca del sureste español. *Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 33, p. 391.

## Biblioteca Regional de Murcia (*E-MUbr*)

La Biblioteca Regional de Murcia posee una amplia fonoteca que alberga una gran cantidad de trabajos discográficos en vinilo y cassetes sobre folklore murciano. Sin embargo, no han sido pocas las trabas que he encontrado para poder consultar estos registros sonoros. Además, en esta biblioteca se han consultado también varios cancioneros originales publicados por la SF<sup>24</sup>.

## Filmoteca Regional de Murcia

La Filmoteca Regional “Francisco Rabal” me ha proporcionado fuentes complementarias para la investigación. Esta institución se encarga de velar por el mantenimiento y conservación del patrimonio audiovisual de la Región de Murcia. Su archivo atesora una colección de grabaciones realizados por cineastas murcianos *amateurs* que inmortalizaron actuaciones de grupos de Coros y Danzas de Murcia en fiestas y actos<sup>25</sup>, los desfiles del Bando de la Huerta y las despiertas de los Auroros de la huerta<sup>26</sup>. También se me ha facilitado el inventario con los cortes del NO-DO donde aparecen registros audiovisuales vinculados al folklore y otras manifestaciones de la cultura tradicional<sup>27</sup>.

## Archivos digitales

En la era actual de las Humanidades Digitales se deben aprovechar los recursos que las nuevas tecnologías de la información ponen a nuestro alcance.

La plataforma digital *Danzas de España*, perteneciente al Archivo General de Alcalá de Henares, ofrece a los usuarios algunas de las grabaciones realizadas por NO-DO<sup>28</sup> durante los Concursos Nacionales de Coros y Danzas organizados por la SF entre 1967-1976<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> García de La Parra, B. (1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S.; Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1965). *Canciones populares para escolares. Adaptadas al cuestionario de música para enseñanza primaria*. (Sexta edición). Madrid: Delegación nacional de la Sección Femenina del Movimiento; Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1956). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento.

<sup>25</sup> Entre ellos, he tenido acceso a los materiales filmados por Antonio Medina Bardón (Jornadas X concurso de 1962) y Pedro Sanz (“Había fiesta en mi pueblo” de 1957).

<sup>26</sup> Filmoteca Regional “Francisco Rabal” (2013). *Mariano Bo: pionero del cine del entusiasmo*. Murcia: Colección Filmoteca Regional y Filmoteca Regional “Francisco Rabal” (2016). *Julián Oñate, cineasta murciano*. Murcia: Colección Filmoteca Regional.

<sup>27</sup> Agradezco a Ángel Cruz, Director de la Filmoteca Regional, su disponibilidad en facilitarme el acceso a estas fuentes audiovisuales.

<sup>28</sup> Los rollos originales se custodian en el archivo de Filmoteca Española.

<sup>29</sup> Plataforma *Danzas de España*, recuperado el 13-07-2018 de: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/aga/bases-de-datos/danzas.html>>.



A su vez, estos mismos registros audiovisuales se han volcado en la web *Fondo de Música Tradicional*<sup>30</sup>, con el objetivo de poder comparar estas fuentes audiovisuales con las generadas por otras iniciativas recopiladoras de la época como las Misiones Folklóricas y los concursos del IEM (1944-1960) o las grabaciones realizadas en España por Alan Lomax (1952-1953)<sup>31</sup>. Algunas referencias tanto del archivo del IEM como del de Alan Lomax se citarán a lo largo de la tesis por su relación con el tema estudiado.

Otros archivos digitales como la Biblioteca Digital de la AECID (BIDA)<sup>32</sup>, la Colección Kindel de la Fundación Joaquín Díaz<sup>33</sup>, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes<sup>34</sup> o la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE<sup>35</sup> han permitido consultar diversas fuentes digitalizadas pertenecientes a la SF.

### **Fuentes orales y documentación de archivos personales**

Las investigaciones centradas en aspectos de la historia contemporánea ofrecen la posibilidad de contar con el valioso testimonio de los informantes que vivieron en primera persona los hechos históricos que se analizan en este trabajo. Además, la “historia oral” –término acuñado por Allan Nevins– ha sido la respuesta metodológica ante la escasez de fuentes escritas en algunos de los bloques temáticos<sup>36</sup>.

Estos informantes ofrecen datos que el investigador ha de interpretar, filtrar y comparar con otras fuentes documentales, lo que enriquece el discurso por la diversidad de lecturas que pueden realizarse.

Esta investigación se ha nutrido de diversas entrevistas en profundidad, además de mantener otras de carácter informal, como detallaré en el siguiente epígrafe sobre metodología. El criterio de selección de informantes ha sido el de completar los datos de las numerosas fuentes de archivo con personas implicadas en esas fechas y actuaciones, por lo que el número de supervivientes a esas actividades ha sido reducido; pero se ha preferido seguir esa posibilidad de trabajar con datos cruzados a pesar de no poder cumplir con la treintena de informantes que se aconseja.

Las siguientes tablas recogen el listado nominal de informantes entrevistados, su fecha de nacimiento y defunción, si es el caso, así como su posición o cargo en las instituciones que estudia esta tesis.

---

<sup>30</sup> Fondo de Música Tradicional, recuperado 13-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/source/22040>>.

<sup>31</sup> Archivo “Cultural Equity” de Alan Lomax, recuperado el 14-07-2018 de: <<http://research.culturalequity.org/get-audio-ix.do?ix=session&id=SP52&idType=abbrev&sortBy=abc>>.

<sup>32</sup> Biblioteca Digital AECID, recuperado el 13-07-2018 de: <<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>>.

<sup>33</sup> Colección Kindel (Joaquín del Palacio) en Fundación Joaquín Díaz, recuperado el 13-07-2018 de: <<https://funj-diaz.net/kindell.cfm>>.

<sup>34</sup> Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”, recuperado el 13-07-2018 de: <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

<sup>35</sup> Biblioteca Digital Hispánica de la BNE, recuperado el 13-07-2018 de: <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>.

<sup>36</sup> Gejo Santos, M. I. (2015). *Tradicón y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960* (Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Castilla y León), p. 40.

La Tabla I recoge los informantes relacionados con la SF (Parte I de la tesis), todos ellos integrantes de los grupos (bailarines, músicos) o bien instructoras de la Delegación Provincial de la SF de Murcia.

Nombre	Fecha nacim.	Descripción
Josefina Marín-Blázquez	1922	Bailarina del grupo de Coros y Danzas de Cieza, Maestra Nacional.
Clementina Márquez Hernando	1933	Bailarina del grupo de Coros y Danzas de Murcia, instructora de danza de Juventudes.
Zaida Terrer Bernal	1934	Pianista, instructora de música de la SF, directora del grupo de Coros y Danzas de Murcia (1951-1963).
María Isabel Murcia Carrillo	1937	Instructora de Cátedras Ambulantes de Murcia.
Alejandro Sánchez Sánchez	1938	Bailarín del grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia (1954-1963)
José Ruiz, “El Alpiste”	1942	Músico, guitarrista del grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia.
María Teresa Campoy Camacho	1943	Bailarina del grupo de Coros y Danzas de la SF de Lorca, directora del grupo, Regidora de Trabajo de la Delegación Local de Lorca.
José Serrano Jiménez	1945	Bailarín del grupo de Coros y Danzas de Murcia, Director del grupo a partir de 1978.

**Tabla I. Listado de informantes vinculados a la SF de Murcia.** Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, la Tabla II recoge el listado de informantes que, con sus testimonio, han contribuido al análisis de ED (Parte II de esta tesis), dado que se relacionan con la Obra Sindical de ED o bien con los grupos independientes que posteriormente surgieron de ella.

Nombre	Fecha nacim.	Descripción
Milagros Carrasco Martínez	1939-2016	Bailarina del grupo de la Obra Sindical, Directora del grupo “Virgen de la Vega”.
Luis Campillo Veguillas	1942-2018	Bailarín del grupo de la Obra Sindical, presidente de la Peña “La Panocha”.
Joaquín Ruiz Solano	1938	Músico y bailarín del grupo de la Obra Sindical
Antonio Nicolás Rueda	1945	Bailarín del grupo de la Obra Sindical, Bailarín del grupo “Virgen de la Vega”.
Serafina Contreras Fuentes	1947	Vocal de Folklore del grupo de Puente Tocinos, Bailarina del grupo “Virgen de la Vega”.
Mariano Velasco García	1947	Cantaor, miembro del grupo Virgen de la Vega
Juan García Serrano	1952	Director del grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas” de Puente Tocinos, primer presidente de la Federación de Peñas huertanas.

**Tabla II. Listado de informantes vinculados a ED de Murcia.** Fuente: elaboración propia.

## Metodología

Para conseguir los objetivos que esta tesis se propone, se han empleado diversas metodologías. Por un lado, se han empleado técnicas procedentes de la musicología histórica en lo referido a catalogación, clasificación, interpretación y análisis de las fuentes escritas obtenidas de los distintos archivos ya citados. Por otro lado, se han utilizado otros métodos propios de la etnomusicología, como el trabajo de campo, con la realización de entrevistas cualitativas a diversos informantes vinculados a las instituciones que estudia la tesis. Además, se ha empleado la transcripción musical para poder profundizar en un análisis más detallado sobre los repertorios tradicionales.

Las referencias bibliográficas se han referenciado según la sexta edición de las normas APA, pero se ha optado por incluirlas en nota al pie siguiendo las indicaciones específicas para Humanidades.

## Aspectos metodológicos de las entrevistas realizadas

En esta investigación, las fuentes orales han tenido mucha importancia y, junto a las escritas, han aportado dos bloques de información que han generado un contraste de datos continuo que el investigador ha tenido que interpretar. Una aportación de esta tesis ha sido el mostrar cómo las fuentes escritas nos han llevado a las fuentes orales y viceversa, las fuentes orales han aportado sus archivos personales, y los datos aportados por unos y otros agentes han sido contrastados.

En su tesis doctoral, Gejo Santos realiza en su tesis doctoral una aproximación metodológica a la importancia de las fuentes orales para reconstruir la vida musical de una ciudad. Para la presente investigación, sus aportaciones han sido cruciales, dado que la historia oral ha servido como técnica específica de investigación contemporánea necesaria cuando “las fuentes escritas no existen o no son suficientemente clarificadoras”<sup>37</sup>.

Con respecto a las entrevistas realizadas a los informantes, se han realizado distintos ejemplos dentro de lo que Valles denomina como “entrevistas cualitativas”<sup>38</sup>.

De entre las distintas tipologías de entrevistas que este autor señala se han realizado básicamente entrevistas “en profundidad”. Aunque en menor medida, esta tesis doctoral también se ha nutrido de las “entrevistas conversacionales” y la observación participante, herramienta esta última que se ha utilizado en contextos informales a un gran número de informantes con el objetivo de conocer la relevancia que su testimonio podía tener para mi tesis. En los casos en los que el informante ha suscitado interés la entrevista conversacional ha dado lugar a una entrevista en profundidad concertada posteriormente<sup>39</sup>.

El acceso a las fuentes orales se ha producido desde distintas vías. Por un lado, mi propio entorno de amistad y familiaridad en el ámbito de la música tradicional en Murcia ha permitido el

---

<sup>37</sup> Gejo Santos, M. I. (2015). *Tradición y modernidad. Dos décadas de música ... Op. Cit.*, p. 41.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 37.

acceso a los informantes, bien por contacto directo con ellos, o bien por un “portero”<sup>40</sup> de mi entorno de amistad. Por otro lado, se han empleado otras vías de acceso al campo, dado que a partir de las relaciones nominales localizadas en los archivos y gracias a las posibilidades que hoy en día ofrecen las redes sociales, se ha podido contactar con familiares de los protagonistas y más tarde con ellos mismos.

Se debe tener en cuenta que raramente las entrevistas en profundidad constituyen la única fuente de datos en la investigación. Las entrevistas son una herramienta que deben utilizarse en complemento con los datos reunidos a través de la experiencia vivida del entrevistador como miembro participante de lo que estudia, las entrevistas informales (conversaciones) y los registros documentales<sup>41</sup>.

Por otro lado, el investigador debe siempre mostrar una postura crítica respecto a los testimonios ofrecidos por los informantes. En algunos casos, pueden derivarse opiniones sesgadas y más aún en este tema de estudio en el que siempre existió una rivalidad generalizada entre los distintos grupos folklóricos. Por ello, tal y como señala Valles:

Las declaraciones de los entrevistados no siempre pueden tomarse literalmente (...) el analista precisa del conocimiento de las prácticas relatoras empleadas por los informantes, antes de poder comprender con confianza razonable el significado de los relatos<sup>42</sup>

En algunos casos se ha precisado repetir las entrevistas (lo que, en términos de investigación son las “reentrevistas”)<sup>43</sup>. Esta herramienta ha demostrado ser muy beneficiosa para la obtención de datos ya que la actitud del informante en la segunda entrevista es más relajada y existe una mayor confianza y conexión. Esto último es lo que Jackson denomina como *rapport*, de vital importancia para el desempeño del trabajo de campo<sup>44</sup>.

Otra herramienta metodológica que ha proporcionado muy buenos resultados es la entrevista en grupo o “grupos de discusión” entre pequeños grupos de informantes. Se han realizado varios grupos de discusión, integrados entre dos o tres informantes. Esta estrategia metodológica permite observar la interacción discursiva que se establece entre los miembros de una muestra y los criterios que argumentan para defender su punto de vista y cómo son rebatidos o aceptados por el resto del grupo<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Los “porteros” de la tradición aquellos actores que permiten el acceso al campo al etnógrafo proporcionándole los contactos para sus investigaciones *Cfr.* Hammersley, M. y Atkinson P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación* (2ª edición revisada y ampliada). Barcelona: Paidós, p. 80.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>42</sup> Valles, M. S. (2002). Entrevistas cualitativas. *Cuadernos metodológicos: Centro de Investigaciones Sociológicas*, 32, pp. 46-50.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>44</sup> Jackson, B. (1987). *Fieldwork*. University of Illinois Press, p. 68.

<sup>45</sup> López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y ESMUC, p. 120.

Previamente a las entrevistas ya había realizado trabajo de archivo, por lo que en algunos casos pude llevar a las entrevistas documentación original de la época en la que figuraban los informantes y comentar así estos registros y ayudarles a recordar algunos aspectos que habían olvidado. Este hecho, además, fue muy gratificante para ellos.

En el transcurso de esta investigación se han localizado fotografías antiguas en las que figuraban los propios entrevistados o fichas firmadas y cumplimentadas por ellos mismos. Después de comentarlas se les ofreció una copia como recuerdo y como agradecimiento por su colaboración. El testimonio de todos ellos ha sido crucial para esta tesis. Su generosidad hacia mi persona ha tratado siempre de ser devuelta con la mayor gratitud y agradecimiento ya que no se debe olvidar la dimensión humana de la entrevista y como afirma Atkinson, “es importante mantener una perspectiva ética en todo el proyecto y ser un practicante reflexivo cuando se trata de trabajar tan cerca de alguien que te ha dado tal regalo, tal confianza como un relato de vida”<sup>46</sup>.

Aunque algunos autores abogan por una transcripción integral de cada entrevista realizada<sup>47</sup>, sin embargo otros consideran que este trabajo desgasta al investigador y optan por crear índices analíticos para su interpretación<sup>48</sup>. En esta tesis, se ha optado por una técnica mixta, es decir, una transcripción íntegra en aquellas entrevistas en las que se aportaban datos de gran relevancia, mientras que otras de menor interés se han transcrito parcialmente y clasificado con índices analíticos. Además, por la gran extensión de las entrevistas (dos horas aproximadamente de entrevista) se ha optado por no incluirlas en los apéndices finales.

### **Criterios de transcripción musical**

La transcripción musical es una herramienta fundamental en Etnomusicología porque permite profundizar en el estudio detallado de las tradiciones musicales. Junto a la transcripción, los aspectos contextuales y etnográficos de los registros transcritos no pueden ser obviados por el investigador si pretendemos realizar un acercamiento serio y de rigor.

El valor de la transcripción ha sido puesto en duda por algunos autores ya que consideran que la transcripción nunca es capaz de mostrar la integridad del hecho musical. Este argumento carece de toda fiabilidad, como alega Manzano, que considera la transcripción musical como un soporte necesario para el análisis de la estructura musical<sup>49</sup>.

Si se quieren aportar conclusiones sobre el proceso de modificación de los repertorios tradicionales realizados por la SF o ED, los argumentos deben construirse a partir de hechos musicales que la transcripción hace evidentes. Esta es la metodología que propone Manzano y que continúa Pérez Rivera, quienes desde la Cátedra de Etnomusicología del Conservatorio

---

<sup>46</sup> Citado por Valles, M. S. (2002). Entrevistas cualitativas. *Cuadernos metodológicos: Centro de Investigaciones Sociológicas*, 32, 87.

<sup>47</sup> Sanmartín Arce, R. (2000). La entrevista en el trabajo de campo. *Revista de Antropología Social*, 9, 105-126.

<sup>48</sup> Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Colombia: Envión Editores.

<sup>49</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Ciudad Real: CIOFF España.

Superior de Castilla y León han abordado el estudio de las tradiciones musicales de España con una metodología sistemática.

El objetivo de esta tesis no ha sido realizar una transcripción completa de todos los registros sonoros generados por las instituciones que se analizadas. Se han transcrito solo aquellas fuentes que han dado soporte a los argumentos aportados a lo largo del trabajo. Por tanto, la transcripción ha sido un medio y una herramienta para contribuir a lograr los objetivos marcados en la investigación.

Los registros sonoros han sido transcritos en altura real, sobre todo en aquellos casos que se trata de cantos con acompañamiento de rondalla o guitarra, por lo que se ha respetado la altura original.

Con respecto a los criterios de maquetación de la partitura, se ha tenido en cuenta la estructura de la tonada, de forma que si esta es compuesta (estrofa + estribillo) el texto del estribillo se ha escrito en cursiva.

El texto de las tonadas figura debajo de la línea del pentagrama solo en la primera copla o estrofa. Las estrofas sucesivas figuran después de la transcripción musical.

Con respecto a la denominación o títulos de las tonadas, se han respetado las denominaciones con que los grupos de Coros y Danzas conocían ese baile o pieza.

En los casos en los que la rondalla acompaña al canto vocal, se han transcrito solo los preludios e interludios instrumentales teniendo en cuenta que durante la sección vocal los instrumentos doblan la misma melodía vocal con ligeras variaciones. Puesto que nuestro objetivo no es analizar en profundidad estas variaciones instrumentales (que bien podrían suscitar un análisis futuro) se ha optado por presentarlas con un tamaño de figuración menor y solo en las secciones en las que no interviene el canto vocal. En los casos en los que se ha querido hacer hincapié en el toque de guitarra, se ha incluido un monograma único para este instrumento con la figuración tachada y sobre ella los acordes (Mi M - Fa M). Si algunas de las coplas o estrofas de las tonadas transcritas poseen una variante significativa, se ha transcrito por separado al final de la partitura.

Se han utilizado letras minúsculas en la transcripción para reflejar el orden de ejecución de los versos. La fórmula (babddd) se ha colocado antes de la transcripción completa de cada cuarteta o quintilla. En los casos en los que siempre se sigue el mismo orden, se apunta tan solo una vez, mientras que en aquellas ocasiones en los que cambian, se vuelve a escribir con la fórmula adecuada.

### **Criterios de análisis**

Se ha empleado la metodología de análisis musical de los materiales transcritos que propone el investigador Miguel Manzano, dado que su vasta experiencia de campo ha dado como fruto numerosos trabajos de recopilación en los que su autor desarrolla toda una metodología a seguir para el análisis de la música tradicional<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Alpuerto; Manzano Alonso, M. (2001-2003). *Cancionero popular de Burgos* (7 volúmenes). Burgos: Diputación Provincial; Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Para el análisis de los sistemas melódicos distinguiremos entre sistemas tonales (mayor o menor), modos mixtos (alternancia en la misma tonada de sonoridades tonal mayor-tonal menor) o sistemas modales. Para éstos últimos, se ha empleado la denominación que propone Manzano según la nota o sonido de la serie natural (modo de mi, modo de sol, por ejemplo), con sus respectivas configuraciones: diatónicas o con algunos sonidos cromatizados, es decir, inestables o fluctuantes<sup>51</sup>.

Para el estudio de variantes y versiones me referiré a “tipo melódico” en su significado equivalente a “invento melódico” o “creación melódica”. Por ello hablaré de distintas malagueñas, parrandas o jotas con distintos tipos melódicos. En aquellos casos en los que los rasgos definitorios se mantienen idénticos y tan solo se distinguen algunos rasgos incidentales pero el tipo melódico siga siendo el mismo, se habla de variantes melódicas, es decir, “las diferentes fisionomías de un mismo tipo melódico en sucesivas interpretaciones”<sup>52</sup>.

### **Estado de la cuestión**

La música tradicional de Murcia ha sido un ámbito de estudio que, desde hace décadas ha suscitado un notable interés. Sin embargo, solo en los últimos años las investigaciones llevadas a cabo han sido emprendidas por investigadores especializados y no por diletantes. En la actualidad, se están produciendo un gran número de trabajos que tratan de apartarse de la condición divulgativa que ha rodeado comúnmente a los estudios sobre música tradicional o folklore y proponen un acercamiento al estudio de las tradiciones musicales murcianas desde distintos enfoques, aunque todos científicos<sup>53</sup>.

Desde el ámbito nacional, diversos autores han realizado estudios generales sobre las tradiciones musicales de España dedicando mayor o menor interés al caso de Murcia. Aunque el *Folklore musical* de Crivillé i Bargalló fue una obra de referencia en su momento, este trabajo aporta una información escasa y poco representativa para el caso de la música tradicional de Murcia<sup>54</sup>. Crivillé alude tan solo a los bailes murcianos pertenecientes al repertorio que fueron creados por la SF, lo que muestra cómo el fenómeno de los Coros y Danzas penetró en la historiografía musicológica.

Las publicaciones de Miguel Manzano han aportado a la Etnomusicología española todo un método riguroso y sistemático para el estudio de la música popular de tradición oral.

---

<sup>51</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero* básico de Castilla y León... *Op. Cit.*, pp. 52-58.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>53</sup> Narejos Bernabéu, A. (2008). *Los auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical* (Beca de Investigación den Folklore CIOFF/INAEM 2008). España: CIOFF España; Martínez García, S. y Narejos Bernabéu, A. (2008). *La Pasionaria murciana según los auroros*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

<sup>54</sup> Crivillé i Bargalló, J. (2007). *Historia de la música española: 7. El folklore musical* (nueva edición ampliada) (p. 250). Madrid: Alianza Música.

Su monografía sobre la Jota<sup>55</sup> ha sido una referencia básica para el estudio musical de los géneros de baile y, junto al *Mapa hispano de bailes y danzas*<sup>56</sup>, han ofrecido rigurosos criterios para el análisis de los otros géneros de baile en Murcia como el fandango y la seguidilla.

Otra obra de referencia para la clasificación y ordenación del repertorio musical de esta investigación ha sido la tesis de Pérez Rivera<sup>57</sup>, quien desde la Cátedra de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Castilla y León ha continuado y ampliado la línea de Manzano.

Las primeras tesis doctorales que han atendido el estudio de las tradiciones musicales murcianas se han realizado desde distintas perspectivas. Desde la antropología, Luna Samperio estudió la corriente iniciada por él mismo en la revitalización de las cuadrillas y hermandades en el Sureste Peninsular<sup>58</sup>, de la que han surgido un enorme número de publicaciones<sup>59</sup>. Desde el punto de vista educativo, Martín estudia las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX<sup>60</sup>.

La última década ha experimentado un aumento en la realización de tesis doctorales sobre Murcia y su música tradicional. Desde el ámbito de la documentación, se ha abordado el estudio de las fiestas del ciclo de invierno<sup>61</sup> y desde la didáctica, se han propuesto aplicaciones pedagógicas sobre la historia y el arte del trovo<sup>62</sup> e incluso sobre los Auroros en la Región de Murcia<sup>63</sup>.

En relación al *revival* de los Animeros de Caravaca de la Cruz es la tesis de Guillén Navarro<sup>64</sup>, primera investigación de orientación etnomusicológica que aborda el estudio de las cuadrillas, la revitalización y el análisis de su repertorio musical.

Asimismo, ha sido de utilidad conocer la vida musical de la ciudad de Murcia, desde la óptica de la musicología histórica tanto durante la segunda mitad del siglo XIX<sup>65</sup> como desde los

<sup>55</sup> Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Alpuerto.

<sup>56</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas ... Op. Cit.*

<sup>57</sup> Pérez Rivera, M. D. (2015). *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas "Raíces" y "El Candil" de Radio Nacional de España. 1985-1994*. (Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, Castilla y León).

<sup>58</sup> Luna Samperio, M. (1999). *Cuadrillas y hermandades de Ánimas en el Sudeste Español* (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Murcia, Región de Murcia.

<sup>59</sup> Luna Samperio, M. (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del Sureste español: Crónica de una recuperación etnográfica. *1º Seminario sobre folklore y etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de comunicación, 38-51.

Luna Samperio, M. (2002). Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina. *Música Oral del Sur*, 5, 53-65.

<sup>60</sup> Martín Escobar, M. J. (2001). *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>61</sup> García Martínez, T. (2012). *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el Sureste Peninsular: (1879-1903)* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>62</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>63</sup> López Núñez, N. (2016). *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>64</sup> Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz: música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura* (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Castilla y León).

<sup>65</sup> Clares Clares, M. E. (2011). *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX* (Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Cataluña).



inicios del siglo XX hasta la Guerra Civil<sup>66</sup>. Sus protagonistas, instituciones y músicos han sido, en algunos casos, puentes y relevos para la presente tesis.

Debido a que estudia la misma cronología, la tesis que guarda una fuerte vinculación con el presente trabajo es *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil Española (1936-1975)* de Lanzón Meléndez<sup>67</sup>. El autor abarca un enorme espacio geográfico, proponiéndose abordar todas las instituciones, géneros musicales e iniciativas musicales en la provincia de Murcia. Uno de los apartados hace referencia al “folklore”, y los “cantos y bailes típicos no religiosos”, aludiendo al repertorio de la SF basado en las descripciones del cancionero de Celdrán<sup>68</sup>. Lanzón aporta también algunos datos sobre concursos y otras actividades musicales de entidades como ED, el Sindicato Español Universitario (SEU) o los coros y orfeones. Por otra parte, las actividades vinculadas al ámbito de la danza en Murcia durante el siglo XX, han sido estudiadas por Muñoz Zielinski<sup>69</sup>.

Los estudios sobre la música durante los años del Franquismo<sup>70</sup> han tenido una especial presencia en la Musicología durante los últimos años. Diversos trabajos analizan la interrelación entre aspectos ideológicos y musicales<sup>71</sup>, así como otros sobre la educación musical durante este período<sup>72</sup>.

Sobre la SF, destaca el alto número de estudios que describen y analizan la labor de esta organización política desde distintas áreas, entre las que se ha incluido la perspectiva de género<sup>73</sup>.

El fenómeno de los Coros y Danzas de la SF ha suscitado un gran interés en los últimos años dentro del campo de la Musicología Española<sup>74</sup>. Varias tesis han visto la luz en los últimos años sobre estas agrupaciones en A Coruña<sup>75</sup> o Vigo<sup>76</sup>, aunque carecen de un análisis musical profundo

---

<sup>66</sup> Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)* (Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, La Rioja).

<sup>67</sup> Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil española (1939-1975)*. Cartagena: Imp. Áglaya.

<sup>68</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*

<sup>69</sup> Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

<sup>70</sup> Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (Coords.) (2017). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers NV.

<sup>71</sup> Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el “Nuevo Estado”. Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Editorial Libargo.

<sup>72</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo (1939-1975)* (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Castilla y León); García Merino, J. J. (2015). *La educación musical reglada en Málaga durante el Franquismo (1936-1975)* (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, Andalucía).

<sup>73</sup> Marorales Villena, A. (2010). *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Andalucía).

<sup>74</sup> Martínez del Fresno, B. (2012). *Mujeres, Tierra y Nación. Las Danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952)*. En P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, (pp. 229-254). Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja.

Martínez del Fresno, B. (2014). *Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del Franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948)*. En M. Sala (ed.), *Music and Propaganda in the short Twentieth Century*, (pp. 243-264). Turnhout: Brepols Publishers NV.

<sup>75</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña : dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales* (Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, Galicia).

<sup>76</sup> Veiga Iglesias, P. (2015). *La Sección Femenina de Vigo y su labor en torno al folclore musical* (Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, Galicia)

de los repertorios de baile y de un contraste interdisciplinar entre las fuentes documentales y las fuentes orales.

Por su parte, Berlanga realiza un análisis crítico sobre las modificaciones realizadas en el repertorio musical en el caso de las agrupaciones de Coros y Danzas en Granada<sup>77</sup>.

Aunque no aborda el ámbito musical, la SF de Murcia fue objeto de una tesis doctoral realizada por parte de Noval, que estudia la labor educativa realizada por esta organización en la ciudad de Murcia desde la perspectiva de la historia de la educación<sup>78</sup>. Recientemente, Martí Roch, ha publicado una recopilación de datos sobre la historia de las veinte ediciones de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas organizados por la SF desde 1942 a 1976. Su autor realiza una reconstrucción en base a un gran número de archivos locales, nacionales y hemerotecas que han permitido establecer fechas exactas y conocer los grupos participantes en estos certámenes, aunque no contrasta la información de otros trabajos ni incluye un apartado crítico sobre el estudio de los repertorios musicales<sup>79</sup>.

ED ha sido objeto de un menor interés menor en comparación con la SF, especialmente en materia musical<sup>80</sup>. Sin embargo, hay que destacar que se han realizado varios trabajos surgidos en el ámbito de las universidades murcianas, que han aportado información importante para este trabajo. La Dra. Nicolás Marín<sup>81</sup> ha dirigido varias investigaciones sobre la historia de Murcia durante el Régimen de Franco. Bajo su tutela, se han publicado tesis que abordan, desde el punto de vista de la historia, la dimensión teórica del sindicato vertical franquista y el estudio caso en Murcia<sup>82</sup> o el movimiento asociacionista en la Murcia de los años sesenta hasta la Transición<sup>83</sup>. También desde la historia del Arte se han analizado los registros audiovisuales de NO-DO en la Región de Murcia, con abundantes alusiones al folclore<sup>84</sup>. Desde otro ámbito lejano al nuestro, la

<sup>77</sup> Berlanga, M.A. (2001). El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada. en I. Henares Cuéllar *et al.* (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (p. 115-134). Granada: Universidad de Granada.

<sup>78</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia: educación, cultura e ideología (1939-1977)*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>79</sup> Martí Roch, J. F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la Sección Femenina: canciones y danzas de España (1942-1976)*. Murcia: Imp. Compobell.

<sup>80</sup> López Gallegos, S. (2004). El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nazionale Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 24, 215-236; y López Gallegos, M. S. (2012). El deporte como forma de control social: la actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo. *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3, 81-114.

<sup>81</sup> Nicolás Marín, M.E. (2014). Murcia durante la dictadura de Franco (1939-1975). En M. E. Nicolás Marín (Coord.), *Historia Contemporánea de la Región de Murcia* (pp. 265-314). Murcia: Editum.

Nicolás Marín, M. E. (1982). *Instituciones murcianas en el franquismo (1939-1962)*. Murcia: Editora Regional.

<sup>82</sup> Sánchez López, R. (1999). *El Sindicato Vertical: Dimensión teórica y ámbito pragmático de una institución del Franquismo. El ejemplo de Murcia* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>83</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia.).

<sup>84</sup> Durante Asensio, M. I. (2014). *Retóricas de la nostalgia. Imagen, propaganda e identidad. Los reportajes y documentales del NO-DO en la Región de Murcia* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

arquitectura, se han extraído ciertos datos de las ciudades residenciales promocionadas por la Obra Sindical, tema abordado por Carcelén en su tesis doctoral<sup>85</sup>.

Dado el vacío bibliográfico sobre actividades musicales promocionadas por la Obra Sindical he participado en diversos congresos internacionales aportando datos sobre la música en las Demostraciones Sindicales del 1 de mayo<sup>86</sup>.

Sánchez Martínez traza un recorrido histórico por el folclorismo murciano desde su génesis, a finales del siglo XIX<sup>87</sup>, hasta la actualidad. Este antropólogo analiza el período que abarca los años de la Dictadura hasta 1970<sup>88</sup> a través de fuentes orales y referencias en prensa histórica y amplía posteriormente con el capítulo dedicado al periodo de la Transición hasta nuestros días<sup>89</sup>. Sánchez Martínez sintetiza todo lo anterior en otras publicaciones<sup>90</sup> y desarrolla otros temas. Por su vinculación con esta investigación, merece destacarse el trabajo de Sánchez Martínez sobre las iniciativas paralelas a los concursos de la SF en el municipio de Lorca. En este artículo se exponen las actuaciones de los grupos de la organización falangista de Lorca junto a los propios grupos de origen rural que mostraban sus músicas y sus bailes en similares contextos a los utilizados por los grupos de Coros y Danzas<sup>91</sup>.

Sobre los conceptos de “refolklorización” e “identidad” y los debates terminológicos que en la historiografía musical han suscitado conviene detenerse.

Resultan cruciales por su vinculación con esta investigación los estudios de Miguel Manzano y su concepto de “refolklorización”, adoptado desde el título de esta tesis doctoral. Según este autor, la práctica de la “refolklorización” se debe a la irrupción de la canción popular tradicional dentro de la sociedad urbana. A raíz de esta incursión, se producen trasvases entre ambos mundos, el rural y el

---

<sup>85</sup> Carcelén González, R. (2017). *Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975* (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena, Región de Murcia).

<sup>86</sup> Murcia Galián, J.F. (2017b). Labour Day Union Demonstrations (1958-1975): Music, Folklore and Women at the service of the State. *International Symposium “Music Cultural Heritage in Europe”*. Varna (Bulgaria), 9-12 september 2017; y Murcia Galián, J.F. (2017c). Fastos conmemorativos en la España de Franco: Homenaje a Granados en la IX Demostración Sindical (1966). *Congreso Internacional En ocasión de María del Carmen: Enrique Granados y su época*. Murcia: Universidad de Murcia, 18, 19 y 20 de octubre 2017.

<sup>87</sup> Sánchez Martínez, M. (2004a). La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851-1939). *4º Seminario sobre folklore y etnografía. 37 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de Comunicación.

<sup>88</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970). *5º Seminario sobre folklore y etnografía. 38 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de Comunicación.

<sup>89</sup> Sánchez Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970. *6º Seminario sobre folklore y etnografía. 39 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de Comunicación.

<sup>90</sup> Sánchez Martínez, M. (2008). Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el Sureste Español. En M. García Jiménez (Coord.), *Música de tradición oral: XXV años de los encuentros de cuadrillas de ánimas de los Vélez* (pp. 201-258). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

<sup>91</sup> Sánchez Martínez, M. (2006b). La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca. El caso de Lucas Guirao López-Carrasco. *Alberca*, 4, 183-200.

urbano. Para Manzano, la práctica de refolklorizar comenzó con las misiones de la Institución Libre de Enseñanza y fue continuada por los Coros y Danzas de la SF<sup>92</sup>. Manzano define “refolklorizar” como la actividad consistente en restaurar y revitalizar la música y la danza popular en los lugares en los que se iba extinguiendo. Además, el autor señala dos grandes diferencias en cuanto a la recuperación que propone la refolklorización. Por una parte, desde dentro del marco natural de tiempo y espacio en que siempre vivieron y, por otra, fuera de él. Cuando la recuperación se produce fuera del marco y circunstancias que le son propios, los bailes y danzas pierden su conexión con la vida real y derivan hacia un tipo de espectáculo convertido en una representación teatral.

En este sentido, Martí emplea el término “folklorismo” para cualquier actividad relacionada con la cultura tradicional que tiene lugar fuera de su contexto natural y con una diferente intencionalidad<sup>93</sup>. Manzano reconoce que la labor de los Coros y Danzas de la SF fue una de las más prolongadas actitudes de “folklorismo” en España, aunque considera que Martí ha realizado un uso indiscriminado y peyorativo del término que designa iniciativas de recuperación bien distintas<sup>94</sup>.

Siguiendo este hilo conductor, Cámara de Landa contempla en *Etnomusicología*<sup>95</sup> el fenómeno de la teatralización del patrimonio de García Canclini. Este último autor presenta una serie de observaciones sobre la representación y puesta en escena del patrimonio con fines políticos, lo cual conlleva operaciones de ritualización cultural por las que “toda política está hecha en parte con recursos teatrales”<sup>96</sup>.

Por su parte, Pelinski alude a la “refuncionalización” de la práctica coreomusical llevada a cabo por la SF y el concepto de “reinvención” de los repertorios de los que se proclamó recuperadora<sup>97</sup>. En base a estos conceptos es mi trabajo sobre la reinvención de la tradición musical en Cartagena<sup>98</sup>.

García Pilán acuña el término de “retradionalización selectiva” para designar procesos en los que se revitaliza la actividad tradicional de ciertos repertorios escogidos deliberadamente. En el caso de los Coros y Danzas, este concepto podría aplicarse al repertorio de baile y danza mientras que otros géneros fueron olvidados<sup>99</sup>.

Desde el ámbito local de Murcia, diversos autores han aportado sus propuestas terminológicas para designar la actividad llevada a cabo por los grupos vinculados a la SF. Manuel Luna pro-

<sup>92</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* (p. 75). Badajoz: CIOFF España.

<sup>93</sup> Martí i Pérez, J. (1996). *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.

<sup>94</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio* (p. 122). Valladolid: Junta de Castilla y León.

<sup>95</sup> Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología* (pp. 267-269). Madrid: ICCMU.

<sup>96</sup> García Canclini, N. *Culturas híbridas*, pp. 151-152.

<sup>97</sup> Pelinski, R. (1997). *Presencia del pasado en un cancionero castellonense* (pp. 79-80). Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I.

<sup>98</sup> Murcia Galián, J. F. (2016). Reinventando la tradición: un folklore para Cartagena. *XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología: itinerarios, espacios y contextos*. Madrid: Real Conservatorio de Madrid y Escuelas Pías de la UNED.

<sup>99</sup> García Pilán, P. (2006). Sociabilidad festera: Retradionalización selectiva y producción de sacralidades en la modernidad avanzada. *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, 77-91.

pone el término “huertanismo homogeneizador” para aludir a la corriente ejercida por los grupos de Coros y Danzas de la capital murciana y su posterior continuidad por parte de las asociaciones llamada “Peñas huertanas”, que heredaron la estética de los grupos del “folklorismo oficial” y se expandieron por toda la provincia<sup>100</sup>. Este último término, “folklorismo oficial”, parece adecuado ya que se refiere a las actividades promocionadas directamente por el Régimen político frente a las otras manifestaciones musicales no oficiales o independientes al Movimiento.

El término “folklore oficial” fue utilizado por Luis Federico Viudes, gran conocedor de los ambientes folklorísticos de Murcia, quien afirmaba que frente al folklore “popular” existe el “folklore oficial”, que surge en los locales de ensayo, donde bailes, toques y cantes terminan por inventarse y acaba por hacerse familiar entra la población pasiva<sup>101</sup>.

Por su parte, Sánchez Martínez utiliza también el término “folklore oficial” o “folklorismo oficial”. Además, propone designar a estos grupos como colectivos “interpretación artística de repertorios de origen tradicional”, ya que básicamente su labor consistió en una “recreación artística del folclore musical campesino”<sup>102</sup>.

El autor también reconoce que este movimiento no surgió como novedad durante el Franquismo, sino que pasó de tratarse de actuaciones aisladas de carácter local a ser todo un fenómeno institucional a nivel nacional tutelado por el Régimen. Sánchez Martínez señala como precedentes anterior el baile bolero del siglo XVIII, que consistía en una estilización académica de los bailes populares<sup>103</sup>.

Tomás Loba propone una distinción entre lo que es música tradicional frente a lo que son “trabajos musicales inspirados en temas tradicionales”<sup>104</sup>. Estos últimos, según el criterio de este autor, son responsables de realizar una interpretación inadecuada de la música tradicional, mostrada de forma distorsionada con arreglos musicales y coreografías desviadas con la práctica real. Este mismo investigador propone el término “colectivos de recreación musical de índole sainetesco”<sup>105</sup> y engloba en esta taxonomía a los grupos de Coros y Danzas, Peñas huertanas y grupos folklóricos.

Respecto al término “identidad”, incluido también en el título de esta tesis, es preciso resaltar que durante los últimos años se han realizado diversas investigaciones en el ámbito de la musicología y la etnomusicología. Para la etnomusicología, el estudio de las identidades constituye un concepto fundamental para entender los procesos de hibridación, mestizaje y transculturación<sup>106</sup>.

---

<sup>100</sup> Luna Samperio, M. (1999). *Cuadrillas y hermandades de Ánimas en el Sudeste Español... Op. Cit.*

<sup>101</sup> Viudes Viudes, L. F. (1989). *Manual de cantes, toques y bailes murcianos*. Murcia: Escuela de Folklore del Ayuntamiento de Murcia, pp. 6-8.

<sup>102</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970). *5º Seminario sobre folklore y etnografía*. 38 *Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo* (p. 104). Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de Comunicación.

<sup>103</sup> Carrión Martín, E. (2017). *La Danza en España en la segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>104</sup> Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folklore musical murciano. Prolegómenos de una fonoteca del sureste español. *Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 33, 400.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 384.

<sup>106</sup> Piquer, R. (2015). Congreso Internacional Música e Identidades en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX. *Cuadernos de Etnomusicología*, 5, 16-20.

Desde la Musicología se ha desarrollado también un creciente interés por comprender el papel que desempeña la música como parte de procesos culturales complejos en la construcción de las identidades<sup>107</sup>.

Por último, el término “Coros y Danzas” es otro de los conceptos que conforman el título de la tesis y por ello se hará alusión a él de forma continuada. Esta denominación surgió desde la SF, a partir de la celebración de los concursos nacionales de Coros y Danzas que se celebraron desde 1942 hasta 1976. En el caso de Murcia, la dinámica y la estética de estos grupos fue adoptada posteriormente por el único grupo de danzas dependiente de la Obra Sindical de ED. Por ello, y dada la difusión que adquirieron estos grupos, se considera adecuado el término “Coros y Danzas”, ya que engloba unas prácticas musicales que ejercieron tanto los grupos de danzas de ambas instituciones políticas como aquellos grupos independientes surgidos hacia los años setenta.

---

<sup>107</sup> Eli Rodríguez, V. y Torres Clemente, E. (Eds.) (2018). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

**PARTE I:**

**Los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Murcia  
desde el comienzo de sus actividades hasta su disolución  
y reorganización posterior (1939-1978)**





## CAPÍTULO 1: LOS *COROS Y DANZAS DE ESPAÑA* Y LA PROMOCIÓN DEL FOLKLORE MUSICAL

“Efectivamente, la Sección Femenina (...) ha sido la primera y principal animadora de este trascendental redescubrimiento de la verdad española”.

FEDERICO SOPEÑA, 1940<sup>1</sup>.



Ilustración I. Cartel anunciador de una actuación de los grupos de Coros y Danzas.  
Fuente: Biblioteca Virtual de Madrid<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Prólogo de Federico Sopeña en García de La Parra, B. (ca. 1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S.

<sup>2</sup> Recuperado el 25-07-2018 de la Biblioteca Virtual de Madrid: <[http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvma-drid\\_publicacion/i18n/consulta/resultados\\_navegacion.cmd?id=162&forma=&posicion=21](http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvma-drid_publicacion/i18n/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=162&forma=&posicion=21)>.

## 1. El origen de los grupos de Coros y Danzas

El binomio “Coros y Danzas” es un concepto que se asentó definitivamente a partir de los denominados Concursos Nacionales de Coros y Danzas, organizados por la Sección Femenina (en adelante SF) desde 1942 a 1976.

El antecedente más inmediato de este tipo de formaciones musicales previo a la primera edición de los concursos tuvo lugar en 1939. En el mismo año del final de la guerra civil española, dentro de los actos de celebración del fin de la guerra en el Castillo de la Mota, Franco fue agasajado con frutos de la tierra por campesinas que portaban con los trajes regionales de cada una de las provincias españolas<sup>3</sup>. Hubo también una demostración de danzas folklóricas y la actuación de un coro con más de dos mil voces dirigido por el Maestro Benedito (Ilustración 1)<sup>4</sup>.

Según la crónica plasmada en el *Anuario* de 1939 de la SF, Murcia estuvo representada en este recital de bailes populares<sup>5</sup>. La crónica reproduce una serie de estereotipos musicales asignados a cada una de las regiones:

Aparecen en el campo camaradas de la SF ataviadas con trajes típicos, las cuales se colocan alrededor del tablado (...) las de Málaga vestidas con trajes de suaves tonos rosas y azules, de maravilloso contraste con el suelo, bailaron una pieza alegre movida y de juego. Galicia, al son de la clásica gaita. Vasconia con melodía de chistu (*sic*) y tamboril; la dulzaina amenizando las danzas castellanas. Sevilla representada por la gracia de la sevillana; la alta región aragonesa con sus famosas jotas. Cataluña, las sardanas. Valencia, Extremadura, Murcia, todas las regiones, aportaron para la belleza del acto el regalo regional de sus típicos movimientos<sup>6</sup>.

Entre el repertorio de cantos populares adaptados para coro se interpretaron las “Seguidillas murcianas del Jo y Ja”, probablemente extraídas de los tres cancioneros murcianos referentes del siglo XIX y principios de XX que recopilaron distintas variantes de estas seguidillas (Calvo, Inzenga y Verdú)<sup>7</sup>. Esta unión de danza y coro sentó las bases para la creación de los grupos de la SF por toda la geografía nacional y serían el prelude del fenómeno *Coros y Danzas de España*.

<sup>3</sup> Martínez del Fresno, B. (1999). Benedito Vives, Rafael. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, (pp. 358-360). Madrid: SGAE.

<sup>4</sup> Rafael Benedito Vives (1885-1963) fue un personaje bisagra de dos épocas bien distintas. Fue un pedagogo, director, folklorista y compositor que trabajó para la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) dirigiendo las enseñanzas musicales en diversos centros docentes de Madrid. Dedicó gran parte de su vida a la enseñanza musical y el canto coral. Además fue profesor de la canción popular española en el Instituto-Escuela. Sin embargo, desde 1937, ejerció como asesor musical de la SF. Bajo este periodo dirigió varios cursos de formación de instructoras y presidió muchos de los concursos organizados por la SF. Su tarea como compositor se basó en la armonización de cantos populares, que SF editó en cancioneros

<sup>5</sup> Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de la JONS (ca. 1939). *Anuario*. s. Ed., p. 142.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Las “Seguidillas del Jo y Ja” aparecen incluidas dentro de los cancioneros de Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares*. Madrid: Unión Musical Española, 1877; Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid: A. Romero; y Verdú, J. (1906). *Cancionero popular de la Región de Murcia. I Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Reedición de 2001.



Ilustración 1. El maestro Benedito dirigiendo el coro de mujeres en la Concentración de Medina del Campo (1939).  
Fuente: *Anuario* de SF (1939)<sup>8</sup>.

Para Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional y máxima autoridad de la SF, los Coros y Danzas de España fueron unas de las labores más encomiables realizadas por su organización, así los recordaba en sus memorias:

Capítulo aparte merecen los Coros y Danzas, que, con un enorme esfuerzo por recoger y revitalizar el folklore español, han hecho posible la creación de ese estupendo conjunto de grupos que, en misión cultural y política de España, han recorrido el mundo entero, y muy especialmente los países de Hispanoamérica, donde entre los naturales de aquellas naciones y los españoles radicados allí se han producido escenas de reencuentro verdaderamente impresionantes. En estas actividades musicales participan y se movilizan más de 75.000 componentes de los grupos, aparte del público de conciertos<sup>9</sup>.

La propia Pilar Primo de Rivera fue consciente de las dimensiones políticas que podía adquirir el folklore musical en pos de inculcar a la sociedad la idea de unidad nacional:

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el “chistu”; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tabladillos zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de la JONS (ca. 1939). *Anuario*. [s.ed.]. Agradezco el préstamo de este material procedente del archivo personal de Manuel Sánchez Martínez.

<sup>9</sup> “Informe sobre la Sección Femenina elevado al Consejo Nacional del Movimiento el 12 de febrero de 1969” en Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.

<sup>10</sup> Prólogo de Pilar Primo de Rivera en Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, p. 5.

Desde los comienzos de la dictadura, el folklore musical fue utilizado como polea transmisorra de toda una ideología al servicio de la “Nueva España”, que el Régimen supo aprovechar como herramienta política de grandes dimensiones, capaz de adquirir una fuerte carga simbólica. Exaltar la riqueza y multiplicidad de cada una de las regiones, haciendo hincapié en sus diferencias, sirvió además para silenciar aquellos posibles conatos de nacionalismo. La diferencia regional se puso en manos del Régimen como un elemento de cohesión que daba al folklore la condición de “símbolo de unidad a pesar de la diversidad”<sup>11</sup>.

Además de Pilar Primo de Rivera, evidente cabeza visible de la organización y de algún modo la encarnación femenina de los valores de José Antonio, se debe citar otra figura esencial en el germen de los grupos de Coros y Danzas de España: Maruja Sampelayo.

María Josefa Hernández Sampelayo fue la Regidora Central de Cultura de la SF. A su vez, ejerció como directora del Departamento de Participación y directora del Departamento de Actividades Culturales y Artísticas y la máxima autoridad de la SF en lo que a arte y cultura se refería.

Sampelayo fue la responsable de organizar los concursos de Coros y Danzas, los de villancicos, los festivales y los viajes por el extranjero<sup>12</sup>. Además, ejerció como Directora del Departamento de Participación desde 1956 hasta 1974, que la relevó Alicia Lago Cuñado.

Sampelayo se licenció en Filosofía y Letras. Mantuvo contacto y fue compañera de Nieves de Madariaga, Isabel y Carmen de Zulueta y conoció a María de Maeztu, quienes en el curso 1934-1935 fueron ayudantes de profesores de universidad. Sampelayo, junto con el resto de estas mujeres fueron las primeras en obtener títulos de Filosofía y Letras, abriendo y reivindicando el papel de la mujer en la universidad durante la II República<sup>13</sup>.

Los informantes la recuerdan como mujer de regio carácter, incansable y trabajadora. Al igual que otros altos dirigentes de la organización falangista, que describen con estos mismos patrones, Sampelayo se quedó soltera, como Pilar y otras muchas dirigentes que transgredieron las funciones encomendadas tradicionalmente a la mujer del Régimen.

Sobre el término “Coros y Danzas”, en el Apartado 4 del presente Capítulo se explicarán las distintas modalidades de participación que estableció la SF para los concursos nacionales de Coros y Danzas, lo que profundizará en la importancia que se le otorgó al canto coral dentro de la música popular.

Con respecto al término “Danzas”, conviene aclarar que la SF utilizó habitualmente esta denominación para referirse a toda manifestación en la que existía una realización coreográfica.

Es por ello, que conviene explicar las diferenciaciones que estudiosos de la tradición española como Manzano han establecido sobre la distinción entre “baile” y “danza” para así determinar si el término “Coros y Danzas” fue el más apropiado para denominar la práctica que difundieron.

<sup>11</sup> Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10, p. 195.

<sup>12</sup> García Merino, J. J. (2015). *La educación musical reglada en Málaga ... Op. Cit.*, p. 280.

<sup>13</sup> *Ibid.*

La diferenciación entre el término “baile” y “danza” está muy lejos de ser estudiada en esta Tesis con profundidad, ya que requiere un análisis más a fondo en el que, según Manzano, se debe desglosar el aspecto musical, coreográfico, etnográfico y a veces el literario para poder extraer conclusiones<sup>14</sup>. En el lenguaje común y aún en el de las primeras recopilaciones, danza y baile son palabras empleadas indistintamente como sinónimos.

Para Manzano, la danza, conlleva aspectos solemnes y rituales cuya ejecución está ligada a determinadas conmemoraciones del ciclo anual (por ejemplo, una danza del *Corpus Christi*).

Por otro lado, el baile, responde a un fenómeno espontáneo con una funcionalidad de simple divertimento y sociabilidad. Los movimientos del baile, aún estando fijados de cierta manera por la tradición no están tan sujetos a la fijeza e invariabilidad que tienen las danzas. En el baile festivo las parejas se comportan como unidades yuxtapuestas pero no relacionadas entre sí por una coreografía que organiza las evoluciones del conjunto de los bailarines. Este último aspecto es más propio de las danzas<sup>15</sup>.

Según Manzano, con el movimiento de refolklorización emprendido por los grupos de la SF, los bailes tradicionales de divertimento se extrajeron de su contexto normal y se representaron como espectáculo ante un público. Aunque el baile permaneciese básicamente idéntico en su realización y soporte musical, su significado y funcionalidad cambió para ser una especie de “danza imitativa del estilo cortesano, aún cuando su punto de partida sea el baile popular tradicional”<sup>16</sup>.

En el momento en que los grupos de SF tuvieron que adaptar los bailes para la funcionalidad de los concursos, se vio la necesidad de organizar la coreografía en un espacio escénico de forma que “conservando los movimientos y pasos del baile original, formasen a la vez un conjunto ordenado, vistoso, dinámico y espectacular (...) haciendo del baile popular un espectáculo artístico”<sup>17</sup>.

En el caso de Murcia, como se verá más adelante, las denominadas “danzas” de los grupos –según la terminología empleada por la SF– fueron siempre adaptaciones coreográficas basadas en los bailes tradicionales de carácter festivo que se encuadran dentro del bloque denominado como “baile suelto” (jotas, fandangos y seguidillas). El otro bloque de “baile agarrado” (vales, mazurcas, pasodobles, entre otros), también tuvo amplia difusión en tierras murcianas pero por su carácter inmoral fue ignorado por los grupos de SF.

Entre el repertorio llevado a cabo por los grupos murcianos no podemos hablar de “danza” según el razonamiento de Manzano, ya que son prácticamente inexistentes las danzas rituales conservadas en esta región y en ningún caso fueron objeto de interés por los grupos de Coros y Danzas, que enfocaron su centro de atención hacia los géneros del baile tradicional lúdico y festivo.

---

<sup>14</sup> Manzano Alonso, M. (1993). *Cancionero leonés. Vol. I, Tomo II: Tonadas de baile*. León: Diputación Provincial, p. 23.

<sup>15</sup> Manzano Alonso, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo II: Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Manzano Alonso, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos ... Op. Cit.*, p. 26

Ahora bien, la labor realizada por la SF hizo que el baile tradicional adoptase la fijeza e invariabilidad más propia de la danza. El baile popular se sistematizó como danza, despojado de toda ritualidad, pero con una coreografía cerrada, con sus mudanzas fijadas, con una duración estipulada en función de un número específico de coplas y siempre cantadas en el mismo orden.

## 2. Los cursos de formación para instructoras de música

La SF dividió su campo de actuación a través de diversas áreas que denominó “regidurías”. Estas, a su vez, se agrupaban en distintos departamentos. A lo largo de su periodo de existencia, la organización sufrió varios cambios y modificaciones en las denominaciones de su estructura interna. Aunque a continuación se citarán otros términos, se hará alusión a lo largo de la tesis a la “Regiduría de Cultura” y al “Departamento de Música”. Estos fueron los nombres más empleados para los organismos encargados de la actividad musical y folklórica, a pesar de que a lo largo de la SF cambiaran de nombre<sup>18</sup>.

Sobre la gestación de la Regiduría, Hernández Abad traza una línea cronológica y detalla la estructura organizativa de cada una de sus secciones<sup>19</sup>. La finalidad del Departamento de música era la difusión de la cultura musical en todas las provincias españolas “por entender que el conocimiento de la música es indispensable a un pueblo que quiera elevar su cultura”<sup>20</sup>. Desde la Regiduría de Cultura, en su Departamento de música se impulsaron un gran número de actividades, cursos, certámenes, conciertos y conferencias que impulsaran desde la juventud “el amor a la música y su aprendizaje”<sup>21</sup>. Desde 1938, se organizaron desde el Departamento de Música de la Regiduría de Cultura diversos cursos de instructoras impartidos por el maestro Benedito, donde entre otras materias como pedagogía musical y folklore, se enseñaba dirección de coros<sup>22</sup>.

En el *Anuario* editado por la SF en 1939 se aludía al número de camaradas que habían pasado por las distintas escuelas y cursos. Se trataba de cursos para formación de mandos provinciales, de educación física, de agricultura y enfermería y cursos de canto, de donde saldrían las futuras instructoras de música. Entre 1938 y 1939, se impartieron cinco cursos de los que sus egresadas debían ser capaces de trasladar “fielmente al pentagrama en melodía, ritmo, compás y expresión y estilo, canciones del auténtico pueblo”<sup>23</sup>.

A partir de la década de los setenta, el Departamento de Música pasó a denominarse como “Unidad de Música y Folklore”, englobado dentro de la Sección de Actividades Culturales y Artísticas, dependiente de la Regiduría de Cultura. Su función era la del “fomento del interés de la

<sup>18</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña ... Op. Cit.*, p. 57.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> “Informe sobre la Sección Femenina elevado al Consejo Nacional del Movimiento el 12 de febrero de 1969” en Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña ... Op. Cit.*, p. 59.

<sup>23</sup> Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco ... Op. Cit.*, p. 42.

mujer por el arte, la ciencia y la música (como parte principal el folklore) y todo cuanto signifique una promoción cultural más profunda y extensa”<sup>24</sup>. Además, esta sección era la encargada de las denominadas como “Ciencias Domésticas”. Con el transcurso de los años, llegó a estructurarse en cuatro unidades. La Ilustración 2 representa las distintas unidades que componían la sección de actividades artísticas y culturales en 1972:

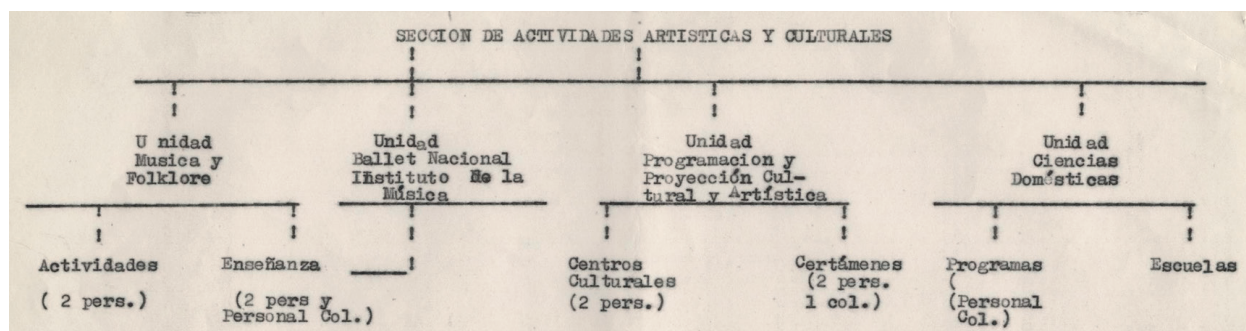


Ilustración 2. Estructura de la Sección de actividades artísticas y culturales de la SF.  
Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>25</sup>.

De este modo, la unidad de “Música y Folklore” se dividía en dos oficinas: la de actividades folklóricas y musicales, con todo lo referido a concursos, certámenes, intercambios culturales, festivales y todas las actividades relacionadas con la música y el folklore. La otra oficina, la de enseñanza, se ocupaba del “asesoramiento de planes de enseñanza, programas y textos, para centros de enseñanza dependientes del Departamento de Participación de la SF y cuantas actividades docentes tengan relación con la Música y el folklore”<sup>26</sup>, como los cursos de formación.

No se ha localizado en el Archivo de Alcalá documentación anterior a los años cincuenta acerca de los cursos de formación de Instructoras Nacionales de Música. Algunos de estos cursos tuvieron lugar en el Castillo de la Mota, otros, en la finca llamada “La Quinta” en El Pardo, en cuya octava edición (1953-1954) participó Zaida Terrer Bernal, una de las informantes que ejerció como instructora de danzas del grupo de la capital<sup>27</sup>.

Yo me quería hacer concertista [de piano] pero en aquella época mi padre no me dejó irme sola a Madrid, como es lógico, ni se podía tampoco económicamente. O sea, que me quedé aquí y entonces me dijeron en la SF “¿Quiere hacer un curso de música en Madrid para luego dirigir los Coros y Danzas y puedes meterte en el instituto de profesora y tal?” ... Pero había que tener un curso de música, que era de nueve meses aparte de tener tu carrera. Entonces me fui a Madrid al Pardo a una finca muy bonita que se llama “La Quinta”, y allí estuve nueve meses haciendo el curso de música. Allí nos enseñaban coros, nos enseñaban a dirigir, nos enseñaban gregoriano<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> “Sección de actividades culturales y artísticas”, *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>25</sup> “Sección de actividades culturales y artísticas”, *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> “Relación de alumnas por razón de notas media obtenidas en estudio durante el curso de instructoras nacionales de música, El Pardo, 20-07-1954”. *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>28</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

Estos cursos nacionales de música eran requisito para poder ejercer como profesorado de música de la SF en los institutos y colegios públicos, así como para poder ser instructora de los grupos de Coros y Danzas. Según la documentación correspondiente a la primera edición del curso nacional de música (ver Ilustración 3), el plan de estudios incluía asignaturas estrictamente musicales (solfeo y transporte, gregoriano, dirección de coros, canto, historia de la música, rítmica), otras materias específicas vinculadas a la música y danza tradicional (folklore, danzas populares), asignaturas deportivas y artísticas afines (gimnasia y teatro) y otras vinculadas a la educación en los valores del Régimen (religión y nacionalsindicalismo).

<u>DURACION 6 MESES</u>		<u>DISTRIBUCION POR MESES</u>						
	1	2	3	4	5	6	TOTAL CLASES	
Religión	8	4	4	4	4	4	28	
N. Sindicalismo	6	4	4	4	4	4	26	
Gimnasia	20	20	20	20	20	20	1200	
Solfeo y transporte	24	24	24	24	24	24	144	
Gregoriano	10	10	10	12	12	10	64	
Danzas Populares	13	13	13	13	13	13	78	
Dirección Coros	12	10	12	12	12	12	60	
Folklore	12	12	10	10	10	10	64	
Canto	15	15	15	15	15	15	90	
Historia de la Música	10	10	10	8	8	10	56	
Rítmica	6	4	4	4	4	4	26	
Teatro	6	6	6	6	6	6	36	
	132	132	132	132	132	132	792	

Ilustración 3. Plan de estudios del Curso Nacional de Música, primer año. Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>29</sup>.

A juzgar por la documentación consultada, para el profesorado que impartía los cursos fue cambiando regularmente en cada edición. En los cursos organizados en los primeros años de la década de los sesenta el profesorado estuvo integrado por los siguientes especialistas (ver Tabla 1)

<b>Profesorado</b>	<b>Materia</b>
Rvdo. P. Miguel Altisent Domenjo	Gregoriano
Juan Pich Babbasusana	Historia de la música
Antonio Ramírez Ángel	
Enrique Roig Masriera	Folklore
Manuel García Matos	
Jose M <sup>a</sup> Colomer Pujol	Canto e impostación
Carmen Pérez Durías	
Ana M <sup>a</sup> Maleras Colomé	Rítmica
Gloria Fernández	
Ángel Colomer del Romero	Dirección de Coros
José Perera	
Juan Bullich Camps	Danzas populares

Tabla 1. Profesorado de los cursos nacionales de música (1960-1961). Fuente: Elaboración propia a partir del original<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> “Curso nacional de música: primer año”, *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>30</sup> Tabla de elaboración propia a partir de la documentación localizada en “Cursos de Música”, *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.



A lo largo de sus casi más de treinta años de existencia, la Sección de Actividades Culturales y Artísticas, organizó diversos cursos relacionados con la formación musical. Desde aquellos con una temática más tradicional, como los cursos de gregoriano y de música litúrgica en 1956-1973, a otros de temáticas más novedosas de pedagogía Orff (1964-1972) y de musicoterapia (1975)<sup>31</sup>.

Para conseguir la condición de instructora de música especializada, se debían realizar los dos cursos en la Escuela de Especialidades. Una vez obtenían este título, que les daba posesión de la primera categoría, las destinaban para docencia en Institutos y Escuelas Normales. Entre sus funciones, según el Reglamento de 1954<sup>32</sup>, debían colaborar estrechamente con el Asesor Provincial de Música en:

1. La organización de los coros de la capital.
2. La inspección de los coros en las Delegaciones locales y comarcales.
3. La recogida de canciones y danzas.
4. La organización y dirección de los ficheros técnicos musicales.
5. La inspección de todos los grupos provinciales, tanto de la SF como de Juventudes.
6. La dirección de las conferencias musicales.
7. La asistencia a las juntas trimestrales con el profesorado de música.
8. Y la dirección técnica de los concursos de Coros y Danzas y villancicos entre otros.

En el citado Reglamento, se hacía especial hincapié a la labor de la recogida de canciones, una de las actividades de mayor necesidad para el Departamento de música.

Con respecto a las instructoras provinciales, estas impartían docencia en los centros de Segunda Enseñanza de la SF. A ellas se les requería el tener aprobado el curso de la Escuela Especial de Instructoras Generales y con ello no podían impartir clase de música, “solo podrán preparar grupos de Coro y Danzas de Juventudes” pero “siempre teniendo muy en cuenta las normas especiales sobre enseñanzas de canciones y danzas que sobre esto se tienen enseñadas”<sup>33</sup>.

Acerca del profesorado de danzas, se especificaban sus funciones, entre ellas las de:

1. Inspeccionar los pueblos de su provincia, buscando en éstos nuevas danzas que aportar al folklore nacional.
2. Realizar la labor de investigación, no solo recogiendo la danza, sino completando el historial o fichero estipulado por la Regiduría de Cultura.
3. Vigilar los ensayos de distritos y pueblos.
4. Asistir a las reuniones trimestrales de todo el profesorado de música.
5. Ser responsable del aprendizaje de las danzas de la propia provincia y no de otras.
6. Investigar acerca de los trajes regionales y aderezos, entre otros.

---

<sup>31</sup> “Cursos varios”, *E-Mga*, (3) 51.23, cajas 133-137.

<sup>32</sup> “Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga* (3) 51.20., caja 10.

<sup>33</sup> “Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga* (3) 51.20., caja 10.

Es destacable que los cursos de formación para las afiliadas al Sindicato Español Universitario (SEU) se orientaba en torno a cuatro bloques básicos la formación de las afiliadas: religión, política, educación física, música y enseñanzas de hogar. Sobre la formación musical se detallaban sus dos ramas: gregoriana y regional. En síntesis, Iglesia y Patria como pilares fundamentales de la mujer española<sup>34</sup>.

### 3. La investigación del folklore musical y la labor de las cátedras ambulantes

Como ya se ha citado, la investigación y recogida de la música tradicional fue una cuestión muy reiterada en las comunicaciones entre la Delegación Nacional y las locales. Las provincias recibían órdenes para la inspección en los pueblos con el objetivo de encontrar manifestaciones musicales “de interés folklórico” para así “ir resucitando toda la verdadera tradición”<sup>35</sup>:

Por eso es preciso que no se deje de visitar ningún pueblo por pequeño que sea y está ordenado se investigue a fondo en archivos, municipios y se consulte con toda aquella persona tenga conocimiento de danza, canciones o trajes antiguos<sup>36</sup>.

Para ello, en los cursos de formación para instructoras de música, se les enseñaba la metodología a seguir según las normas dictadas por el Departamento. Sin embargo, esta supuesta “investigación”, en el mayor número de los casos, no se realizó con el rigor científico adecuado por las carencias de formación de las instructoras. Además, la escasa dotación económica hizo no poder contar con los medios técnicos necesarios para el trabajo de campo.

Según el Reglamento de 1954, se debía buscar bien a los posibles informantes, recordándoles que “no se debía olvidar que no solo la gente que ha cultivado estudios musicales” sino que debían buscar a “gentes trabajadoras del campo desconocedoras de las notas musicales que podrán tal vez proporcionar cancioneros o romances y danzas de interés”<sup>37</sup>. Es destacable que se hiciera hincapié en algunas normas con respecto al trabajo de campo y el *rapport*<sup>38</sup> con los informantes:

Cuando se acerque a estas personas debe tenerse cuidado de no infundirles recelo, pues en su sencillez son a veces desconfiados y pensarán puede ser para nosotras motivo de risa lo que es todo lo contrario, motivo muy serio, puesto que puede ser para la cultura española aportaciones de gran interés<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1952). *La Sección Femenina: historia y organización* (pp. 36-37). Madrid: [s.n.].

<sup>35</sup> “Reglamento y organización de los concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga*, (3) 51.20, caja 10.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> “Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga* (3) 51.20., caja 10.

<sup>38</sup> Jackson, B. (1987). *Fieldwork*. Chicago: University of Illinois Press.

<sup>39</sup> “Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga* (3) 51.20., caja 10, p. 10.

Según se recoge en los presupuestos, el Departamento de Música destinó una partida específica para la recogida de canciones en Murcia durante el curso 1966-67. Sin embargo, no se ha encontrado documentación que pruebe si finalmente se llevaron a cabo. Sabemos que este presupuesto ascendió a 12.000 pesetas e incluía las dietas de los tres especialistas enviados para la recogida de nuevas canciones y danzas en diversos pueblos de la provincia<sup>40</sup>. El documento especificaba que necesitaban un magnetofón para cada provincia (con valor de 6.500 pesetas) y que debían ir dos instructoras de danza y otra de música para recoger la coreografía y la música<sup>41</sup>.

Otro documento que insiste en la importancia de la investigación es la carta escrita por la entonces Regidora Nacional de Cultura, Maruja Hernández Sampelayo, en 1973. En esta misiva la regidora se comunicaba a todas las Delegaciones Provinciales para volver a insistir en la investigación. Sampelayo advertía en la carta que no era necesario que las personas tuvieran una gran preparación musical pero sí debían saber transcribir en partitura, trabajo realmente dificultoso para una persona sin formación musical específica: “Las personas que os acompañen no hace falta tengan una gran preparación musical. Sí es necesario, en un cierto sentido que conozca la música. Deben llevar grabadora, máquina de fotos y además transcribirlo”<sup>42</sup>. Además, la persona encargada debía de ser de confianza ya que la investigación realizada quedaba a favor de la SF. Finalmente, sugería que los propios componentes de los grupos hicieran salidas de campo los domingos<sup>43</sup>.

Con estas premisas, es posible afirmar que la metodología llevada a cabo fue muy cuestionable.

A pesar de que la teoría dictaba que “los bailes presentados por los grupos de danzas han de ser netamente auténticos, sin mezcla de teatralidad en sus evoluciones y actitudes”<sup>44</sup>, con el desarrollo de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas y el aumento de los grupos participantes se les requería insistentemente que presentaran nuevos bailes. Es por ello que en ciertos casos, la labor de los grupos de Coros y Danzas se orientó exclusivamente a la presentación de un producto musical nuevo y atractivo para la representación escénica de los concursos, más que en mostrar con mayor o menor rigor las manifestaciones musicales de carácter popular existentes. De esta forma, acabó produciéndose, en algunos casos, la creación de músicas y bailes pseudotradicionales que el público terminó asimilando como propios; lo que Hobsbawm denominó como la “invención de la tradición”<sup>45</sup>.

La mayor dificultad con la que se encontró la SF fue la falta de apoyo económico para realizar sus proyectos. En la correspondencia consultada hay una continua alusión a la búsqueda de financiación externa por parte de cajas de ahorros y diputaciones.

---

<sup>40</sup> *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Carta de Maruja Sampelayo a todas las Delegaciones provinciales, 28-05-1973. *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 102.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1952). *La Sección Femenina ... Op. Cit.*, 79.

<sup>45</sup> Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. (Traducción castellana de 2002).

Aunque este año no tengamos concurso, ruego te preocupes, por todos los medios, de que no solo nada de cuanto tenemos desaparezca, sino de que se realice una labor de investigación en cualquier terreno del folklore, sea danza, canción o traje (...) os ruego que toméis cuanto os digo sin sentirnos dolidas. Muchas en los concursos trabajáis bien, pero luego languidecéis y sobre todo se abandona bastante el terreno de seguir en la labor de la investigación y perfección<sup>46</sup>.

En esta misiva, la Regidora Nacional les pasaba un breve cuestionario que contemplaba cinco ítems: zonas más importantes para realizar la investigación, personas con quien contáis, dificultades que veis para realizarla, qué preferís investigar y medios con que contáis (aparatos, magnetófonos y cámaras)<sup>47</sup>.

En el registro de actividades del Departamento de Participación del año 1973-74 se especificaba que se realizaron trabajos de investigación y de recogida de bailes y trajes antiguos por diversas localidades de la provincia<sup>48</sup>. Sin embargo, tampoco se ha encontrado cuál fue el resultado de las mismas y si realmente llegaron a efectuarse.

En referencia a la metodología utilizada por la SF para la pretendida labor de “investigación” que se le asignó, ha sido imposible localizar cualquier tipo de soporte, sonoro o audiovisual, de sus trabajos de campo. Con respecto a la grabación etnográfica, se ha encontrado correspondencia del año 1976, que documenta que la Regiduría Central le envió a la Delegación Provincial de Murcia un tomavistas para la labor de investigación y recogida del folklore.

A través de nuestro almacén central recibiréis un tomavistas con destino a las actividades culturales y artísticas. Espero sepáis darle un buen uso. Son aparatos caros que con un gran esfuerzo vamos adquiriendo poco a poco, pensando son indispensables para la labor de investigación y recogida del folklore. Una vez en vuestro poder (creo ya debe estar) os ruego nos acuséis recibo<sup>49</sup>.

Según la información recogida en esta misiva, se trataba de un tomavistas Súper 8 modelo *Yashica* LD.8. M<sup>a</sup> Carmen Terrer, Delegada Local de Murcia, confirmaba su recepción y agradecía el esfuerzo realizado<sup>50</sup>. El tomavistas fue enviado en octubre de 1976, una época tardía y de gran incertidumbre para el Movimiento. Franco había fallecido y en 1977 se disolvió la organización falangista.

En 1977, ante el desarrollo de los acontecimientos, la SF hacía balance de la labor realizada en materia de investigación folklórica, evidenciando cierto espíritu crítico consigo misma pero reafirmando su reconocimiento:

<sup>46</sup> Carta de Maruja Sampelayo a todas las Delegaciones Provinciales, 28-05-1973. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 102.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> Murcia, Cieza, Cehegín, Águilas, Alcantarilla, Alhama, Archena, Blanca, Bullas, La Copa (Bullas), Mula, S. Pedro del Pinatar, Puerto Lumbreras, Jumilla, Lorca, Cartagena, Yecla, El Raiguero (Totana), El Berro (Alhama). Todas estas localidades coinciden con la existencia de grupos de Coros y Danzas por lo que es posible que se tratase de subvenciones destinadas al mantenimiento de estos grupos y no tanto destinadas a una investigación seria y sistemática.

<sup>49</sup> “Carta de Maruja Sampelayo”, 13-10-1976, *E-Mga*, (3) 51. 23. Caja 13.

<sup>50</sup> “Respuesta de M. Carmen Terrer en Murcia” 18-10-1976, *E-Mga*, (3) 51. 23. Caja 13.

Insisto que la investigación en general, aunque en bastantes casos, no estuvo a nivel erudito, fueron los Coros y Danzas los que más se preocuparon, aunque en muchos casos el esfuerzo no se vio muy compensado y ante todo fue por no disponer de investigadores especiales. Ya hemos dicho que España no ha sido en general en ningún campo país investigador, salvo honrosas excepciones<sup>51</sup>.

Sobre la investigación del folklore musical por parte del grupo de Coros y Danzas de la capital murciana, no se han localizado documentos audiovisuales que prueben que las grabaciones etnográficas se llevaron a cabo. Uno de mis informantes, integrante actual del grupo heredero de la SF, confirma la inexistencia de este tipo de documentos en el archivo del grupo. La situación política y social de aquellos difíciles años no debieron de ayudar a conservar este valioso legado.

La labor de investigación etnográfica fue una tarea que se le encomendó, según la teoría, a las Cátedras Ambulantes. La SF delegaba en las Cátedras la labor de búsqueda de costumbres y folklore popular por los pueblos, al tener contacto directo con las zonas más rurales donde ejercieron su labor. Además de la música, las cátedras debían atender otras muchas actividades, tanto de formación cultural, política y religiosa; otras de carácter asistencial y sanitario; y otras relacionadas con aspectos económicos sobre industrias rurales. Como se afirmaba en *Historia y organización* de la SF (1952), las cátedras debían: “traer de los pueblos, para rescatarlas del olvido, la música y las tradiciones populares, así como las labores típicas, cuya venta en la ciudad puede ser beneficiosa para la economía de los hogares artesanos”<sup>52</sup>.

Las enseñanzas en la cátedra ambulante se estructuraban en cinco apartados: el primero aglutinaba formación religiosa y política, el segundo comprendía las enseñanzas culturales, el tercero se refería a aspectos sanitarios, el cuarto a asuntos económicos de industrias rurales y quinto de Juventudes (ver Ilustración 4).

Sobre la labor musical de las cátedras, la teoría se asentaba sobre dos pilares básicos: Iglesia y Nación. La primera referida a la enseñanza del canto gregoriano como referente de la música sacra y la segunda respecto a las canciones y bailes populares españoles y su recogida.

Sin embargo, la práctica real fue la realización de un loable trabajo de enseñanza y alfabetización –con su consecuente instrucción en el ideario político del Régimen– o la organización de campañas sanitarias de vacunación y puericultura. Así lo afirma una de las informantes que da fe de la penosa realidad en la que se encontraban muchas zonas marginales de la región como Santa Lucía en Cartagena (ver Ilustración 5)<sup>53</sup>.

El mito campesino de que las cátedras rescataban el folklore auténtico y recóndito no era del todo cierto, ya que además de que las instructoras no estaban preparadas para ello, debían compaginar esta labor con otros menesteres de mayor envergadura. Las instructoras de cátedras

---

<sup>51</sup> “Informe sobre la labor realizada por la SF”. Cultura – Coros y Danzas – música año 1977. *E-Mrah/ana*, serie azul (Legado Pilar Primo de Rivera), vol.8, carpeta 168, Doc.35.

<sup>52</sup> Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1952). *La Sección Femenina: historia y organización... Op. Cit.*, p. 34.

<sup>53</sup> Testimonio personal de María Isabel Murcia Carrillo. Madrid, 08-03-2016.

1.º Enseñanza religiosa. Enseñanza política.	Lucha contra el analfabetismo.	
2.º Enseñanzas culturales.	Hogar.....	{ Teóricas. Prácticas.
	Música.....	{ Enseñanzas de cantos gregorianos. Enseñanzas de canciones y bailes populares. Recogida de canciones y bailes populares.
3.º Divulgación y asistencia sanitaria .....	Campana sanitaria .....	{ Higiene..... Vacunaciones.....
	Asistencia....	{ Reconocimientos. Medicamentos. Alimentos dietéticos.
4.º Hermandad de la Ciudad y el Campo .....	Enseñanzas teóricoprácticas .....	{ Leyes sociales.
	Teóricoprácticas .....	{ Industrias rurales. } Avicultura. Cunicultura. Curtido y confección de pieles. Sericultura. Queso, mantequilla y mermeladas.
5.º Juventudes... ..	{ Religiosa. Política. Música. Educación Física.	

Ilustración 4. Plan de enseñanza de las cátedras ambulantes.

Fuente: *La Sección Femenina: historia y organización* (1952).



Ilustración 5. Cátedra Ambulante “Francisco Franco” en Santa Lucía (Cartagena, 1969).

Fuente: Archivo personal de María Isabel Murcia Carrillo.

se enfrentaban a duras condiciones de vida y debían de dar atención a muchas familias como las que vivían hacinadas en las casas-cueva del Barrio de Santa Lucía (Cartagena), sin luz, sin agua y sumidas en la más dura precariedad.

No se han encontrado fichas en el Archivo de Alcalá sobre la labor de las cátedras en la Huerta de Murcia. Noval Clemente afirma que hubo una cátedra permanente en La Alberca, en el Barrio de los Almendros, donde también existían casas-cueva en las proximidades a la Rambla<sup>54</sup>. Una de las informantes recuerda también la organización de una Cátedra en la zona de Torreagüera o Los Ramos<sup>55</sup>.

En las nóminas de la Delegación Provincial de la SF de Murcia figuran algunos de los destinos donde se celebraron cátedras, pero no incluyen las memorias sobre la labor realizada. En 1954, se hace referencia a las cátedras celebradas en Mazarrón y Villanueva del Segura (1954). En 1961, Campillo de los Jiménez, de Cehegín; Jumilla; El Rincón, la Zarzilla de Ramos y Doña Inés de Lorca; Cañada de la Cruz e Inazares, en Moratalla; El Moral, Barrada, Navares, Singla, La Encarnación, La Junquera y los Royos, en Caravaca. Y en 1963, las pedanías moratalleras de Benizar, Otos, Robles y Salmerón<sup>56</sup>.

A pesar del enorme vacío documental con respecto a la labor de las cátedras ambulantes en Murcia, se han encontrado algunas fichas de los años setenta sobre la memoria de las cátedras en la zona del Campo de Cartagena como Los Almagros y Los Paganes (en Fuente Álamo) y La Puebla y los Urrutias (de Cartagena). La Ilustración 6 muestra una de las fichas que debían cumplimentar en cada cátedra con los campos destinados a la recogida del folklore existente. En el caso de la Cátedra de los Almagros (de 1972), se notificó la existencia de bailes como la “Malagueña” y el “Bolero” cuyo repertorio pudo ser transmitido por los maestros boleros de la saga Leandro<sup>57</sup>. Respecto a la música, se alude en la ficha a la existencia de “toques de misa y las pascuas”, propios de la cuadrilla de Pascuas organizada en Navidad<sup>58</sup>.

La documentación consultada sugiere que en otras ocasiones las cátedras ambulantes eran las encargadas de “dar voz de alerta” si encontraban alguna manifestación musical importante. En 1974 por medio de un comunicado de la Jefe de Cátedra de Sucina, se hacía referencia a la existencia de “una danza muy antigua y con sabor popular”<sup>60</sup> en esta pedanía del Campo de Murcia. A lo que Maruja Sampelayo contestó con gran interés para “daros las facilidades que podamos para que no se nos perdiese”<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia... Op. Cit.*, p. 193

<sup>55</sup> Testimonio personal de María Isabel Murcia Carrillo. Madrid, 08-03-2016.

<sup>56</sup> “Nóminas de personal de los años 1954-1963”, *E-MUar*, SFEMENINA, 24062-23492.

<sup>57</sup> Nieto Conesa, A. (2006). *Música, maestro: Gentes y tradiciones musicales en Fuente Álamo de Murcia*. Fuente Álamo: Excmo. Ayuntamiento de Fuente Álamo, Concejalía de Cultura.

<sup>58</sup> “Ficha de la Cátedra Ambulante celebrada en Los Almagros” (Fuente Álamo) en 1972. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 16.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> “Labor de las Cátedras Ambulantes (Murcia)”, Carta 24-07-1974, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 16.

<sup>61</sup> “Respuesta de María Josefa Sampelayo a la Director Provincial del Dpto. De Participación de Murcia”, 31-07-1974. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 16.

**CULTURA** 109

Local: *Los Almagros*  
 Pueblos o aldeas a los que se ha llegado con la Cátedra: *Los Almagros*  
 Municipio: *Alamo*  
 Provincia: *Murcia*

Fecha celebración Curso: de *18 de Septiembre al 26 de Octubre 1972*

MOZAS										MADRES					CONCURSOS		CANCIONES				DANZAS								
LABORES Y T. MANUALES					CORTE					COCINA Y E. D.					Exposición	MOZAS		GENERALES (1)		MOZAS		MIXTO							
N.º grupo	N.º total clases	N.º total alumnos	N.º grupo	N.º total clases	N.º total alumnos	N.º grupo	N.º total clases	N.º total alumnos	N.º grupo	N.º total clases	N.º total alumnos	N.º grupo	N.º total clases	N.º total alumnos		N.º clases	N.º asistentes	N.º clases	N.º asistentes	N.º clases	N.º asistentes	N.º clases	N.º asistentes	N.º clases	N.º asistentes				
1	48	15	—	—	—	1	16	15	4	48	20	—	—	—	—	—	16	20	1	—	—	12	15	—	—	48	12	—	—

*arte y artesanía*  
*esparto*  
*Cocina*

ACTIVIDADES CULTURALES										RECOGIDA DE FOLKLORE TRADICIONES Y COSTUMBRES (2)						ESCUELAS DE S. F. (3)												
ANALFABETOS					Seminarios alfabetización	Charlas culturales		Fotos integradas en Escuelas	Adaptos integradas en Escuelas nocturnas	Orientación sobre libros	BIBLIOTECAS (4)				Danzas	Canciones	Trajes	Cocina o repostería	Bordados	Costumbres E.T.C.	Subscripciones de S. F.	FORMACIÓN		MIXTA		HOGAR		
N.º grupo	N.º de clases	N.º total asistentes	Realizados	Sanitarios		N.º clases	N.º asistentes				B. I. C.	B. P. M.	Vincial	N.º libros								N.º lecturas	Existe	Se organiza	Existe	Se organiza	Existe	Se organiza
—	—	—	—	—	—	16	25	—	—	3	—	—	4	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

*Cogidos de sus*  
*Bólidos y*  
*Mela yera*  
*Alamo*

Nombre de la maestra, o en su defecto, alumna que se deja responsable de la Escuela de S. F. (Hogar, Mixta, Formación) .....

Nombre de las camaradas destacadas para seguir Curso de Hogar .....

Colaboradores: Provinciales: *Regalada provincial de cultura*  
 Locales: *El maestro y el medico sacerdote*

Nombre y cargo de las personas encargadas de la continuidad de las clases de alfabetización .....

(1) Las que se dan en las charlas generales de noche a las que asiste todo el pueblo .....

(2) El ser rellenado cualquiera de estos datos implica el que se le adjunte todo lo relativo al dato recogido (por ejemplo, de bordado se adjuntará la peculiaridad del dibujo, los colores, las puntadas, etc.) .....

(3) Contestar sí, no .....

(4) B. I. C. (Biblioteca de iniciación Cultural), B. P. M. (Biblioteca Municipal), Vincial (La organizada por la Cátedra). Contestar afirmativamente aquella que deje la Cátedra en marcha .....

Ilustración 6. Ficha de la Cátedra Ambulante celebrada en Los Almagros (Fuente Álamo) 1972.

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>59</sup>

También las cátedras fueron las “descubridoras” de las cuadrillas de músicos existentes en núcleos como El Berro (Alhama), el Raiguero de Totana o el Paretón, y las encargadas de presentarlos como “grupos especiales” o de “campesinos”. Para ello tenían que cumplir unos mínimos y así modificar sus bailes unificando las coreografías y vistiendo los trajes conseguidos por los propios paisanos del pueblo o bien los proporcionados por SF.

Estos grupos aportan una gran pureza en el baile y también los trajes, tienen mucha costumbre de bailar ya que bailan siempre en sus fiestas y solamente han tenido que ensayar para unificar sus movimientos puesto que ellos siempre bailan por parejas<sup>62</sup>.

En algunos casos, los propios integrantes de los grupos de Coros y Danzas eran los enviados por la Delegación Provincial para desplazarse a los pueblos en los que constaba la presencia de manifestaciones musicales de carácter tradicional. Tanto bailarines como músicos del grupo de Coros y Danzas la capital de Murcia participaron en estas jornadas de campo. En las afirmaciones de uno de los informantes se pueden entrever las adaptaciones realizadas sobre el repertorio original:

<sup>62</sup> “Informe XVIII Concurso prueba provincial” (1969), *E-Mga*, (3) 51.23, caja 192.



A Murcia [al grupo de danzas] nos han llamado en varias ocasiones y nosotros hemos ido al Berro, hemos ido a muchos sitios... a coger el folklore que ellas veían que merecía la pena coger, entonces lo hemos cogido, lo hemos transformado y por eso tenemos el grupo de Murcia que es pionero en cuanto a eso<sup>63</sup>.

Sobre la presencia de las cátedras ambulantes en el Noroeste murciano, Guillén hace referencia al testimonio de uno de sus informantes de la zona de Moratalla, que afirmaba que surgió una actitud de vergüenza por parte de las gentes del campo ante la actitud de los integrantes de las cátedras de la SF. Sus instructoras se dedicaron a corregir continuamente a los músicos y bailaores, resaltando sus errores musicales o buscando estandarizar sus prácticas, lo que “desembocó en un acomplejamiento por parte de los informantes que en muchos casos fue difícil de superar”<sup>64</sup>.

La enseñanza de la música en las cátedras dependía de la formación de la instructora y su gusto y conocimiento por la danza y el folklore. Según el testimonio de una de las instructoras de cátedra fija<sup>65</sup> durante los años cincuenta, las canciones y los bailes que les enseñaba a las niñas procedían del material que les mandaban a través de la revista *Consigna*. Todos los meses esta publicación de la SF incluía ejercicios, juegos y canciones. Esta instructora, al tener conocimientos de baile de SF, enseñaba bailes del repertorio habitual del grupo de la capital a niñas de pueblos aislados de la provincia como La Paca (Lorca), Raspay (Yecla), Puebla de Mula, Aledo, Mazarrón y La Azohía (Cartagena). Además, la informante reconoce que las niñas tenían facilidad para aprender los bailes. El criterio didáctico seguido comenzaba enseñando la jota, que consideraba más sencilla, o “Las Alegrías”. Las malagueñas, por el contrario, las consideraba más complicadas para las niñas<sup>66</sup>.

Otra de las instructoras entrevistada, que ejerció durante los últimos años de la década de los sesenta, no recuerda enseñar música ni bailes, sino los propios que sabían bailar los habitantes del pueblo, los cuales asistían a las cátedras por la noche una vez terminada su jornada de trabajo en el campo:

... y luego ya por la tarde, cuando salían los niños del colegio, los señores venían a las ocho de la noche o las nueve después de trabajar a las clases que tenían un mérito enorme, porque después de trabajar se venían a las clases, venían con guitarras y cantaban y bailaban y lo pasábamos muy bien<sup>67</sup>.

La llegada de las cátedras ambulantes suponía todo un acontecimiento en el pueblo donde llegaban. Eran recibidas por las autoridades del lugar que se prestaban a ayudarles en su tarea y ofrecerles todo lo necesario para su labor. Fundamentalmente, se comunicaban con el alcalde, el

---

<sup>63</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>64</sup> Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*, pp. 89-90.

<sup>65</sup> Las instructoras de Cátedra Fija se desplazaban a los pueblos pero se hospedaban en casa cedidas por las autoridades del lugar y no en la *roulotte*.

<sup>66</sup> Testimonio personal de Clementina Márquez Hernando. Murcia, 09-06-2017.

<sup>67</sup> Testimonio personal de María Isabel Murcia Carrillo. Madrid, 08-03-2016.

cura o el maestro del pueblo. Las informantes destacan la viva actividad musical en algunos pueblos como Aledo. Sin embargo, relatan que en otros lugares no encontraron tales manifestaciones. A final de cada estancia de la cátedra ambulante se organizaba una clausura en la que se mostraban bailes, canciones y otras exhibiciones (ver Ilustración 7).



Ilustración 7. Clausura de la Cátedra Ambulante en Tallante (Cartagena, 1966).

Fuente: Archivo personal de M<sup>a</sup> Isabel Murcia Carrillo.

Las instructoras de cátedras que han sido entrevistadas recuerdan con añoranza y muy positivamente los años de trabajo. El espíritu de juventud, compañerismo y la posibilidad de salir del pueblo de origen de las instructoras era un incentivo y una superación personal:

Se hizo mucho con la gente de los pueblos que no podía venir a la ciudad a estudiar ni a nada. En todos los sitios la mayoría de las chicas necesitaban el certificado de estudios primarios para poder trabajar (...) La SF me ayudó mucho y yo creo que se hizo bastante. Se hizo mucho bien a la mujer en muchos sitios donde no podían desplazarse, porque no tenían medios. Ahora hay muy buena comunicación en los pueblos, pero antes no había nada y para la mujer, para la mujer campesina, le vino muy bien la SF porque hay muchas que encontraron su meta gracias a ella, aunque ahora digan lo contrario<sup>68</sup>.

En materia musical, las instructoras reconocen que no dispusieron de los medios necesarios para poder grabar las músicas tradicionales con que se encontraban. Sin embargo, recuer-

<sup>68</sup> Testimonio personal de María Isabel Murcia Carrillo. Madrid, 08-03-2016.

dan que se notificaba a la Delegación Provincial que posteriormente podía enviar o no a algún miembro de Coros y Danzas para aprender los bailes. Por tanto, la labor investigadora de las cátedras de SF fue más bien una intención entre otras muchas labores realizadas, más que el objetivo principal de su misión. Además, sus resultados en este campo para nada son comparables con otras iniciativas de investigación sobre música popular desarrolladas antes de la guerra civil española, como los trabajos de recopilación amparados por la Sección de Folklore del Centro de Estudios Históricos (en adelante CEH) en colaboración con la Universidad de Columbia<sup>69</sup>. La mencionada Sección de Folklore del CEH, que a su vez dependía de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), estuvo dirigida por Eduardo Martínez Torner<sup>70</sup>. El propio asesor musical de SF, Rafael Benedito, ejerció como docente bajo la JAE, por lo que conocía los trabajos realizados a expensas de esta Institución.

#### 4. Finalidad y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas

Desde su primera edición en 1942, los Concursos Nacionales de Coros y Danzas pretendían servir como medio de pervivencia de las canciones y danzas, según su discurso, en peligro de desaparecer. La Regidora de Cultura, Maruja Sampelayo afirmaba que había, que buscar una forma para dar vitalidad a la labor de resurgir el folklore, “y esa fórmula se buscó en los Concursos Nacionales”<sup>71</sup>.

En el discurso de la SF se vislumbraba una preocupación constante por la “autenticidad” folklórica de los repertorios que debían rescatar, una concepción ciertamente difícil de confirmar si atendemos a la metodología llevada a cabo y los resultados obtenidos. Esta idea basada en la “autenticidad” y antigüedad *quasi* milenaria de los cantos y bailes respondía al mismo ideario que los post-románticos buscaban en sus primeras recopilaciones de los siglos XIX-XX y que también estuvieron presentes en el discurso de la Sección de Folklore del CEH<sup>72</sup>.

Por tanto, esta visión romántica de la música popular no fue novedosa ni original de la SF, sino que adoptaron el ideario romántico ya consolidado desde mediados del siglo XIX. De esta forma, la SF creó una estructura supranacional jerárquicamente establecida, y llevó el folklorismo a su máxima expresión. De esta forma, acabaron por fijarse ciertos estereotipos respecto a la mú-

---

<sup>69</sup> Olarte Martínez, M. (2014). Contextualización del ‘Plans for the Study of Spanish Folklore’ de Kurt Schindler. En M. Olarte y P. Capdepón (Eds), *La música acallada: Liber amicorum José María García Laborda* (p. 291-310). Salamanca: Amarú Ediciones.

<sup>70</sup> Asensio Llamas, S. (2013). Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner) (p. 82-97). En M. Capelán, L. Costa, J. Garbayo y C. Villanueva (eds.), *Os soños da memoria, documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.

<sup>71</sup> Sampelayo, M. (1969). Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del Folklore Español. En *Etnología y Tradiciones Populares* (p. 100). Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

<sup>72</sup> Díaz Viana, L. (1998). Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares. *Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 15-16, 91-112.

sica que identificaba al folklore de la provincia de Murcia con su núcleo más poblado y urbano: Murcia capital y su huerta<sup>73</sup>.

Tal y como se recogía en las normas de participación de estos certámenes, la competición incluía en un mismo concurso dos agrupaciones musicales distintas: los grupos corales, por un lado, y los grupos de danzas por otro. La denominación “coros” respondía a la modalidad de participación que estaba integrada por no más de treinta cantantes que interpretaban repertorio *a capella* de cantos populares, clásicos o religiosos. La segunda parte del binomio, “danzas”, incluía una doble modalidad: “grupos de danzas” propiamente dichos y “grupos mixtos”. Estos últimos consistían en un “conjunto de coro y danza”<sup>74</sup> y configuraban la perfecta amalgama estética entre la danza y la música de carácter popular junto al canto coral que tanto interés tuvo en fomentar el Régimen<sup>75</sup>.

Según señalaba la teoría, los concursos eran la demostración del material folklórico “recuperado” durante cada año y llevado a escena en estos certámenes, de modo que pronto se volvieron muy competitivos.

Una vez realizada la labor de investigación del folklore y formación de los grupos, se organiza todos los años en las provincias un concurso al que asiste una selección de grupos con el fin de presentar la riqueza folklórica que se había recogido [...] para que de esta forma España entera admire la diversidad, belleza y colorido de nuestro folklore<sup>76</sup>.

A su vez, se producía directamente una exaltación de la “Nueva España”<sup>77</sup> basada en la riqueza diversa de cada una de las identidades de sus regiones. Como se ha podido comprobar a partir de la documentación encontrada, a través de cartas y circulares enviadas a las distintas Delegaciones Provinciales se instaba continuamente a la investigación. Como se verá más adelante, los altos mandos de la Delegación Nacional exigían investigar, hacer trabajo de campo para la búsqueda de cualquier resquicio musical de tradición oral, tanto en fuentes orales como en archivos.

Es curioso que el deseo de perpetuar las antiguas canciones y danzas no se realizó tratando de mantener los rituales y la organización propia de las cuadrillas de músicos de los pueblos de Murcia<sup>78</sup>. Por el contrario, mediante la creación de nuevos grupos se asumió el repertorio de estas

<sup>73</sup> Montoya Rubio, J. C. (2012). Músicos y ‘entusiastas’ en las recopilaciones de cancioneros murcianos. En M. Olarte Martínez (Ed.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 87-123). Baiona: Dos Acordes.

<sup>74</sup> “Organización u esquema del concurso nacional”, *E-Mga*, (3) 51.20., Caja 6.

<sup>75</sup> Ferrer Senabre, I. (2011). Canto y cotidianidad: Visibilidad y género durante el primer franquismo. *Transcultural Music Review*, 15, 1-28.

<sup>76</sup> *E-Mga*, (3) 51.20., caja 6.

<sup>77</sup> Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952). En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Servicio de Publicaciones: Universidad de la Rioja, pp. 229-254.

<sup>78</sup> Entendemos por cuadrillas a la agrupación de músicos a modo de rondalla que presentan una conjunción entre el mundo religioso de las Hermandades y el mundo laico de la música tradicional, coordinados por unas leyes de régimen

cuadrillas, modificado y adaptado para ser llevado a escena en los concursos. Las actuaciones de los Coros y Danzas no siempre estuvieron protagonizadas por el pueblo, por cantores y danzantes autóctonos, “sino por otros que aprendían su repertorio y les sustituían, lo cual plantea muy serias dudas acerca de la eficacia de la conservación y restauración de la que Sección Femenina se proclamó artífice”<sup>79</sup>.

De esta forma, las recién creadas agrupaciones de Coros y Danzas fueron las encargadas de que volvieran a arraigarse en el pueblo “las canciones y danzas auténticas, para que en romerías y fiestas tradicionales populares se baile y cante lo de antaño”<sup>80</sup>. Se produjo, por tanto, un cambio en la funcionalidad de estos bailes y cantos cuyo uso originario pasó del ritual-festivo a la exhibición y lucimiento en las tablas de un teatro, de manera que “la danza tradicional fue depurada, urbanizada, teatralizada, feminizada y rejuvenecida”<sup>81</sup>.

Los grupos de danzas murcianos tuvieron presencia en los concursos nacionales desde la primera edición del certamen en 1942. En este primer concurso Murcia participó en la fase provincial-regional representada por los grupos de danzas de Yecla y Murcia capital. La creación de estos colectivos “de recreación artística del folclore campesino”<sup>82</sup> fue aumentando con el paso de los años en muchas localidades murcianas, tanto en la modalidad de danzas como en la de mixtos.

Por otra parte, conviene reseñar que la organización de concursos de danzas populares con los bailarines ataviados “a la antigua” no fue una novedad de la SF. Desde finales del siglo XIX venían organizándose certámenes y concursos de carácter local en el marco de las fiestas populares de Murcia, por lo que probablemente ya existiese parte de un repertorio de bailes y agrupaciones semiestables fruto del magisterio de los maestros boleros en los núcleos de la huerta de Murcia<sup>83</sup>.

La SF organizó veinte concursos nacionales de Coros y Danzas entre los años 1942-1976, aunque tal y como afirma Martí Roch, los últimos dos fueron más bien festivales que concursos<sup>84</sup>. La organización y estructura de cada uno de ellos fue similar, pero a lo largo de su existencia variaron algunas de sus bases. En un principio, la SF estableció las modalidades de “coros”, grupos “de danzas”, grupos “mixtos” (coro y danza) y más tarde se convino en crear nuevas modalidades denominadas “grupos especiales”, “de campesinos”, “de mayores” o “de labradores” (ver Tabla 2). Esta modalidad de participación, en el caso de Murcia, permitió que se presentaran a concurso

---

bajo la cual los hombres de la cuadrilla pedían dádivas para los fines de la hermandad y en función del calendario del ciclo anual. *Cfr.* Tomás Loba, E. (2004). Herencia patrimonial intangible en la comarca de Lorca. Las cuadrillas en el ocaso del mundo tradicional: aportaciones en torno a su música. *Alberca*, 2, 236.

<sup>79</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* (p. 30). Badajoz CIOFF España.

<sup>80</sup> *E-Mga*, (3) 51.20, Caja 10.

<sup>81</sup> Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y Nación... *Op. Cit.*, p. 239.

<sup>82</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>83</sup> Sánchez Martínez, M. (2004). Folclore del Sureste español. El baile suelto ... *Op. Cit.*

<sup>84</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos* ... *Op. Cit.*

algunas cuadrillas de músicos procedentes de las zonas rurales de la provincia no dependientes directamente de SF, pero modificadas y pasadas por su filtro.

Además, a medida que aumentó el número de grupos participantes, hubo municipios que presentaban más de un grupo en los concursos y para ello se crearon las categorías “A” y “B”, otorgando privilegios a aquellos grupos “A”. Los grupos de esta categoría, por antigüedad, pasaban directamente a la prueba regional.

El concurso se estructuraba en la fase provincial (celebrada habitualmente en el Teatro Romea de Murcia), la regional, la de sector y la final. Los grupos clasificados de la provincia de Murcia pasaban a la fase regional para competir con los grupos clasificados en la fase provincial de Albacete que, durante el franquismo, era la segunda provincia junto a Murcia. En un estadio superior, los clasificados pasaban a la prueba de sector, en la que España se agrupaba en cuatro sectores: Norte, Sur, Centro y Levante. Habitualmente, Murcia se enmarcaba en el sector de Levante y una vez superada la prueba de sector los grupos vencedores pasaban a la fase final en Madrid.

Con el tiempo, fueron incorporándose a los certámenes otras submodalidades dentro de la modalidad de coros, como coros de Juventudes, coros de voces blancas, coros de voces mixtas, coros o de hombres solos<sup>85</sup>.

La modalidad de “grupos de danzas” contemplaba subgrupos como “danzas de Juventudes”, integradas por niñas organizadas en los rangos infantiles de SF denominadas “flechas”, “margaritas” o “luceros”. Por otro lado, los grupos denominados como “danzas de SF” eran los grupos oficiales para la competición general.

La modalidad de “grupos mixtos” (con coro y cuerpo de baile), tuvo su origen en la primera edición del concurso del año 1942, de forma que se otorgó un peso destacado al coro. Esta importancia otorgada al coro hizo necesario el adaptar unas prácticas musicales al canto coral.

Conjuntos corales	Conjuntos de Danzas					
Coros	Grupos de Danzas			Grupos Mixtos		
Cantantes	Bailarines	Instrumentistas	Cantantes	Bailarines	Instrumentistas	Cantantes
30 (Max.)	6♀ - 6♂	4 - 5	1	6♀ - 6♂	5	7♂ - 8♀

Tabla 2. Modalidades de participación en los concursos nacionales de Coros y Danzas

Fuente: Elaboración propia

En un principio, el cuerpo de baile de los grupos de danzas estaba integrado únicamente por mujeres, aunque esta circunstancia cambió a mediados de los cincuenta con la incorporación de los hombres. En el caso de Murcia capital, la rondalla siempre estuvo integrada por músicos varones, muchos de ellos procedentes de zonas de la huerta de Murcia.

Estos instrumentistas percibían un salario, debido a la escasez de instrumentistas. En la capital fue en el año 1955 cuando comenzaron a aparecer hombres en el cuerpo de baile. Alejandro

<sup>85</sup> “Programa de la final del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas” (1972). *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 1333.

Sánchez Sánchez fue uno de los primeros bailarines del grupo de danzas de la capital, que relató que su contacto con el grupo fue fruto de una broma de jóvenes al pasar al lado de la Casa de Flechas donde ensayaba la que acabó siendo su mujer:

yo pasé una tarde con unos amigos por Belluga y oí música de guitarras y como éramos tan osados dijimos “vamos a subir”, pero claro, furtivamente nos metimos por todo el piso aquel y las vimos que estaban allí bailando. Ellas también nos vieron y en vez de echarnos el rapapolvo, que es lo que yo esperaba que iba a haber nos dijeron: “pasad, pasad” y entonces nos propusieron si queríamos bailar. Desde luego, nosotros en plan de guasa dijimos que sí pero no pensábamos bailar ni de broma sino únicamente seguir la guasa. “Bueno pues nada, venid el martes, venid el jueves... y mira, y luego me casé con ella”.

La inclusión del hombre en el cuerpo de baile fue considerada por la SF como todo logro, pero siempre debía de cuidarse la procedencia de los escogidos. Así, en el año 1966, se hacía balance del acierto que había supuesto este hecho en los siguientes términos:

Las danzas interpretadas por hombre y mujer son más auténticas, tienen más fuerza. Por eso las provincias que todavía no han conseguido incorporar chicos en sus grupos de danzas tienen que lograrlo. Como ya os hemos dicho muchas veces, éstos pueden ser hermanos o amigos de las chicas, camaradas del SEU o del Frente de Juventudes, en fin, chicos conocidos vuestros<sup>86</sup>.

Los grupos de la modalidad de “especiales” (también denominados “de campesinos”, “de labradores” o “de mayores”) fueron adquiriendo protagonismo en la provincia de Murcia a partir de 1967, llegando a clasificarse algunos de ellos para la final en Madrid, como se verá más adelante.

---

<sup>86</sup> “Carta circular nº 182”, 07-09-1966, *E-Mga*, (3) 51.23, caja 186.





## CAPÍTULO 2: LOS GRUPOS DE COROS Y DANZAS EN MURCIA

“Ellas saben llegar con sus danzas y cantos a la entraña popular de nuestro pueblo, resucitando nuestro folklore, siendo portadoras, por su juventud y belleza, de esa alegría sana que fácilmente se transmite y del arte más depurado”.

*Murcia Sindical*, 06-07-1958



Ilustración II. Grupo de Danzas de SF de Murcia en el Jardín de Floridablanca (ca. 1950).  
Fuente: Archivo personal de Clementina Márquez Hernando.

## 1. La Delegación Local de la SF de Murcia y la Asesoría Musical

La organización de la SF en Murcia siguió unos tiempos más pausados con respecto a la instauración en otras provincias en las que el aparato falangista tuvo mucha presencia durante la guerra. En el caso murciano, esto se debió a que Murcia se mantuvo fiel a la República durante todo el conflicto civil y la entrada de las tropas nacionales no se produjo hasta el 29 de marzo de 1939<sup>87</sup>.

Aunque Murcia no sufrió directamente los efectos de la guerra, al ser una ciudad de retaguardia, una vez terminada la contienda, la persecución política, los encarcelamientos y la represión fueron las más oscuras páginas de la posguerra murciana. A ello había que sumar la condición de la propia ciudad, una capital de provincia con una economía eminentemente rural y con una gran carestía de alimentos que en algunos casos, se afrontaron gracias a la producción de la huerta. Además, se trataba de una sociedad con altos niveles de analfabetismo frente a un minoritario núcleo de adinerados caciques que ocupaban puestos de poder<sup>88</sup>.

Las primeras actividades organizadas en Murcia tras la guerra estuvieron destinadas a la divulgación sanitario-rural, el Auxilio Social, así como los cursos organizados por la Hermandad de la Ciudad y El Campo de Murcia sobre sericultura, industria que había tenido tradicionalmente mucha importancia en Murcia. Además de la instrucción de los conocimientos técnicos, estas mujeres suponían una fuente de adoctrinamiento de la ideología de la Nueva España.

En cuanto a organización provincial, Murcia contó a lo largo del Régimen con cinco delegadas provinciales. El mandato de las cuatro primeras fue muy breve, tan solo desde 1939 hasta 1943 se sucedieron M<sup>a</sup> Luisa Selgas, Fuensanta Guaita, Carmen Mir y Albina Fayren. Todas ellas dejaron el cargo una vez se casaron<sup>89</sup>. Sin embargo, Carmen Verbo, la quinta Delegada Provincial, se mantuvo hasta el desmantelamiento de la organización en 1977. Mujer de regío carácter pero admirada por su disciplina y pragmatismo, a pesar de encarnar una posición férrea y ultraconservadora en su ideario. Su largo mandato puede entenderse ya que fue soltera durante toda su vida. Los informantes la recuerdan como una gran persona pero con un carácter muy autoritario, por lo que era considerada como “la Pilar Primo de Rivera” de Murcia.

A nivel local, en la capital de Murcia cabe destacar a Carmen Terrer que fue la Delegada Local de Murcia, así como Fuensanta Sandoval Lacárcel, Delegada Provincial de Cultural, lo que la vinculó al ámbito de la música y los Coros y Danzas.

El primer local que tuvo la SF en la capital se ubicó en la Calle Rambla, en lo que había sido un antiguo local de la CNT. Las oficinas y la sede administrativa se establecieron en la Calle San Nicolás, nº13.

La Casa de Flechas era una de las sedes de la SF en la que se desarrollaron el mayor número de actividades docentes y de ámbito cultural y artístico. La Casa de Flechas estuvo situada en el

<sup>87</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia ... Op. Cit.*, p. 97.

<sup>88</sup> Nicolás Marín, M. E. (1982). *Instituciones murcianas en el franquismo (1939-1962)*. Murcia: Editora Regional.

<sup>89</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia ... Op. Cit.*, p. 110.

antiguo Palacio del Doctoral de la Riva, que fue propiedad de un acaudalado prebendado. El edificio se encontraba en la plaza del cardenal Belluga con su fachada principal frente a la Catedral, y fachadas laterales a las calles Frenería y San Patricio (ver Ilustración 8)<sup>90</sup>. Hoy ocupa su lugar el edificio diseñado por Rafael Moneo.

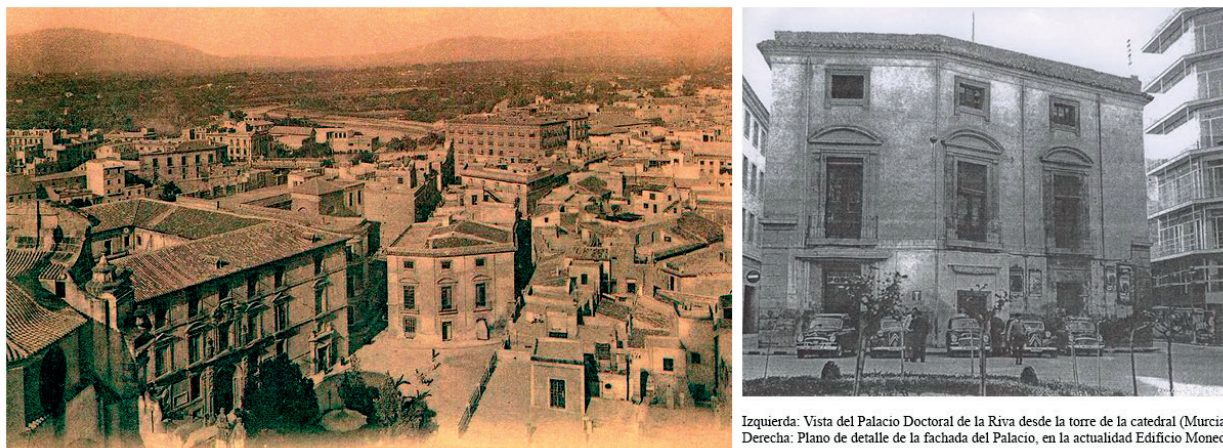


Ilustración 8. Vista del edificio que albergó la Casa de Flechas de la SF.

Fuente: Archivos *web*<sup>91</sup>.

En la Casa de Flechas tuvieron lugar los primeros ensayos de los grupos de Coros y Danzas, como recuerdan las informantes que desde niñas asistían a las tardes de enseñanza (ver Ilustración 9). La instructora de danzas durante la década de los cincuenta-sesenta recuerda el local con un gran salón y un piano donde ensayaban a veces hasta altas horas de la noche, ya que los ensayos no podían comenzar hasta que la gente terminaba de sus trabajos<sup>92</sup>.

A finales de los años sesenta, uno de los informantes afirma el mal estado en el que se encontraba la Casa de Flechas, por lo que el grupo de Coros y Danzas tuvo que ensayar en distintos locales propiedad de la SF. Se menciona uno en la Calle Apóstoles, otro en la Plaza de la Paja, en el Mercado de Abastos de San Lorenzo (Calle Saavedra Fajardo) y un piso en la Calle Andrés Vaquero, nº7, donde se almacenaban los trajes<sup>93</sup>.

Dado el gran peso que la música tuvo para la SF, se convino crear la figura de los asesores de música. A nivel nacional, la SF contó primero con Rafael Benedito y posteriormente con Manuel García Matos. Cada Delegación Provincial, a su vez, poseía un asesor musical, que según el reglamento podía pertenecer o no a la organización. Sin embargo, se recomendaba que debía ser

<sup>90</sup> Hernández Vicente, A. (2016). *Patrimonio en el recuerdo: La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia* (p. 44). Murcia: Editum.

<sup>91</sup> Imágenes extraídas de: <<https://www.pinterest.es/pin/335658978461347367>> y <<https://www.pinterest.es/pin/603341681301806071>> (consulta 21-05-2018).

<sup>92</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

<sup>93</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.



Ilustración 9. Ensayo del grupo de Juventudes en el salón de la Casa de Flechas (ca. 1956).

Fuente: Archivo personal Clementina Márquez Hernando.

una persona simpatizante con la SF. El asesor debía escogerse entre aquellas personalidades de más destacada formación musical. Las funciones encomendadas al asesor musical, según el reglamento<sup>94</sup>, eran las siguientes:

1. Labor de investigación de recogida de canciones y danzas populares.
2. La supervisión de los grupos en canciones y danzas.
3. La elección de las canciones presentadas a concurso.
4. La dirección de las conferencias-concierto.

A lo largo de la historia de la Delegación Provincial de la SF de Murcia, la asesoría musical estuvo a cargo de dos figuras importantes del panorama musical murciano.

El primero de ellos fue Antonio Salas Ortiz, si bien no se ha localizado documentación que indique exactamente la fecha de su incorporación y cese. En las nóminas de 1952-1954 figura como asesor musical, siendo posteriormente sustituido en el cargo por Antonio Celdrán Rabadán.

Antonio Salas Ortiz (1922-2006) fue violinista, catedrático y compositor nacido en Murcia. Era hijo del compositor y director de orquesta Daniel José Salas Alcaraz (1897-1974), fundador de la Orquesta Sinfónica de Murcia. Desde 1949, Salas Ortiz ejerció como profesor numerario de

<sup>94</sup> “Reglamento y organización de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas - 1954”. *E-Mga* (3) 51.20., caja 10.

armonía del Conservatorio Superior de Música de Murcia, accediendo posteriormente por concurso a la Cátedra de Armonía Analítica “siéndole acumuladas las enseñanzas de Formas Musicales y musicología”<sup>95</sup>.

La situación laboral deficiente de muchos profesores de Conservatorio provocó que en muchas ocasiones su personal debiera completar su sueldo con cursos, asesoramiento en la educación musical reglada de SF, o como profesores de determinadas asignaturas de música<sup>96</sup>.

Aunque Salas aparece en nómina de la SF hasta 1954, esta fecha no es del todo cierta si la corroboramos con la correspondencia que sitúa a su relevo en el cargo, Antonio Celdrán Rabadán, como asesor desde 1945 a 1976<sup>97</sup>.

Antonio Celdrán Rabadán (Murcia, 1906-1992) era violinista de formación además de compositor. Estudió en el conservatorio de Murcia de la mano de Emilio Ramírez. Dio numerosos recitales de violín y compuso zarzuelas inspiradas en costumbres murcianas como *María Jesús no olvidó*, *La marquesita Fe* o *El secreto de Aurora*<sup>98</sup>.

Celdrán estudió violín con José del Hierro en Madrid<sup>99</sup>. En 1943 formó parte del cuarteto de ED y posteriormente en el cuarteto Beethoven, una de las primeras agrupaciones de cámara estables en la ciudad de Murcia desde 1947<sup>100</sup>. Además, ejerció como profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia desde 1945, en donde ocupó, hasta su jubilación en 1976 la Cátedra de Música de Cámara. Según la correspondencia del archivo de Alcalá, Celdrán se jubiló en febrero de 1976 después de más de treinta años al servicio de la SF como asesor musical<sup>101</sup>.

Una informante afirma que Celdrán realizó grabaciones de campo a través de las Cátedras Ambulantes para la búsqueda de repertorio del grupo de Coros y Danzas:

Entonces, claro, tú no tenías capacidad para decir muchas veces, esto vale o no, entonces iba él [Antonio Celdrán], que no es que se estuviera enriqueciendo, que llevaba el pobretico un magnetófono y lo grababa, y la gente aprendía los pasos de como se los enseñaba el otro<sup>102</sup>.

---

<sup>95</sup> Para más aspectos biográficos, véase su biografía en la Academia de Bellas Artes de Murcia, recuperado el 18-07-2018 de: <<http://www.academiabellasartesmurcia.com/academicos/images/salas.htm>> (consultado 26-05-2018).

<sup>96</sup> García Merino, J. J. (2015). *La educación musical reglada en Málaga durante el Franquismo (1936-1975)* (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, Andalucía), p. 111.

<sup>97</sup> “Nóminas de personal, Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia”, *E-MUar*, SFEMENINA, 23490- SFEMENINA, 23502.

<sup>98</sup> López Pérez Marín, G. (2010). Instrumentistas murcianos. *Revista Cangilón*, 33, 171.

<sup>99</sup> Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica... Op. Cit.*, p. 470.

<sup>100</sup> El cuarteto Beethoven estuvo integrado por Antonio García Rubio y Antonio Celdrán Rabadán como violines, José Reolid, viola; y Francisco Acosta, violonchelo. En 1953 se reconvirtió en cuarteto con piano con Massotti Escuder como pianista; García Rubio, violín; Celdrán Rabadán, viola y Acosta Raya, violonchelo. *Cfr.* Alemán Saíenz, F. (1984). *Diccionario incompleto de la Región de Murcia: textos para la radio* (p. 59). Murcia: Editora Regional de Murcia.

<sup>101</sup> “Querido Antonio: Sé que te jubilas en este mes, y aunque tú, estoy segura estarás siempre con la SF que tanto te quiere, la de Murcia y la de aquí, quiero agradecerte de todo corazón tu devoción, espíritu de sacrificio, abnegación, modestia, compresión, bondad y todo lo bueno de este mundo en estos 30 años que vienes colaborando con nosotras”. Carta de Maruja Sampelayo (Directora de Coros y Danzas de España) a Antonio Celdrán, 17-02-1976. “Correspondencia profesorado”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

<sup>102</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia ... Op. Cit.*, p. 340.

Otra de las informantes, perteneciente a la segunda época (1951-1963) del grupo de Coros y Danzas, destaca que no existía relación directa entre la asesoría musical de Celdrán y el grupo<sup>103</sup>.

Sin embargo, otro informante, de la última década del grupo, recuerda la presencia de Celdrán en un ensayo del grupo corrigiendo a los músicos de la rondalla a pesar de que no les acompañaba en los trabajos de campo realizados y cuya función era únicamente la de transcribir el repertorio adaptado:

Antonio Celdrán iba, estábamos cogiendo [ensayando] un baile y teníamos la música y teníamos el baile y se presentaba en el ensayo y decía “eso es así o eso no es así”... pero eso era con los músicos.

- ¿Pero él se iba con vosotros a los pueblos?

No, no... lo veía luego, él lo pasaba luego a partitura<sup>104</sup>.

Estas transcripciones realizadas por Celdrán a lo largo de su etapa como asesor de todo el repertorio de los grupos de Coros y Danzas de la provincia vieron la luz en 1980. En esta fecha, se publicó *Canciones y Bailes populares de la huerta de Murcia y su Región*, el cancionero editado por la Asociación Provincial Francisco Salzillo, la Federación que agrupó a los grupos herederos de SF en la Transición<sup>105</sup>.

## 2. Cronología de los grupos de Coros y Danzas de Murcia

Tratar de establecer una división por épocas de la trayectoria de los grupos murcianos es una tarea de gran dificultad, debido en parte a la exigua documentación de la SF conservada de algunos periodos. Cabe destacar que en el Archivo General de la Región Murcia se conservan parte de las nóminas del personal de SF desde 1952 hasta abril de 1978<sup>106</sup>. Sin embargo, gracias a las fuentes orales y a otras fuentes complementarias se podido trazar una cronología. Para ello, se ha tenido en cuenta, sobre todo, al profesorado encargado de la enseñanza de la música y la danza, ya que cada magisterio responde a una orientación distinta. Además, aunque se ahondará más adelante sobre ello, los concursos nacionales de Coros y Danzas han servido para trazar divisiones en función de las innovaciones en el repertorio y las modificaciones sobre las bases de la organización de las veinte ediciones de los concursos (1942-1976).

<sup>103</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

<sup>104</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>105</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*

<sup>106</sup> Aunque la fecha de disolución oficial de las SF fue 1977 en el Archivo General de Murcia figuran nóminas hasta abril de 1978. Muchas de las afiliadas pasaron a ser asumidas por Ministerios y Consejerías de la preautonomía. *Cfr.* “Nóminas de personal, Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia”, *E-MUar*, SFEMENINA, 23490-SFEMENINA, 23502.

## 2.1. Primera época (1939-1950)

Una de las primeras referencias en prensa sobre la puesta en marcha de un grupo de danzas de SF en la capital data de mayo de 1939. Por orden de la Delegada Provincial de Murcia: “Se ordena a todas las afiliadas a la Sección Femenina del SEU que sepan bailes murcianos (jotas y parrandas), se presenten hoy martes, de diez a la de la mañana en las oficinas del Sindicato”<sup>107</sup>.

Esta primera etapa estuvo marcada por la orientación académica de las primeras profesoras, educadas bajo el sistema político anterior a la dictadura. Las informantes que ingresaron desde niñas en la SF recuerdan algunos de los nombres de las instructoras vinculadas al ámbito musical como Pepita Guaita, Josefina Martínez o Pepita Valenzuela.

Pepita Guaita (1916-2010) es recordada como una de las primeras profesoras de danza de la SF de Murcia. Según el testimonio de su hermana Fuensanta Guaita<sup>108</sup>, Pepita asistió al curso de instructoras de dirección de coro celebrado en Barcelona poco después de terminar la guerra civil española. A esos primeros cursos asistió junto a Josefina Martínez. Esta última profesora dirigió los coros de SF en la capital e impartió clases de música en el Instituto Femenino Saavedra Fajardo<sup>109</sup>. Estos cursos organizados por la SF al poco de terminar el conflicto bélico eran obligatorios para poder ejercer como profesorado afiliado a la SF.

Pepita Guaita recibió clases del maestro bolero de Fuente Álamo Anastasio Leandro<sup>110</sup>, quien a su vez era hijo del maestro bolero que enseñó a bailar a su madre y a su abuela<sup>111</sup>. Guaita, que también tuvo formación como pianista, acabó como profesora de danza en el Conservatorio de Murcia<sup>112</sup>. Pepita Guaita impartió clases de danza a las niñas del Orfanato de la Escuela Hogar de la Calle Puerta Nueva. Una de las huérfanas recuerda que acudían profesoras voluntarias de SF para dar clase a las niñas y que Guaita les enseñaba danza<sup>113</sup>. Esa relación docente acabó invirtiéndose cuando fueron las niñas las que terminaron enseñándoles a las instructoras de SF los bailes populares que aprendieron del magisterio del maestro bolero de Zarandona. Este maestro, conocido como “El Tío Eugenio”, impartió clases de baile bolero a las huérfanas del Hogar de Puerta Nueva. Este asunto será abordado en el epígrafe dedicado al estudio de la “Malagueña Gitana”, pieza más representativa del repertorio del citado maestro bolero (Capítulo 3, Apartado 1.2.2.).

No fue “El Tío Eugenio” el único maestro bolero de la huerta que mantuvo vinculación la SF. En 1940 se celebró un festival en el Teatro Romea de Murcia donde participó otro de estos maestros más afamados de la huerta de Murcia, Pepe “el Bolero”<sup>114</sup>.

---

<sup>107</sup> *Línea* (Murcia), 23-05-1939, p. 2. Mi agradecimiento al Dr. Tomás García por proporcionarme esta referencia.

<sup>108</sup> Datos extraídos en la entrevista realizada a Fuensanta Guaita, maestra y segunda Delegada Provincial de la SF de Murcia. Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia ... Op. Cit.*, p. 237.

<sup>109</sup> Ayuntamiento de Murcia (ed.). (2014). *Instituto Saavedra Fajardo: 75 años educando en la ciudad*. Murcia: Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Murcia.

<sup>110</sup> Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX ... Op. Cit.*, p. 105.

<sup>111</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). *El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... Op. Cit.*, p. 101.

<sup>112</sup> Para más datos biográficos y sobre su obra pedagógica Cfr. Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX* (pp. 105-109). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

<sup>113</sup> Testimonio Personal de Maruja Planillas Olmedo, entrevistada el 10-03-2017 por Tomás García y Miguel Ángel Montesinos, agradezco que me hayan cedido dicha grabación.

<sup>114</sup> “Festival de la Sección Femenina en Romea”, *Línea* (Murcia), 02-10-1940, p. 3.

José López Belmar, más conocido como el “Tío José, El Bolero”, o también “El Bolero” de Puente Tocinos, nació en 1890 en la pedanía huertana de Torreagüera<sup>115</sup>. Ejerció su magisterio como profesor de baile bolero en las pedanías huertanas de Puente Tocinos, Santa Cruz, Montea-gudo y Casillas, entre otras. La prensa local de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, lo sitúa como un habitual en las verbenas y bailes populares organizados en espacios públicos de la ciudad como la del Teatro del Círculo Industrial<sup>116</sup>, representaciones teatrales<sup>117</sup> y en la Glorieta<sup>118</sup>.

Tomás Loba cita que José López Belmar fue profesor de danza en el SEU y en la SF, con quien actuó en el Teatro Romea y en el Murcia Parque ante un numeroso público y autoridades<sup>119</sup>.

Del mencionado festival de 1940 en el Romea, se sabe por fuentes de hemeroteca que fue organizado por la SF para recaudar fondos con destino a la confección de canastillas para repartir en Navidad a los niños de la provincia. López Belmar interpretó “en toda su pureza los bailes de nuestra región” entre los que se destacaba en el programa anunciador “bailes murcianos: parrandas, malagueñas, jotas, etc.”<sup>120</sup>.

En primer lugar, muchachas pertenecientes a la SF bailaron parrandas, jotas y otras danzas regionales; también actuaron parejas de ambos sexos, entre las cuales Pepe “El Bolero” hizo las delicias del público con sus habilidades coreográficas y el repiqueteo de las “postizas”. Completaron el cuadro regional tocadores de guitarra, bandurria y violín de la huerta de Murcia. Fueron aplaudidos cariñosamente por los espectadores.

El festival estuvo presidido por el Gobernador Civil y el Jefe Provincial del Movimiento, entre otros cargos políticos. Seguidamente intervino la Orquesta Sinfónica, que interpretó la *Sinfonía en si menor D. 759 o Inacabada* de Schubert y *Una noche en el Monte Pelado* de Mussorgsky. La segunda parte estuvo dedicada a la música española con obras de Granados, Albéniz, Bretón y Jiménez. Finalizó el acto con los himnos del “Cara al Sol” y el “Himno Nacional”.

De José “El Bolero” existe una grabación efectuada por las cámaras del No-Do en 1943 en la que figura bailando junto a su alumna en el desfile del bando de la huerta<sup>121</sup>. Además disponemos de los registros grabados por Manuel García Matos hacia el año 1962 en los que el bolero canta la “Malagueña de la Madrugá” y una “Malagueña por arriba”.

No se puede detallar con seguridad la influencia que este maestro tuvo en el repertorio de bailes del grupo de la SF de Murcia en su primera época. Sin embargo, las vinculaciones con el ámbito del baile bolero son abundantes en este periodo, tanto por la relación directa de los propios maestros como por la figura de Pepita Guaita como antigua alumna de uno de ellos.

<sup>115</sup> Tomás Loba, E. (2009). Un maestro bolero de la Huerta de Murcia. José López Belmar, El Tío José “El Bolero”. *Revista Cangilón*, 32, 171-177.

<sup>116</sup> La prensa cita que Pepe el Bolero bailó un “gracioso baile nacional”, *La Paz de Murcia*, 02-06-1877, p. 1.

<sup>117</sup> Participó en una representación teatral en Aljucer: “Pepe el Bolero y una discípula suya amenizaron la fiesta con un poco de baile”, *Diario de Murcia*, 27-06-1882, p. 3

<sup>118</sup> “Bailes populares”, *El Liberal de Murcia*, 05-09-1905, p. 2.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>120</sup> “Función benéfica”, *Línea*, 29-09-1940, p. 3.

<sup>121</sup> José Antonio López Belmar bailando con su alumna Remedios en el desfile del Bando de la huerta de Murcia (1943), Recuperado de 02-06-2018 de: < <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-19/1487662/>> minuto 05:30’.



Otra de las profesoras de danza de la SF que recuerda una de las informantes es Pepita Valenzuela. Josefa Valenzuela Moñino (1917-2013) estaba emparentada con la familia de los Moñino, descendientes del Conde de Floridablanca. Durante la Segunda República, obtuvo el título de piano del conservatorio con quince años<sup>122</sup>. El testimonio de una informante recuerda las clases con Valenzuela, que enseñaba a las jóvenes afiliadas en la Casa de Flechas con el apoyo instrumental del piano:

Los bailes me acuerdo que había una profesora que se llamaba Pepita Valenzuela que tocaba el piano y nosotras bailábamos tocando ella el piano para llevar el ritmo, eso era en los ensayos para aprender los bailes, los marcaba muy bien con el piano para que los aprendiéramos y ya después (...) ensayábamos con la rondalla<sup>123</sup>.

Josefa Valenzuela estuvo muy vinculada a los bailes tradicionales hasta el final de sus días. A principios de los setenta, fundó uno de los primeros grupos independientes de la capital, el grupo de Coros y Danzas Vega del Segura, que trataremos en la Parte II de la tesis (Capítulo 6, Apartado 6.3.).

De este primer periodo, se puede afirmar que no existía un grupo de danzas de SF de gran peso en Murcia capital. Por ello, sus actuaciones apenas tuvieron repercusión fuera de las fronteras de la provincia, y tan solo se limitaron a las actuaciones de la fase provincial de las primeras ediciones de los concursos nacionales de Coros y Danzas. En estos primeros años, sí que destacaron otros grupos de la provincia, como el de Jumilla o Cartagena, que posteriormente cayeron en el olvido<sup>124</sup>.

Martí Roch alude a un grupo de danzas de SF y otro grupo de la modalidad de “mixtos” participantes en el I Concurso (1942) pero que no llegaron a ganar la prueba regional, superada por el grupo de Yecla. En el II Concurso (1943) se cita la participación de un grupo mixto de Murcia que interpretó “Malagueña” y “Jota murciana”; “Seguidillas del Jo y Ja” y “Jota” en 1944; “Murcianas primeras” y “Murcianas de tres” en 1945; y no es hasta el IX Concurso (1950) cuando vuelve a participar un grupo adulto por la categoría de “Danzas de SF”.

Lo que sí es destacable de esta primera etapa es la participación asidua de grupos de juventudes de la capital (en las categorías de flechas y flechas azules) que actuaron ininterrumpidamente en las fases provinciales de las ediciones de 1945-1950 (ver Ilustración 10).

Algunas de las danzas que llevaban en repertorio estos grupos de juventudes fueron “Bolero murciano” y “Murciana de tres”; “Seguidillas” y “Murcianas”; “Jota de tres”, “Parrandas”. Además, consta la participación de un grupo de juventudes procedente del Hogar Virgen de la Arrixaca que bailó en 1949 “Parrandas” y “Murcianas”.

Un hecho significativo, que puede explicarse debido a la ausencia de un grupo estable de danzas en la capital, fue la participación de un grupo de danzas de la pedanía murciana de Algezares en las ediciones de 1944 y 1945. Este grupo ejerció como representante de Murcia capital. Es

---

<sup>122</sup> Orche, L. (2013, marzo 3). Obituario de Pepita Valenzuela. *La Verdad* (Murcia). Recuperado el 20-05-2018 de: <<http://esqueles.laverdad.es/obituario/-josefa-valenzuela-monino-11928.html>>.

<sup>123</sup> Testimonio personal de Clementina Márquez Hernando, 09-06-2017.

<sup>124</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales... Op. Cit.*

<sup>125</sup> Archivo personal de Clementina Márquez Hernando.



Ilustración 10. Grupo de niñas de SF en la Plaza del Teatro Romea tras la actuación en el concurso (ca. 1940).

Fuente: Archivo personal de Clementina Márquez Hernando<sup>125</sup>.

significativo que en los años cuarenta representase a Murcia un grupo de una pedanía como Algezares, pero este hecho se debe a la viva presencia del baile tradicional en este pueblo. El maestro bolero Alejandro Blanes se instaló en Algezares en las primeras décadas del siglo XX para trabajar en las minas de yeso, una vez que se acabó la explotación minera en La Unión, su anterior destino. En Algezares, el maestro Blanes enseñó baile bolero en esta población y en otras pedanías cercanas como Los Garres y Patiño, donde dejó varios discípulos y alumnos<sup>126</sup>.

Su magisterio lo heredó Concha Blanes, su hija, quien mantuvo el repertorio y creó escuela en la zona. En esta localidad también destacaron como músicos la saga de “Los Valentines” de Algezares y “Los Nanos”, habituales en el acompañamiento de los bailes de la familia Blanes<sup>127</sup>.

En la prueba provincial del III concurso de Coros y Danzas (1944) participó como grupo del “distrito de Algezares” y la encargada de presentar al grupo algezareño fue la afamada bailarina Matilde Palacios. El grupo bailó “Murcianas” y “Jota” en 1944<sup>128</sup> y en la IV edición (1945) volvió a participar bailando “Bolero” y “Murcianas”, que evidencian la ligazón de este grupo con el repertorio de la Escuela Bolera<sup>129</sup>.

Con respecto a Matilde Palacios (1890-1979), se debe señalar que fue una bailarina nacida en Madrid, donde recibió clases de los hermanos Pericet, puntales de la línea más purista de la

<sup>126</sup> Hidalgo Pérez, A. (2017). El baile bolero en la huerta de Murcia. En *17º Seminario sobre folklore y etnografía*. Murcia: Servicio de Comunicación del Ayuntamiento de Murcia, pp. 15-16.

<sup>127</sup> López Espín, J. (2007). *Cuadrilla de Torreagüera* [libreto del CD]. Murcia: Tower Track Studios S.L., p. 21.

<sup>128</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales... Op. Cit.*, p. 81

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 103.

Escuela Bolera de Danza española. Junto con su hermano, Antonio Palacios, debutaron como “los niños boleros” en el Teatro Circo Colón de Madrid en 1900. Después de una fructífera carrera como bailarina en giras internacionales, Matilde Palacios se instaló en Murcia en 1922 tras la muerte de su marido<sup>130</sup>.

En la capital murciana, desarrolló una importante labor como docente y enseñaba a sus alumnas en sus domicilios, ya que nunca tuvo una academia propia. Como coreógrafa fue la responsable, junto a su hermano Antonio, del montaje escénico de espectáculos teatrales. Cabe destacar que los hermanos Palacios fueron los escogidos por el Maestro Alonso para el montaje del cuerpo baile del estreno de su zarzuela *La Parranda* (1928), inspirada en cantos murcianos<sup>131</sup>.

Matilde Palacios fue la primera maestra de danza que ejerció como tal en la Murcia de comienzos del siglo XX y transmitió de forma directa el repertorio de bailes que ella conocía:

Ya no era solamente la iniciación al folklore murciano de los maestros boleros, para que las niñas de familias acomodadas lucieran sus conocimientos en fiestas familiares, ni tampoco los bailes de sociedad que en fiestas del casino, carnavales, etc. podrían ser los valeses o bailes de moda importados de otros países; aquí se trató de una pedagogía de diferentes danzas de origen popular consideradas como teatrales<sup>132</sup>.

Además, Palacios impartió clase en el Orfeón Fernández Caballero y posteriormente en el Servicio Doméstico de la Calle San Nicolás, a escasos metros de las oficinas de SF. En esta residencia de las Religiosas de María Inmaculada se hospedaban muchachas jóvenes que buscaban casas en las que servir y ganar un sustento.

De esta primera época, se puede concluir que el profesorado provenía de una formación académica en música y danza con estrecha vinculación a las enseñanzas de los maestros boleros de principios del s. XX y posteriormente en formación reglada de conservatorio. Además, tanto en el caso de los maestros boleros, como el caso de Matilde Palacios, evidencia la relación con la danza española de carácter teatral y semiprofesional, lo que daría a los bailes una evidente funcionalidad de exhibición performativa.

## 2.2. Segunda época (1951-1963)

La segunda etapa está marcada por un cambio en cuanto al profesorado. En la etapa anterior, las instructoras provenían de una educación del ámbito académico ajena a las enseñanzas implementadas a partir de los cuarenta por el nuevo Régimen, salvo los obligados cursos de formación de instructoras, requisito para poder ejercer.

---

<sup>130</sup> Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX ... Op. Cit.*, p. 75.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 78-79

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 78.

El profesorado de este segundo periodo procede de la primera promoción de alumnas formadas bajo el ideario de SF. Las niñas que comenzaron como margaritas, flechas y luceros con altas aptitudes para la música y la danza terminaron ejerciendo como profesoras de los grupos de danzas y coros de SF. Con respecto al profesorado de esta época, contamos con las nóminas de personal a partir del 1952, junto a los testimonios de dos informantes de este periodo: Zaida Terrer Bernal y Clementina Márquez Hernando. Ambas formaron parte de la SF desde los primeros años de la posguerra, entrando desde el rango inicial de margaritas hasta formar parte del cuerpo de baile del grupo de la capital. Gracias a su testimonio se ha podido hacer un acercamiento a esta segunda época.

Zaida Terrer Bernal (1934) fue profesora de música en el Instituto Femenino de Murcia Saavedra Fajardo<sup>133</sup> donde además dirigió el coro de jóvenes, labor que simultaneaba como directora del grupo de Coros y Danzas de la SF. Ingresó en la SF desde pequeña a los diez años, acompañaba como pianista las tablas de gimnasia en las exhibiciones de SF en Madrid. Terminó sus estudios de piano en el conservatorio de Murcia y participó en los cursos de formación de instructoras de SF en Madrid y Barcelona. Terrer fue profesora de música en la Escuela Hogar y en los Albergues de Juventudes de Calarreona y El Valle. Posteriormente realizó una labor docente en academias y en el Conservatorio de Danza como pianista acompañante. Fue la directora del grupo de Danzas de la SF de Murcia capital hasta 1963 y directora del coro del Instituto Femenino desde 1956 a 1963.

Clementina Márquez Hernando (1933), conocida familiarmente como “Minti”, comenzó desde muy pequeña en la SF. Perteneció a la Sección de Carmen Pérez Almeida, agrupación juvenil de SF que llevaba el nombre de la niña asesinada en el Parque de la Alamedilla de Salamanca por los milicianos de las Juventudes Socialistas Unificadas en 1935. La pequeña Carmen fue asesinada junto a su hermano, militante de Falange, por lo que la figura de Carmen fue considerada como la primera niña mártir de SF, a pesar de que no tenía edad para militar.

En la Sección de Carmen Almeida de Murcia, Márquez Hernando asistía asiduamente a las tardes de enseñanza, donde entre otras actividades se inició en el baile. De su época de niñez, Márquez recuerda los nombres de Lolina Marín y Emilia Sánchez Corbalán como algunas de sus primeras instructoras de baile en la Casa de Flechas. Posteriormente, Clementina Márquez realizó un curso de mandos en Almería (1957) y pasó a ser instructora de danzas de juventudes en Murcia (Ilustración 11) hasta 1961 y profesora en las cátedras fijas en varios destinos de la provincia.

<sup>133</sup> El Instituto Saavedra Fajardo se creó en 1939 como Instituto Femenino de Murcia, siendo el segundo de los institutos públicos de la ciudad junto al Alfonso X, que era el Instituto Masculino. En un principio, la sede del instituto compartió las dependencias con la Escuela Normal de Magisterio en la Plaza Fontes. Posteriormente, en 1940-1941 se trasladó provisionalmente a las Escuelas Graduadas del Carmen, sede de la Universidad de Murcia durante 1920-1935 hasta la construcción del nuevo edificio sito entre las calles Princesa con Torre de Romo. Este edificio albergó el Instituto Saavedra hasta 1975, que se trasladó a su ubicación actual en el Polígono Infante Juan Manuel. *Cfr.* Ayuntamiento de Murcia (ed.). (2014). *Instituto Saavedra Fajardo: 75 años educando en la ciudad*. Murcia: Museo de la Ciudad, Ayuntamiento de Murcia.



Ilustración 11. Clementina Márquez (en el centro) rodeada de sus alumnas de baile.

Fuente: Archivo personal de Clementina Márquez Hernando.

Márquez recuerda haber participado como instructora en las Cátedras de La Puebla (Mula), Aledo, La Parroquia y La Paca (Lorca), Puerto de Mazarrón, La Azohía y Raspay (Yecla)<sup>134</sup>.

Otra profesora que figura en las nóminas de este período es Dolores Martini como instructora de música en el Instituto (1952-1954), aunque parece que no tuvo vinculación con los grupos de danzas.

Entre el personal subalterno que figura en las nóminas de esta época destacan los nombres de Pedro Tudela Tudela, José Meroño Crespo, José Ruiz Sánchez “El Alpiste”, Francisco García Meléndez y Antonio Gómez García como “guitarrista de juventudes” o profesores de rondalla.

Estos músicos pertenecían a la rondalla del grupo de SF y percibían un humilde salario, dada la escasez de músicos, además de algunas gratificaciones con motivo de los viajes. Además, serían como apoyo instrumental para los ensayos de las juventudes y también desempeñaban labores de enseñanza. Algunos de ellos, como García Meléndez y Meroño Crespo, figuran como responsables de las rondallas femeninas creadas por SF en los años cuarenta y cincuenta. La mayoría de ellos procedían de las zonas rurales de la huerta de Murcia:

---

<sup>134</sup> Testimonio Personal de Clementina Márquez Hernando, 09-06-2017.

En los grupos de Coros y Danzas los que mejor tocaban la guitarra eran los de la huerta. Nosotros siempre hemos llevado a gente de la huerta. En nuestro grupo menos uno, menos Gonzalo todos eran de la huerta. Gonzalo era de Murcia, pero los guitarristas, la bandurria (...) todos eran de la huerta<sup>135</sup>.

La Ilustración 12 muestra a los componentes de la rondalla y algunos de los bailarines del grupo a finales de los años cincuenta.



Ilustración 12. Integrantes del grupo de Murcia en su segunda época (ca. 1958).  
Fuente: Archivo personal de Zaida Terrer y Alejandro Sánchez.

Con respecto a los concursos nacionales de este periodo, hay que señalar una serie de innovaciones. A partir de 1951, los concursos pasaron a ser bianuales y además se comenzó a incluir a los hombres en algunos cuerpos de bailes aunque en el caso de Murcia capital fue unos pocos años después, en 1955, cuando se introducen los primeros bailarines en el grupo de danzas de la capital<sup>136</sup>.

Por otro lado, los grupos adultos de SF de Murcia empezaron a tomar fuerza y estabilidad. En 1952, el grupo mixto de la capital llegó a quedar tercero de la categoría “B” en la prueba final del X Concurso en Madrid. Esta mejoría técnica del grupo podría justificar la participación en los inicios de la década de los cincuenta en los primeros viajes fuera de la región, como el viaje a Granada con motivo de Corpus Christi (1952) y el primer viaje al extranjero, a la Guinea Española (1954). Este sería el último viaje en el que participó el grupo de danzas de la capital como grupo exclusivamente femenino y será abordado con detenimiento en el epígrafe dedicado a los viajes al extranjero (Capítulo 2, Apartado 4).

<sup>135</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

<sup>136</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales... Op. Cit.*, p. 245.

En relación a la participación en las fases provinciales de los concursos de Coros y Danzas de esta segunda época, puede apuntarse el aumento considerable de las denominaciones de los bailes en el repertorio de los grupos, así como la participación de grupos de la capital en dos modalidades distintas (danzas y mixtos) en una misma edición.

En la X edición (1951-52) el grupo mixto de Murcia llevó en su repertorio “Enredás” y “Seguidillas del Jo y Ja”. Del primer baile hay que destacar que procede del repertorio del grupo de Cieza (Murcia), posiblemente debido a la relación entre instructoras de distintos pueblos de la región. Precisamente en esta edición el grupo mixto de Murcia llegó a clasificarse en tercer lugar en la fase final.

De la XII edición del Concurso cabe destacar la presentación de una nueva danza, “El Zángano”, que fue coreografiado por Zaida Terrer basándose en la música armonizada por Verdú en el cancionero de 1906<sup>137</sup>.

Siguiendo la línea de innovaciones en cuanto a repertorio, a partir de la XIII edición (1958-59) aparecen alusiones toponímicas al pueblo costero de Águilas. En 1958, el grupo de danzas de Murcia presentó la “Jota de Águilas” y en la edición siguiente (1960) el grupo mixto de Murcia se clasificó para la final con la interpretación de unas “Parrandas de Águilas”. Estas innovaciones en el repertorio se deben a la visita recibida por un maestro bolero procedente de la localidad aguileña. Zaida Terrer alude a una estancia de casi un mes en Murcia de un señor procedente de Águilas traído por la SF para enseñarles bailes de su repertorio. La informante no recuerda su nombre, pero afirma que llegó a bailar con el grupo en alguna de las actuaciones. La Ilustración 13 muestra con una marca en color al maestro bolero y se aprecia su mayor edad con respecto a los integrantes del grupo.



Ilustración 13. Grupo de Danzas de Murcia con el Maestro bolero de Águilas (ca. 1959)  
Fuente : Archivo Personal de Zaida Terrer Bernal y Alejandro Sánchez

<sup>137</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

En la XV edición del concurso (1962), el grupo mixto de Murcia se clasificó para la prueba final en Madrid, quedando segundo con la interpretación de “Encarnación” y “Bolera”.

De esta segunda época se debe añadir que la participación de los grupos de Juventudes de Murcia fue en aumento, tanto en grupos de la propia capital como en otros de pedanías como La Ñora. Este grupo participó en las ediciones XII (1956), XIII (1958) y XV (1962) bailando repertorio procedente de la escuela de SF seguramente debido al magisterio de alguna de las integrantes del grupo de Murcia desplazada a la localidad ya que dista tan solo 7 km. de la capital<sup>138</sup>. La Ilustración 14 evidencia el aumento considerable del repertorio de bailes del grupo de Murcia, que hacia 1962 superaba la decena:

RELACION DE LAS DANZAS QUE INTERPRETA EL GRUPO DE LA LOCAL  
M U R C I A  
= = = = =

APELLIDOS Y NOMBRE DE LA INSTRUCTORA DEL GRUPO.- Zeida Terrer Bernal

TITULO DE LA DANZA P POR ORDEN DE PREFERENCIA	CRONOMETRACION EXACTA	REGION A QUE PER TENECE EL TRAJE	MUSICA SI ES LENTA O MOVIDA
Malagueña de la Albatallá	3 minutos	Murcia	Lenta
Bolero de Murcia	3'75 minutos	Murcia	Lenta
Malagueña de aguilas	3 minutos	Murcia	Lenta
Parrandas	3 minutos	Murcia	Movida
Jota	2'75 minutos	Murcia	Rápida
Jota de Murcia	2'25 minutos	Murcia	Rápida
Jota de seis	2'75 minutos	Murcia	Rápida
Parrandas de Murcia	3 minutos	Murcia	Movida
Seguidillas	3 minutos	Murcia	Más bien lenta
Parécicas	3'25 minutos	Murcia	Movida
Encarnación	3 minutos	Murcia	Movida

Ilustración 14. Repertorio del grupo de Murcia en 1962

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>139</sup>.

Respecto al repertorio, que se abordará con más profundidad en su epígrafe, se puede destacar de esta segunda época una continuidad en relación al repertorio anterior así como varios bailes nuevos que se introdujeron bajo la dirección de Zaida Terrer. Por un lado, la coreografía del “Zángano” sobre la adaptación para rondalla del cancionero de Verdú (1906) y la denominada como “Encarnación” de dudosa procedencia, como se abordará más adelante. Por otro lado, las innovaciones del repertorio traído desde otros pueblos lejanos a la capital como fue el citado caso de Águilas, que a partir de 1958 pondrá apellido a una jota y unas parrandas. Las últimas incorporaciones de esta época, según las fichas localizadas en el Archivo de Alcalá, hacen alusión a la

<sup>138</sup> El grupo de juventudes de la Ñora interpretó “Bolero” y “Marías” en la XII edición (1956), “Bolera” y “Jota” en la III (1958-59) y en la XV edición (1962) se cita un grupo de Juventudes de La Ñora denominado como “Sección Alcázar de Toledo”. Cfr. Martí Roch, J. F. (2016). *Historia de los XX Concursos ... Op. Cit.*, p. 409.

<sup>139</sup> “Canciones impresas”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.



“Malagueña gitana” y “Jota Navideña” de Patiño recogidas en 1962, pero que tendrán su mayor popularidad a partir de los años siguientes<sup>140</sup>.

En síntesis, esta etapa supone un cambio amplio con respecto a la anterior, por la dinámica de los concursos (bianuales) y por la orientación más abierta de los mismos (con la inclusión del hombre en el baile). Además, se producen algunas innovaciones en cuanto a repertorio, su puesta en escena y la enseñanza de estos bailes en otras pedanías cercanas a Murcia ejerciendo un proceso de retradicionalización selectiva. Por otro lado, se debe reseñar el viaje a Alemania de 1958, como el primer viaje al extranjero del grupo integrado por hombres y mujeres en el cuerpo de baile.

### 2.3. Tercera época (1964-1977)

Con el cese de Zaida Terrer como directora del grupo de danzas en 1963 se cierra la segunda época, que dará paso a la tercera y última de la cronología que hemos establecido en la presente tesis doctoral (1939-1977).

Según las nóminas de SF, en 1964 aún no figuraba ninguna instructora de danzas de manera oficial; pero es a partir de 1965, hasta la disolución de la organización (1977), cuando encontramos ininterrumpidamente a Maruja Ros como instructora de danzas. Además, aparece el nombre de otras profesoras de música de instituto sin relación directa con los grupos de Coros y Danzas<sup>141</sup>.

María Ros Jiménez (1933- 2008)<sup>142</sup>, familiarmente conocida como Maruja, formó parte de la SF desde su niñez. Existe documentación que la sitúa en una rondalla de juventudes organizada por SF a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta<sup>143</sup>. Además, participó en el viaje a Guinea de 1954 y desde entonces formó parte activa en el grupo de danzas de la capital. Su caso es paradigmático ya que fue la profesora que más tiempo dirigió el grupo de danzas además de estar contratada como administrativa en las oficinas de SF. Los informantes de la última etapa recuerdan a Ros como muy buena bailarina y como autora de varias coreografías como la de la “Malagueña de la Tía Carmen” o la “Jota de la Puebla de Soto”.

Este largo período como instructora (1965-1977) se debe en parte a su situación personal, dado que era soltera, como otras muchas dirigentes de SF, que a pesar del ideario de mujer que se propugnaba desde arriba ejercieron cargos de responsabilidad política sin llegar a formar una familia. No fue el caso de Zaida Terrer o Clementina Márquez, las cuales abandonaron sus puestos una vez se casaron y tuvieron hijos.

---

<sup>140</sup> Su análisis se abordará en el epígrafe del fandango y sus especies. “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

<sup>141</sup> En las nóminas figura M<sup>a</sup> Isabel Jódar Martínez como profesora en el Instituto de Murcia (1965-1967), M<sup>a</sup> Dolores Iborra en Alquerías y Santomera (1966) y Araceli Quereda Mora como profesora de música en Sección Delegada de Alquerías (1967).

<sup>142</sup> Fecha de defunción obtenida en la esquila publicada en *La Verdad*, 19-12-2008. Recuperado el 18-07-2018 de: <<http://esquelas.laverdad.es/esquila/dona-maria-ros-jimenez-6633.html>>.

<sup>143</sup> La rondalla de juventudes estaba dirigida por Francisco García Meléndez y estaba integrada por cinco bandurrias, cuatro laudes y cinco guitarras. *Cfr.* “Partituras rondalla, partituras canciones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 129.

En la última época, otras bailarinas del grupo realizaban labores como instructoras de danzas, como es el caso de María Luisa Llamas Requena o M<sup>a</sup> Luisa Valcárcel que figura en las nóminas de 1972-73 como profesora Danzas a las estudiantes de las Escuelas Graduadas<sup>144</sup>.

Como profesores de rondalla figuran en la nómina José Costa Fernández, Antonio Escudero Quiño (hacia 1964), Ángel Guirao Ferra (1967-68), Álvaro Martínez Ruiz (1971) y como maestro de guitarra José Ruiz Sánchez “El Alpiste” (desde 1971 a 1977). El testimonio personal de Ruiz Sánchez ha sido fundamental para la tesis<sup>145</sup>, como se abordará en el epígrafe de repertorio.

José Ruiz, “El Alpiste” nació en Murcia en 1942, fue bautizado en San Nicolás y residió en el callejón de Argilico, en las inmediaciones de la Fábrica del Salitre. Aprendió a tocar la guitarra del “Tío Valentín”, a quien le compró su instrumento cuando vivía en la huerta cercana a la antigua estación de Zaraiche. “El Alpiste” recuerda desplazarse de niño buscando sitios donde se hicieran bailes populares como la Casa del Tío Ramón “El Cherro” de Espinardo donde no le dejaban acercarse y contemplaba los bailes desde detrás de las cañas de la acequia. A los catorce años, entró en la SF como guitarrista de la rondalla y como profesor, enseñándoles parte del repertorio que aprendió de niño.

Sobre las novedades respecto a los concursos de esta tercera época puede señalarse que a partir de 1965 los grupos de danzas de juventudes (margaritas y luceros) dejaron de participar más que en las pruebas provinciales. Solo las más mayores (flechas) podían pasar a la fase regional, “esta decisión la hemos tomado por considerar que no es bueno sacar a las niñas de su ambiente y estudios”<sup>146</sup>. En algunas ocasiones concursaron en una fase exclusivamente de juventudes, separadas de los grupos adultos y tan solo aquellas clasificadas pasarían a actuar en la apertura de las fases provinciales en el Teatro Romea.

La gran novedad de este tercer periodo es la creación de una nueva modalidad de participación en los concursos: los grupos especiales. Estas agrupaciones, también denominadas como “grupos de labradores”, “de campesinos” o “de mayores”, participaron por primera vez en la XVII edición (1967) con los grupos de Canara (Cehegín), Campillo de los Jiménez (Cehegín) y El Berro (Alhama); Paretón (Totana) y Raiguero de Totana en la XVIII edición (1969-1972); Raiguero de Totana en la XIX edición (1972)<sup>147</sup>; y los grupos de Mazuza (Moratalla) y Raiguero de Totana en el XX Festival (1975-1976).

Un aspecto importante de esta fase es el aumento en la participación de más grupos en los concursos. En la XVII edición de la fase provincial de Murcia (1967) la capital estuvo representada por cuatro grupos: dos en la modalidad de danzas (“Murcia A” con “Malagueña gitana” y “Pardicas” y “Murcia B” con “Bolera” y “Marías” Danzas ), un grupo mixto de margaritas fuera

<sup>144</sup> “Nóminas de personal de los años 1972-1974, *E-MUar*, SFEMENINA, 23497-23499.

<sup>145</sup> Agradezco a Mila Gallego y a Emilio del Carmelo Tomás el facilitarme el contacto con José Ruiz, el cual fue entrevistado junto a su mujer Antonia Fuentes en el Centro Municipal de Zarandona (Murcia), 22-06-2017.

<sup>146</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales ... Op. Cit.*, p. 427.

<sup>147</sup> Vídeo de la actuación del grupo de El Raiguero bailando una “Malagueña” en la final del XIX concurso (1972). Recuperado el 25-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=V2YcQ7krCRM>>.

de concurso (que bailaron “Jota de la Azohía” y “Jota de Patiño”) y el grupo mixto adulto que interpretó “Encarnación” y “Jota de la Huerta”. Este mismo número de grupos se repitió en la XVIII edición (1969), en el cual participó, y además por primera vez, varios grupos procedentes de dos municipios del área metropolitana de Murcia, Molina de Segura y Alcantarilla.

El grupo de Molina bailó “Bolera” y “Carracachá”. Este último baile es considerado como el más autóctono de Molina de Segura y de hecho llegó a dar nombre a un LP grabado por el grupo heredero de SF de Murcia en 1979<sup>148</sup>. Sin embargo, los informantes revelan que se trataba de una tonada vocal de Molina a la que se le adaptó una coreografía de nueva creación<sup>149</sup>.

Del grupo de Alcantarilla hay que destacar que en la XVIII edición (1969) bailó “Jota de la Puebla” y “Jota de tres”<sup>150</sup> y volvió a participar en la XIX edición provincial (1972) interpretando “Jota de Murcia” y “Encarnación”, es decir, repertorio exportado directamente de los bailes del grupo de la SF de la capital. De hecho, el grupo alcantarillero fue puesto en marcha por Joaquín Ruiz Solano, “El Pandereta”, de Rincón de Seca<sup>151</sup>. Este bailarín perteneciente al grupo de danzas de Educación y Descanso de la capital pudo enseñar los bailes que por aquel entonces llevaba en su repertorio el grupo sindical, repertorio tomado a su vez del grupo de SF, ya que guarda su misma estética<sup>152</sup>. Además, en 1972, participó un grupo de la pedanía huertana de Puebla de Soto, de donde el grupo de la capital tomaría la “Jota de la Puebla de Soto”, una de las últimas adquisiciones del repertorio de su tercera época.

En las últimas dos ediciones (XIX-XX) de los concursos el grupo de Murcia en la prueba provincial se presentaron la “Jota de Aljucer”, que bailó tanto el grupo de SF de las Escuelas Graduadas como el grupo de Danzas “A”. El grupo mixto de Murcia presentó por primera vez la “Malagueña de la Tía Carmen” también procedente de la pedanía huertana de Aljucer, cuyo análisis se presenta en el epígrafe dedicado al repertorio (Capítulo 3).

En la fase final de la XIX edición en Madrid, la provincia de Murcia estuvo representada por seis grupos, lo que evidencia la calidad técnica y preparación de los grupos de danzas<sup>153</sup>. A su vez, para la fase final del último certamen, el XX Festival (1976), el grupo de Murcia se clasificó en la modalidad de danzas; Lorca y Cieza, en mixtos y Raiguero de Totana y Mazuca (Moratalla), como grupos especiales.

En síntesis, podría resumirse la orientación de los grupos de Murcia durante esta tercera época en varios aspectos. En primer lugar, el cambio de instructora supuso continuidad con la etapa anterior, al tratarse de una bailarina con larga experiencia en el grupo de la capital. Y por otro lado,

---

<sup>148</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas Francisco Salzillo (1979). *El Carracachá*. Madrid: Columbia.

<sup>149</sup> Testimonio personal de José Ruiz “El Alpiste” y Antonia Fuentes, Zarandona, 22-06-2017.

<sup>150</sup> Programa “Orden de la Prueba Provincial-Regional” Murcia, mayo de 1969. Caja 192

<sup>151</sup> Pedanía de la huerta situada a 4 km. de la capital y a 6 km. de Alcantarilla.

<sup>152</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”,

<sup>153</sup> El grupo especial de El Raiguero de Totana, los grupos de danzas de Cehegín, Yecla y Murcia y los grupos mixtos de Lorca y Cieza.

el aumento de las novedades en el repertorio. Fue el caso de la malagueña “Malagueña de la Tía Carmen” (1972), la “Jota de Aljucer” (1972), “Pardas de Mazuza” (1975) y la “Jota de la Puebla de Soto” (1972), esta última con una enorme vistosidad coreográfica con abundantes cambios de cuadros y posición que pone de manifiesto la necesidad de mostrar un producto cada vez más elaborado y efectista a ojos del jurado. El nuevo repertorio, así como el anterior, fue transmitido a numerosos grupos de juventudes que durante esta etapa alcanzaron su número más elevado (con más de cuarenta grupos hacia 1972). De esta forma, encontramos en este periodo grupos procedentes de centros educativos de la capital como las Escuelas Graduadas, la Academia del Círculo de Juventudes o el Colegio Jesús María, así como números grupos de juventudes en casi todas las pedanías de la huerta de Murcia.

Las innovaciones de esta tercera época afectaron también a la dinámica de los concursos, con la separación de los grupos de juventudes y la implantación de la modalidad de grupos especiales que en Murcia apareció por primera vez en 1967. La importancia de esta modalidad radica en que los grupos “de campesinos” eran los poseedores de las muestras más acordes y reales con las músicas tradicionales de las zonas rurales de la provincia, muchas de ellas conservadas en su funcionalidad original de esparcimiento lúdico, festivo y ritual. A ellos se contraponía la visión más estilizada y teatral de los grupos de la modalidad de danzas y mixtos de SF. Estos últimos, ante el gran aumento de los grupos durante la última etapa, buscaron un afán diferenciador tanto en puesta en escena como en espectacularidad de trajes, coreografías y coros.

La información relativa a la transición del grupo de SF hacia su reagrupación como grupo de Coros y Danzas de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo” será abordada en Apartado 6.2. del Capítulo 3.

### **3. Los concursos organizados por la SF y la participación de los grupos de Murcia**

El evento anual de mayor relevancia para los grupos de Coros y Danzas fueron los concursos nacionales de Coros y Danzas. La SF organizó veinte concursos entre los años 1942-1976. Si bien comenzaron celebrándose anualmente, a mediados de los cincuenta pasaron a ser bianuales y los dos últimos fueron festivales más que concursos competitivos.

Analizar cada una de las veinte ediciones de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas (1942-1976) requeriría una extensión que rebasa los límites y propósitos de esta investigación. Por tanto, el apartado que se presenta a continuación se centrará en realizar un análisis crítico de ciertos aspectos estéticos relacionados con los grupos murcianos y su participación en los concursos, más que describir una relación exhaustiva de fechas, clasificaciones, premios y grupos participantes en cada edición<sup>154</sup>.

<sup>154</sup> Para una descripción detallada de los grupos clasificados en cada edición *Cfr.* Martí Roch, J. F. (2016). *Historia de los XX Concursos ... Op. Cit.*

Además, se estudiarán otras iniciativas competitivas que organizó la SF en Murcia y que se relacionan con el ámbito de la música popular. Es el caso de los concursos de armonización, de rondallas, de juventudes y los concursos de villancicos.

### 3.1. La estética de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas

Desde su origen, los Concursos Nacionales de Coros y Danzas sirvieron como demostración del material folklórico “recuperado” del acervo popular durante cada año y llevado a escena en estos certámenes que pronto se volvieron muy competitivos.

Los grupos de Coros y Danzas le otorgaron mucha importancia al efecto performativo de sus danzas en lo que a aspectos escénicos se refiere. La homogeneidad de sus pasos, la uniformidad de sus trajes – siempre acordes en colores y diseño – o la precisión en los toques eran aspectos sumamente cuidados y ensayados en los escenarios. En el caso de la fase provincial del XIII Concurso en el Teatro Romea (1958), el grupo de danzas de Lorca y el grupo mixto de Murcia fueron los más innovadores en su puesta en escena, ya que incluyeron todo un cuadro teatral de estilo costumbrista. El grupo de danzas de Lorca incluyó en su espectáculo un cuadro de figurantes que portaban diversos aperos de labranza, como un garbillo, un botijo y otros útiles agrícolas que simulaban una faena de trabajo en el campo (ver Ilustración 15).

Otro ejemplo destacable es el caso del grupo mixto de Murcia, que incluyó una escenificación de la Romería de la Virgen de la Fuensanta y simuló la realización de un arroz en escena. Así aparecía descrito en las notas manuscritas de uno de los miembros del jurado, Manuel del Campo, que era asesor musical de la SF de Málaga. Del Campo criticó que la puesta en escena era “zarzuelera”, algo que deslucía y que tenía más de espectáculo que “de interés folklórico puro”:



Ilustración 15. Integrantes del grupo de Danzas de Lorca en escena (1958).

Fuente: Archivo de Alcalá.

Bailan seis mujeres y seis hombres mientras en la escena con coro, rondalla y figurantes hay más de cuarenta. Los hombres llevan gorro negro, chaleco de color, faja roja y pantalón blanco típico en el “Bolero” que interpretarán mientras las mujeres llevan faldas de colores, corpiño y toquilla blanca bordada. Un grupo hace una paella en la escena, el conjunto simula una estampa de la típica romería de la Fuensanta cuya silueta se recorra al fondo sobre un telón azul. El baile es bonito; igualdad en los pasos, el coro discreto, el efecto plástico es “zarzuelero” y más de galería que no interés folklórico puro<sup>155</sup>.

Estos elementos performativos no fueron exclusivos de los grupos murcianos, sino que eran comunes en otros grupos de la geografía nacional, especialmente en los mixtos, que apostaban por una puesta en escena más artística y teatral. Sirvan como ejemplo las actuaciones del grupo de Málaga con el “Fandango de la Siega” y “Fandango de Cómpea” (1972), en las que las coreografías incluían a los bailarines portando hoces de siega y un cuadro de figurantes simulaba la siega del trigo<sup>156</sup>. También, el grupo de Fuengirola (Málaga) interpretó “El triángulo de Fuengirola” (1976) que comenzaba con un cante de pregón por un supuesto vendedor ambulante de pescado mientras los bailarines portaban redes y canastos de pesca<sup>157</sup>.

Estos ejemplos ponen de manifiesto la importancia de la performatividad en los grupos de Coros y Danzas y cómo el folklorismo se llevaba a su máximo desarrollo con la presentación en un escenario de unas prácticas de exhibición totalmente descontextualizadas con una función teatral y costumbrista. Así, resulta certera la definición de Tomás Loba, quien propone el término de “colectivos de recreación musical de índole sainetesco”<sup>158</sup>.

En la fase provincial del XVII Concurso (1967) se presentaron por primera vez los grupos de la modalidad de “especiales” o “de campesinos” de El Campillo de los Jiménez y Canara (Cehegín) y El Berro (Alhama). Como ya se ha explicado, estos grupos estaban integrados por personas de una edad bastante superior a la de los grupos de la SF y no dependían directamente de ella. Se trataba de informantes rurales que habían aprendido estos bailes populares en su lugar natural de origen y cuyos músicos procedían de las antiguas cuadrillas de hermandad.

En el informe de la prueba provincial del XVII Concurso se detallaba que los grupos de labradores tuvieron que unificar los pasos de sus bailes ya que ellos solo tenían la costumbre de hacerlo por parejas. Además, se resaltaba la voluntad y esfuerzo realizado para los ensayos y las dificultades de algunos de ellos para la competición en la capital:

El grupo de El Berro lo presenta la Cátedra Ambulante nº 2 de la Sección Femenina (ha puesto un interés y entusiasmo tremendo, pues algunas de las mujeres, que son todas casadas, se han desplazado hasta desde 4 km.

<sup>155</sup> “Observaciones de Manuel del Campo en la prueba regional del XIII Concurso de Coros y Danzas en el Teatro Romea de Murcia”, 25-02-1958. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 176.

<sup>156</sup> FMT No-Do 120: Fandango de la Siega y Fandango de Cómpea (Málaga 1972). Recuperado el 25-09-2017 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=w2o9yWGuvd4>>.

<sup>157</sup> FMT No-Do 189: Triángulo de Fuengirola (Fuengirola, Málaga, 1976). Recuperado el 25-09-2017 de: <[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_8sPdhJ0jc](https://www.youtube.com/watch?v=R_8sPdhJ0jc)>.

<sup>158</sup> Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folklore musical murciano ... *Op. Cit.*, p. 384.

para ir a bailar, y ellas mismas se han preocupado de buscar los refajos más antiguos que tenían en el pueblo [...] El grupo de Campillo de los Jiménez, también ha puesto todo su interés, ya que tiene las mismas dificultades de desplazamiento e igual interés en preparar su vestuario. El grupo de Canara, es el más difícil de conseguir que venga, porque en su pueblo no tienen inconveniente en bailar pero fuera de él, solamente quieren hacerlo tres parejas<sup>159</sup>.

En cuestiones de indumentaria, a veces fueron los propios integrantes de los grupos especiales los que buscaron los refajos más antiguos existentes en sus pueblos, como el caso de la cuadrilla de El Berro; pero en ocasiones fue SF quien les facilitaba los trajes y los uniformaba para el concurso<sup>160</sup>.

Tal y como se puede apreciar en la Ilustraciones 16 y 17 es notable el contraste entre la estética de los grupos de SF y los grupos “especiales”. Los primeros, aparecen con sus vistosas coreografías con vuelos de refajo y un cuerpo de baile joven frente a la sencillez y espontaneidad de los bailes en hilera de los segundos, en los que además se aprecia, además, su edad adulta.



Ilustración 16. Grupo de danzas de Murcia (1967). Ilustración 17. Grupo de Canara-Cehegín (1967).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>161</sup>.

Con respecto a la disposición escénica de los grupos, la instructora de danzas durante la segunda época del grupo de Murcia no muestra reparos al confirmar su autoría en la coreografía de muchas de las danzas y las modificaciones pertinentes realizadas a la hora de llevar un baile a concurso. De esta forma reconoce la necesidad de buscar posiciones y figuras originales para los espectáculos de manera: “que si no, no tenía gracia, ahí todos en fila... no”<sup>162</sup>.

Es destacable que los citados grupos “especiales” o de “labradores” se juzgaban en función de los mismos parámetros estéticos que los grupos de “danzas” y “mixtos” de SF. Según el informe de la prueba de 1967, el grupo especial de Campillo de Los Jiménez (Cehegín) se evaluó en

<sup>159</sup> “Informe de la prueba de selección de SF y provincial de juventudes del XVII Concurso Nacional de coros y Danzas”, Marzo 1967. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 187.

<sup>160</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). *El folklorismo en Murcia (1939-1970)* ... p. 92.

<sup>161</sup> *E-Mga*, (3) 51.23, caja 186.

<sup>162</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.

función de si cumplía el canon estético establecido por los grupos de nueva creación, es decir, uniformidad y homogeneidad en los movimientos. Así, la crítica fue que “no tienen suficiente carácter para calificarles, [son] distintos a los otros, están desajustados”<sup>163</sup>. Con ello, el jurado mostraba el desconocimiento de este tipo de bailes populares que llevaban en su seno la inherente condición de espontaneidad.

En un contexto diferente al de los concursos, en 1968, el grupo de Coros y Danzas de Murcia participó en la primera edición del Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo celebrado en la capital murciana<sup>164</sup>. En lo relativo a la selección de los grupos participantes en este certamen la SF tuvo especial peso. Este festival se abordará en la parte segunda de la tesis.

En mayo de 1969, con motivo de la fase provincial del XVIII Concurso Nacional de Coros y Danzas, la modalidad de grupos “especiales” aumentó, ya que compitieron los grupos de El Berro (Alhama), ya conocido en estos certámenes, y además se sumaron los grupos de Raiguero de Totana y Paretón (Totana)<sup>165</sup>.

La fase final de aquella edición se celebró en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (en 1972), y Murcia estuvo representada por seis grupos en la fase final, lo que evidenciaba el enorme auge y popularidad que tuvieron los grupos murcianos (ver Tabla 3)<sup>166</sup>.

Grupo	Modalidad	Repertorio
El Raiguero de Totana	Danzas especiales	Malagueña
Cehégín	Danzas	Jota de la huerta
Yecla	Danzas	Fandango de Yecla
Murcia	Danzas	Malagueña gitana
Lorca	Mixto (coro y danza)	Jota lorquina
Cieza	Mixto (coro y danza)	Jota de Cieza

Tabla 3. Grupos murcianos participantes en la final del XIX Concurso (1972).

Fuente: Elaboración propia a partir del original<sup>167</sup>

El año 1976 fue la fecha de la última edición de los Concursos Nacionales. Celebrado en el Teatro Monumental de Madrid, el certamen fue anunciado como “XX Festival”, que no concurso. El festival tuvo que posponerse hasta 1976 debido a la muerte del dictador en 1975.

Además del grupo de la capital, que bailó la “Malagueña de la Tía Carmen”, el grupo especial de Mazuza (Moratalla) fue otro de los grupos seleccionados en la final de 1976, perteneciente a la modalidad “labradores”. Su actuación fue muy reseñada por “su autenticidad”, muy alabada en la fase provincial previa, que lo clasificó para la final. El grupo de Mazuza recibió muy buenas críticas por parte del jurado murciano, que observaba las diferencias entre un grupo “especial” de los habituales grupos

<sup>163</sup> “Informe de la Prueba provincial” (1967), *E-Mga*, (3) 51.23, caja 186.

<sup>164</sup> *Línea* (Murcia), 14-09-1968, p. 9.

<sup>165</sup> Martí Roch, J. F. (2016). *Historia de los XX Concursos ... Op. Cit.*, p. 524.

<sup>166</sup> “Programa de la final del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas en el Teatro de la Zarzuela” (Madrid), 04-10-1972. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 1333.

<sup>167</sup> *Ibíd.*



del folklorismo oficial del Régimen (“de danzas” y “mixtos”). De los grupos especiales reconocieron su “autenticidad y gracia espontánea” distinta a la de los otros grupos. De los de Mazuza (Ilustración 18) resaltaron que iban “vestidos un poco deficientes [aunque] el gesto de darles en el brazo al empezar es gracioso. Tienen gracia espontánea y son auténticos”<sup>168</sup>. Mientras que del grupo de El Raiguero de Totana afirmaban rotundos que eran “estupendos viejos con verdadera gracia y autenticidad”<sup>169</sup>.



Ilustración 18. Grupo de Mazuza en el XX Festival en Madrid (1976).

Fuente: Archivo de la Real Academia de la Historia<sup>170</sup>.

El repertorio musical también se vio afectado y modificado por las estrictas normas de tiempo a las que estaban sometidas las actuaciones de los grupos. El cronometraje de las danzas repercutió en la música en cuestiones de *tempo* (velocidad de ejecución). Durante los concursos las danzas no podían rebasar más de 4 minutos, lo que limitó el número de coplas de cada baile y obligó a establecer un orden sistematizado de las mismas. En otros casos, los bailes debían ser interpretados a una velocidad rapidísima para poder mostrar más pasos de la coreografía. Este hecho se hizo más evidente en los vídeos filmados por el NO-DO, que no podían tener una excesiva longitud por cuestiones técnicas de la cinta. Estas exigencias de tiempo llegaban hasta el punto de que se les bajaba el telón si superaban los minutos asignados para cada actuación<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Informe de la prueba provincial (Murcia) XX Concurso Nacional de Coros y Danzas, *E-Mga*, (3) 51.23, caja 198/1355.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Grupo de Mazuza (Moratalla) en el XX Festival Nacional, *E-Mrah/ana*, vol. 11, álbum 35, nº 70.

<sup>171</sup> “Este año al venir 90 grupos, no se puede admitir más de tres minutos, salvo en casos muy excepcionales y siempre que tengáis permiso”. Normas para el XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas (1972). *E-Mga*, (3) 51.23., caja 193.

Pero el hecho que más modificó los repertorios tradicionales se debió a la creación de la modalidad de grupos “mixtos”. Con ello se otorgaba una importancia primordial al canto coral de unos géneros musicales que el pueblo nunca había interpretado de manera polifónica. El gusto estético por las adaptaciones orfeonísticas produjo un cambio hacia una textura coral polifónica, fundamentalmente compuesta por dos voces superpuesta por terceras.

Sobre la inclusión del coro dentro de las rondallas de SF, Luis Federico Viudes (1943-2008), reconocido y polifacético intelectual, folclorista y dramaturgo de la sociedad murciana tristemente desaparecido, fue muy crítico con estas modificaciones.

Viudes, que mantuvo contacto con los grupos folklóricos vinculados a SF y ED aunque nunca llegó a pertenecer a ninguno de ellos, declaró que la inclusión del coro supuso la supresión de la expresión individual para sustituirla por la colectiva:

La figura del cantaor se sustituye por la del coro, con lo que la creatividad literaria popular sufre un duro golpe. Se trata de evitar la improvisación del juglar, con lo que ella conlleva de crítica social, la más cruda que históricamente se ha repetido contra el poder y la que ha llegado casi íntegra a nuestros días por vía oral o escrita, al escapar por dispersión de la censura a que se vio siempre sometida la Literatura culta. El coro no puede improvisar y las letras son elaboradas concienzudamente, llenándolas de contenido pseudonacionalista, local o religioso y fijándolas como mensaje subliminal de un sistema<sup>172</sup>.

Viudes expresaba la labor de los Coros y Danzas reconociendo que el folklore se transformó en espectáculo y se estructuró para su exhibición en escenarios, “alejándolo cada vez más de su verdadera razón de ser: la manifestación festiva del sentimiento popular”<sup>173</sup>.

Entre los grupos, se generalizó el término “montar un baile” para referirse a la “acción de trabajar los bailarines sobre un baile rescatado y arreglar sus pasos y músicas con añadidos coreográficos si se considera oportuno para su presentación como danza adecuada de un espectáculo artístico en escenario”<sup>174</sup>. De esta forma, Viudes expresó que:

Los tradicionales maestros boleros son sustituidos por profesoras profesionales de danza que elaboran el arte popular, adaptándolo a su nueva finalidad. Cada vez, el invento se va pareciendo menos al original, terminando por convertirse en un subproducto artesanal que nada tiene que ver con el espíritu del arte popular que lo inspiró en un principio<sup>175</sup>.

Esta declaraciones se produjeron a finales de los años ochenta, fecha en la que se produjo en Murcia el movimiento de revitalización o *revival* de las cuadrillas<sup>176</sup> que optaban por un vuelta a las dimensiones festivas, rituales y lúdicas de los bailes populares frente a la excesiva representación escénica de los colectivos de Coros y Danzas.

<sup>172</sup> Viudes Viudes, L. F. (1989). *Manual de cantes, toques y bailes murcianos*. Murcia: Escuela de Folklore del Ayuntamiento de Murcia, pp. 6-8.

<sup>173</sup> *Ibíd.*

<sup>174</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>175</sup> *Ibíd.*

<sup>176</sup> Luna Samperio, M. (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del Sureste español ... *Op. Cit.*

### 3.2. Otros concursos

Para la SF, la organización de certámenes de carácter competitivo fue un medio para incentivar las manifestaciones culturales y artísticas. Los concursos que se detallan a continuación siguieron la dinámica instaurada en los certámenes nacionales de Coros y Danzas, exceptuando el de armonización de 1941, que aunque fue un antecedente a la primera edición del concurso nacional de Coros y Danzas guarda estrecha relación con los objetivos este.

#### 3.2.1. Concurso de armonización (1941)

La armonización de canciones regionales con el fin de su ejecución coral fue una práctica común para la SF desde sus inicios, como ya se aludió a colación de la actuación en Medina del Campo (1939).

En el archivo de Alcalá se conserva un legajo con documentación sobre un concurso de armonización organizado en 1941<sup>177</sup>. La Delegación Nacional propuso un listado de canciones obligadas que debían de armonizarse. Las tonadas escogidas en aquella edición fueron “Canción de León”, “Canción Gallega s. XV”, “Ay Amor” (Santander), “canción de la provincia de Toledo”, “canción de Ronda” (Extremadura) y “Tintane Amorosa” (Romance de Mallorca). Cada Jefatura Provincial debía incentivar la participación de maestras y profesoras de su delegación y posteriormente enviar a la Nacional la selección de canciones armonizadas bajo el título de un lema o eslogan.

Algunos de los lemas de aquel certamen llevaron títulos como: “La voz de la aldea”, “Tesoro de nuestros mayores”, “Musae populix”, que reflejan una realidad tradicional idealizada.

En esta edición, Murcia participó por medio de la camarada Ascensión Martínez, instructora de canto de la Delegación Provincial de Murcia, que armonizó las tonadas requeridas bajo el lema “Fuensantica”<sup>178</sup>.

Se mantiene la hipótesis de que estos concursos tenían como objetivo el ir acopiando arreglos corales de carácter popular, con el fin de nutrir a los grupos que participarían a partir del año siguiente, 1942, en los Concursos Nacionales de Coros y Danzas. Asimismo, es muy posible que la SF quisiera publicar un cancionero que pudiera servir también como manual didáctico para la enseñanza del canto coral. Según la documentación conservada parece ser que esta iniciativa decayó y no se celebraron más ediciones. No obstante, esta práctica de armonizar cantos regionales para coro se mantuvo en los Concursos Nacionales de Coros y Danzas, puesto que para la modalidad de “Coros” debían presentar una obra de “libre elección” que habitualmente se trataba de arreglos corales realizados por músicos locales o por los propios asesores musicales de la SF.

---

<sup>177</sup> “Curso de armonización. Año 1941”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 132.

<sup>178</sup> *Ibid.*

### 3.2.2. Concursos de rondallas (años 50)

En la documentación consultada en el fondo de la SF del Archivo Alcalá se ha conservado una caja correspondiente con el título “Partituras rondalla”<sup>179</sup> que parecen hacer alusión a la celebración de concursos para este tipo de agrupación instrumental. La documentación se corresponde con la década de los cincuenta y se han conservado las fichas y partituras presentadas por diversas rondallas de la provincia de Murcia. De ellas destaca la de Murcia capital, la de Lorca (dirigida por Jesús Guevara, quien en 1947 fue informante de Ricardo Olmos en la Misión 16 en Lorca<sup>180</sup>) y la de Cartagena (dirigida por Emilio Rodríguez Rivera).

Entre las partituras conservadas pueden señalarse arreglos para rondalla de piezas del repertorio español como “Recuerdos de la Alhambra” de Tárrega (presentada por la rondalla de Murcia en 1951), “Vals Serenata” de autor desconocido (presentada por el grupo de Cartagena en 1961) y un curioso arreglo de una “Jota sobre motivos populares murcianos” que presentó en 1951 la rondalla dirigida por Antonio Díaz Cano con la firma de “Cano” (ver Ilustración 19).

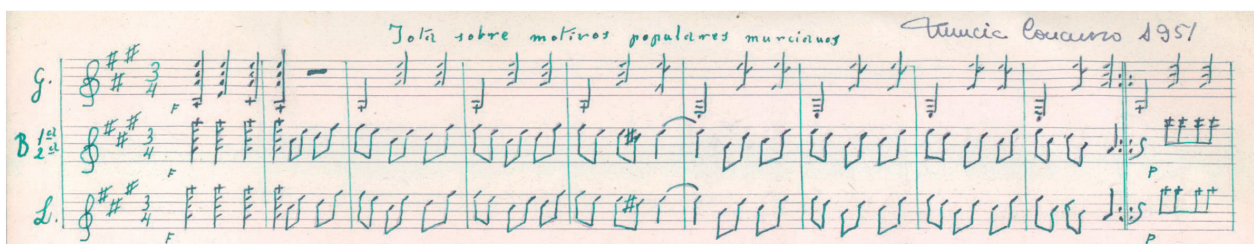


Ilustración 19. Arreglo para rondalla de la “Jota sobre motivos populares murcianos” firmado por “Cano” (1951).  
Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>181</sup>

La jota está arreglada para dos voces de bandurrias, laúd y guitarra y responde a la formación que dirigía Díaz Cano en Murcia. Se trataba de una rondalla integrada exclusivamente por jóvenes mujeres (sus componentes pueden consultarse en el Apéndice I.2) que pertenecían a diversas empresas y fábricas de confección, de muebles, sindicatos y fábricas de muñecos, entre otros. La rondalla estaba formada por tres bandurrias, cuatro laudes y tres guitarras. La ficha consultada está fechada en mayo de 1950 y la partitura de la jota es de 1951.

Otras fichas sobre rondallas femeninas en la Delegación Local de Murcia hacen alusión a otras agrupaciones que pudieron crearse posteriormente en Murcia capital. Es el caso de una rondalla de juventudes (Sección Flechas y Flechas azules), integrada por cuatro bandurrias, tres laudes y tres guitarras, dirigidas por José Meroño Crespo<sup>182</sup>.

<sup>179</sup> “Partituras rondalla, partituras canciones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 129.

<sup>180</sup> Jesús Guevara fue uno de los informantes que cantó para Ricardo Olmos en la M16 en Lorca. Cantó “Parranda”, “Malagueña” y “canción de cuna”. Recuperado el 22-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/informant/2073>>.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> La integraban Encarna Bohajar Mante, Josefina Cano Abellán, M<sup>a</sup> Ángeles Martínez Vives, Josefina Ros Giménez, Aurelia Saéz Nicolás, Carmen Femenía Ayuso, Josefina España Alcolea, Pura Sánchez Martínez, Rosario Bohajar Mante y Josefina Bohajar Mante. *Cfr.* “Partituras rondalla, partituras canciones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 129.

Otra rondalla, denominada “de Sección Femenina”, probablemente para distinguir que no se trataba de una rondalla de Juventudes, estaba dirigida por Francisco García Meléndez y estaba integrada por cinco bandurrias, cuatro laudes y cinco guitarras, que presentaron la obra de libre elección “Ave María” de Gounod. De la relación nominal de sus integrantes cabe destacar dos nombres, Angelita López López y Maruja Ros Giménez<sup>183</sup>. La figura de Angelita López será tratada en profundidad en la Parte II dedicada la Obra Sindical (Capítulo 5, Apartado 1), ya que fue la directora del grupo sindical “Virgen de la Fuensanta”. Y por otro lado, Maruja Ros Jiménez, cuya labor como instructora de danzas (1965-1977) ya se ha citado en la tercera época del grupo de Murcia.

### 3.2.3. Concursos de Juventudes

Los concursos de Juventudes nacieron en el seno de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas. No obstante, se ha preferido tratarlos en un epígrafe separado debido a la diferente naturaleza de sus integrantes y la especificidad de su repertorio.

Sobre la educación musical no formal en el ámbito de la juventud española, Castañón destaca a SF y al Frente de Juventudes como dos instituciones con sistemas pedagógicos absolutamente diferentes a la hora de enfocar la educación, marcada por una profunda disparidad de tipo sexual en la formación musical y de danzas<sup>184</sup>. Según Castañón, el baile y el canto regional era más apto para desarrollar las capacidades de la mujer, mientras que los niños del Frente de Juventudes tenían mayor carga de actividades deportivas y también musicales (como himnos y otras canciones).

A pesar de ello, la enseñanza de estos bailes por SF desde el ámbito de la educación no reglada posibilitó fomentar este ámbito, que permanecía inexistente en el plan de estudios de la Enseñanza General Pública. En Primaria, la educación musical no era obligatoria, y en la Enseñanza Media, su docencia correspondía en los centros femeninos a las mujeres de SF, y en los masculinos, generalmente “se encargaban de la asignatura los mismos profesores de religión o filosofía que normalmente era un sacerdote, impartiendo una Historia de la Música reducida a la biografía de los compositores más conocidos del clasicismo y del romanticismo - en cuyos textos escolares se les solía incluso citar con el nombre de pila traducido al castellano”<sup>185</sup>.

En Murcia la SF organizó numerosos campamentos para las juventudes femeninas. Por su parte, el Frente de Juventudes y posteriormente la Organización Juvenil Española (OJE) organizaba los suyos. La SF poseía diversas propiedades para la celebración de cursos de vera-

---

<sup>183</sup> “Relación nominal de las camaradas que componen la rondalla”: Victoria Alburquerque Sánchez, Carmen Arge-  
mí Hernández, Mercedes Díez Albadalejo, María Josefa Asunción Hernández, María Ródenas Hernández, Angelita  
López López, Margarita González Mosquera, Carmen González Mosquera, María Luisa Muñoz Portan, Maruja Ros  
Giménez, Socorro Munuera Pastor, Dolores Gómez Reyes, María Andreo López. *Cfr.* “Partituras rondalla, partituras  
canciones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 129.

<sup>184</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo ... Op. Cit.*, p. 28.

<sup>185</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo ... Op. Cit.*, p. 305.

no, como los albergues de Juventudes de Calarreona (Águilas)<sup>186</sup> y el del Valle en Murcia (ver Apéndice II.11.)<sup>187</sup>.

En referencia a la participación de los grupos de Juventudes en los Concurso Nacionales de Coros y Danzas, estos fueron insertándose en la dinámica de los certámenes conforme fueron creándose grupos de baile de Juventudes estables. Se organizaban por grupos de edad según las denominaciones de Falange: margaritas, flechas menores, flechas mayores.

Las modalidades por las que competían eran tan solo dos. Por un lado la de “coro”, siempre femenino dada la condición de educación diferenciada del Régimen (ver Ilustración 20), y por otro, la modalidad de “Danzas”. En esta última modalidad las niñas participaban en el cuerpo de baile y, si necesitaban rondalla para las actuaciones se recurría a los miembros de la rondalla del grupo adulto de SF.

En los primeros años en los que los grupos de Juventudes aún no eran muy numerosos, solían intervenir en el mismo acto de concurso en el Teatro Romea junto a los demás grupos de SF.



Ilustración 20: Coro de Juventudes de Murcia (1958).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>188</sup>

Sin embargo, ya se ha mencionado que a partir de la tercera época (1964-1977), a partir del año 1965 se restringió la participación de los grupos de juventudes tan solo en la prueba provincial y solo un pequeño número de clasificados intervenía en la fase regional. Además, desde mediados de los años sesenta estos grupos infantiles comenzaron a incrementarse en la ciudad de Murcia

<sup>186</sup> “Albergues de Juventudes de la SF en Murcia”, F/04372, sobre nº.15. Base de datos ANDREA, E-Mga.

<sup>187</sup> “Albergues, preventorios e institutos. Murcia”, F/04303, sobre nº.4. Base de datos ANDREA, E-Mga.

<sup>188</sup> “Informe de la prueba provincial de 1958”, E-Mga, (3) 51.23., caja 176

y pedanías. Ya no solo se trataba de las enseñanzas en los centros oficiales de Falange sino que colegios, academias y sobre todo parroquias, solían organizar grupos de danzas. En los casos de los grupos de la capital, estos tenían por maestras a bailarinas de las agrupaciones oficiales del folclorismo, bien de SF o bien de ED. Sirva como ejemplo la participación del grupo de Danzas del Colegio de la capital Jesús María (ver Ilustración 21), durante años dirigido por la bailarina Maruja Planillas<sup>189</sup>:



Ilustración 21. Juventudes colegio Jesús María en la XVI Concurso (1965).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>190</sup>.

En la XVII edición (1967), las Pruebas Provinciales de Juventudes se celebraron en diferentes lugares, en los locales de los Círculos de Juventudes, en salones de actos, teatros, “dado el número de participantes y sobre todo ha tenido un carácter muy popular ya que a las mimas has asistido las familias de las niñas y numerosísimo público”<sup>191</sup>.

La fase provincial en Murcia (1967) se celebró en la Casa José Antonio. Los grupos de juventudes clasificados pasaban a actuar en la prueba provincial-regional. En ocasiones, participaban grupos de margaritas fuera de concurso, para fomentar sus aptitudes y mostrar a los familiares el trabajo realizado. En esa edición de 1967 causó mucha expectación la participación de seis niñas con discapacidad, dos de ellas sordomudas, que bailaron la jota y fueron las más aplaudidas<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> Testimonio Personal de Maruja Planillas Olmedo, entrevistada el 10-03-2017 por Tomás García y Miguel Ángel Montesinos.

<sup>190</sup> “Informe de la prueba provincial-regional del XVI concurso de Coros y Danzas (1965)”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 1342.

<sup>191</sup> “Informe que presenta la Regidora Provincial de Juventudes de Murcia del XVII concurso Nacional de Coros y Danzas en su fase provincial de Juventudes. Murcia: febrero 1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 186.

<sup>192</sup> “Gran éxito: seis niñas subnormales – dos de ellas sordomudas – bailaron la jota en el concurso de la Sección Femenina”. *La Verdad* (Murcia), 10-02-1967.

La XIX edición del concurso (1972) fue un año en el que se puso de manifiesto el vertiginoso aumento en la participación de los grupos de Juventudes. Habitualmente, en las ediciones anteriores las niñas actuaban uniformadas con falda y camisa. Sin embargo, en esta edición encontramos por primera vez la participación de ciertos grupos infantiles que incluyeron trajes de nueva confección para las pequeñas bailarinas (ver Ilustración 22).



Ilustración 22. Grupo de Margaritas de Murcia (1972).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>193</sup>.

En la prueba de juventudes del año 1972 se aprecia el enorme aumento de los grupos infantiles, lo que prueba la gran aceptación social que consiguieron estas agrupaciones en Murcia con un público que reconocía y se identificaba con los bailes nacidos de la labor difusora de los Coros y Danzas.

En los boletines de inscripción para el XIX concurso (ver Apéndice I.20.) se pueden consultar los grupos de danzas, así como rondallas y coros de jóvenes pertenecientes a colegios, escuelas, institutos o academias particulares, no solo en la capital sino en un gran número de pedanías como Los Garres, San Ginés, Churra, Beniaján, Patiño, Cabezo de Torres, Lobosillo, Puebla de Soto, entre otras. Tan solo en el municipio de Murcia participaron un total de 52 agrupaciones, entre grupos de danzas y rondallas de juventudes<sup>194</sup>.

Sobre el repertorio de los bailes presentados por estos grupos hay que destacar que los bailes eran reiterados y repetitivos. La jota es el género de baile más presente en los repertorios de estos grupos infantiles. Abundan las jotas habituales de los grupos de SF de adultos, dado que las ins-

<sup>193</sup> “Informe de la prueba de selección y provincial de Juventudes del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas, 1972). Caja 1334

<sup>194</sup> “Boletín de inscripción del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas – Juventudes de la provincia de Murcia” (1972), *E-Mga*, (3) 51.23, caja 1334.



tractoras provenían de ellos. Es el caso de la “Jota de Águilas”, “Jota Bolera”, “Jota de Murcia”, “Jota del Chipirrín”, “Jota de Cieza”, Las “Enredás”, “Jota de la Huerta”, las “Alegrías”, la “Jota Navideña”, la “Jota de la Azohía” o las “Marías”. Esta elección de repertorio evidenciaba la dificultad de presentar otros bailes como la malagueña, con unos pasos de mayor complejidad para niñas más jóvenes. Tan solo encontramos dos ejemplos de este género dentro de los boletines de inscripción de la XIX edición.

Este hecho contribuyó a que el nuevo repertorio reinventado por los grupos oficiales del folklorismo murciano terminaran difundándose entre la población y además, inculcó a los grupos de juventudes el gusto y la afición por el baile popular. Así se fue creando una cantera que servía para garantizar el relevo generacional en sus grupos de Coros y Danzas.

#### **3.2.4. Concursos de villancicos**

Los concursos de villancicos guardan un estrecho parentesco con los concursos de Coros y Danzas, especialmente en lo que a coros se refiere. La modalidad de coros también tuvo la posibilidad de participar en los certámenes de villancicos, destinados a la interpretación coral de este tipo de repertorio del ciclo anual navideño.

De la misma forma que ocurría en los Concursos de Coros y Danzas, las agrupaciones participantes debían presentar villancicos obligados y otros de libre elección. En los referentes al repertorio obligado es destacable el peso que tuvo el repertorio gregoriano de Navidad con obras como “Christus natus est” y el habitual “Puer natus est nobis”, también tuvo un peso menor algunos ejemplares de villancicos regionales españoles.

La documentación más antigua localizada en el archivo de Alcalá sobre concursos de villancicos data de 1952-1953, aunque hay referencias a la celebración de ediciones anteriores a esta fecha. Precisamente, en la edición de 1952-1953, Murcia presentó 46 coros, un gran número que superaba la participación, según el informe, de la edición anterior. Sin embargo, se destacaba la poca valía de los materiales presentados: “La documentación muy bien, es la provincia que lo hace todo con más datos. Solo falla en los villancicos que son siempre muy vulgares. Envía ocho sin ningún interés”<sup>195</sup>. En otros informes se le achacaba el hecho de que Murcia destacaba en estos certámenes ya que muchos de los villancicos que presentaron eran “conocidos”.

Con respecto a las agrupaciones participantes, para la edición de diciembre de 1958 se puede reseñar que de Murcia capital participaron coros procedentes de los Institutos A y B (el masculino y el femenino), Colegio Jesús María, Colegio San José, Carmelitas, Vistabella, Casa José Antonio y las Secciones de Carmen Pérez Almeida, Isabel de España, La Alberca, Alto de los Leones, Ebro y los distritos rurales de La Alberca, La Ñora, Puente Tocinos y el Colegio Nuestra Señora de los

---

<sup>195</sup> “Informe del concurso de villancicos 1952-1953”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 169

Desamparados. También participaron coros de Yecla, Cieza y Cartagena. De la ciudad portuaria participaron los coros del Instituto, Escuela de Comercio, Escuelas Nacionales de Los Barreros y cuatrocientos cuatro, así como las secciones “5 de marzo”, Castillo de Olite y Aprendices.

Estos concursos de villancicos tenían el objetivo de publicar posteriormente los materiales premiados en un cancionero navideño, cuya primera edición fue en 1956<sup>196</sup>. El análisis de estas colecciones se tratará en el epígrafe dedicado a los cancioneros de villancicos.

El archivo de Alcalá de Henares conserva un ingente número de transcripciones de villancicos enviados por todas las provincias españolas a la Delegación Nacional de SF. Sin embargo, de Murcia se han conservado muy pocas transcripciones a pesar de que la participación de los grupos fue elevada. De las partituras manuscritas conservadas, se puede citar el villancico “Esta noche se celebra” presentado en 1960 por un grupo de Juventudes de La Alberca (Murcia). Este villancico parece ser de nueva creación por el decurso de la melodía y por su carácter lírico y tonal mayor<sup>197</sup>.

También se han localizado dos manuscritos de un “Aguinaldo murciano” arreglado para dos voces con la firma de Antonio Celdrán, asesor de SF en Murcia, junto con las pruebas de imprenta del mismo para su publicación en el cancionero de villancicos de 1956.

Aunque no se conservan las partituras, en la edición del concurso de villancicos de 1966-1967, Murcia presentó dos villancicos como inéditos: “Madre en la puerta hay un niño” y “La medianoche”.

Dentro del apartado “obra de recopilación” del Archivo de Folklore de la SF de la BNE se conservan algunas transcripciones enviadas desde Murcia para la participación en los concursos de villancicos. Algunos de ellos fueron enviados por Antonio Celdrán, profesor del conservatorio y asesor de la SF, así como otros maestros de escuela y alumnos.

Los ejemplares conservados se corresponden con el “Villancico del oeste”<sup>198</sup> (presentado para el concurso de 1970) y “No le hagáis llorar”<sup>199</sup>. En ambos casos figura la procedencia de los materiales, “ha sido escrito por un Profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia, para este concurso”. En otro ejemplar, el “Villancico eucarístico”<sup>200</sup>, sí que figura la autoría de esta tonada a tres voces, “original de A. Celdrán”. Además se conservan otros dos ejemplares, “Paz y Amor”<sup>201</sup> de Emilio Cano “perteneciente a la Asociación Nacional de Inválidos Civiles y Director del Coro que lo presentó” y “Vamos a Belén”<sup>202</sup> enviado por el alumno de la Sección Delegada de Mula, Francisco Ruiz Acuña.

<sup>196</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1956). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento.

<sup>197</sup> “Esta noche se celebra” villancico de las Juventudes de La Alberca (Murcia), *E-Mga*, (3) 51.23., caja 157.

<sup>198</sup> *E-Mn*, M.SEC.FEM./13/11.

<sup>199</sup> *E-Mn*, M.SEC.FEM./13/13.

<sup>200</sup> *E-Mn*, M.SEC.FEM./13/12.

<sup>201</sup> *E-Mn*, M.SEC.FEM./13/14.

<sup>202</sup> *E-Mn*, M.SEC.FEM./13/15.

Gracias a la correspondencia localizada en el Archivo de Alcalá podemos afirmar que el asesor nacional de música, Manuel García Matos, pasaba un exigente filtro a las transcripciones que se enviaban a la Delegación Nacional. Un informe, fechado en 1967 y firmado por Matos, muestra los criterios de evaluación de la calidad de los materiales presentados para el concurso. En el informe se pone de manifiesto la desconfianza del musicólogo extremeño acerca del origen popular de los materiales presentados por Salamanca y Logroño.

La colección de Logroño no presenta un solo tema que pueda decirse genuinamente folklórico; incluso en dos otros de ellos se indican en cabeza los nombres de los autores que lo han compuesto. El envío de Salamanca contiene varios cantos en los que tampoco se aprecia un carácter popular verdadero<sup>203</sup>.

Además de todos los materiales enviados, García Matos señalaba cuáles de ellos ya estaban publicados en cancioneros anteriores o habían sido copiados con variantes, así como otros con “un carácter un tanto dudoso respecto a su originalidad popular”. Es por ello que en la edición del concurso de 1968 quedara desierto el primer premio ya que “dada su cuantía no lo merece ninguna de las colecciones examinadas”<sup>204</sup>.

Sobre la participación de Murcia en estos concursos, se ha localizado correspondencia de 1973 entre la Delegada de Participación de Murcia, Fuensanta Sandoval y la Sección de Actividades Culturales y Artísticas de Delegación Nacional. El motivo de estas misivas fue el envío de la “Jota Navideña” o “Villancico de Patiño” para la edición del concurso de aquel año. Desde la Delegación Nacional le reenviaron dicha transcripción con una serie de correcciones para poder participar. Los motivos que alegaban eran los siguientes:

Te envío el “Villancico de Patiño” para que me lo mandes con las correcciones oportunas y sacarlo al concurso de este año. Falta una parte de la letra, tal vez porque se repite el verso pero prefiero lo digáis vosotras. Los compases tachados no me convencen y quisiera tener seguridad de cómo son antes de enviarlo a las provincias. La valoración tampoco es correcta en muchos casos (...) es necesario revisarlo por completo antes de hacerlo público, si se quiere guardar su autenticidad folklórica, no es cosa de que metamos baza los que lo desconocemos (...) Queremos sacar ya la tramitación del concurso y tan solo esperamos por este villancico en el que Maruja [Sampelayo] tiene muchísimo interés<sup>205</sup>.

La transcripción corregida por Celdrán se presenta en la Ilustración 23 (ver transcripción íntegra en Apéndice III.2.2.) y adjuntaba una carta de Fuensanta Sandoval con los detalles de la misma:

La música que enviaste solo tenía bien un renglón, ya que como sabes este villancico es una jota navideña y está armonizada. El asesor solo ha sacado la parte que se canta, creo que está bien, es originario de una pedanía murciana metida en la huerta de Murcia llamada Patiño (...) este villancico fue enviado a esa Regiduría Central en diciembre de 1965<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> “Concurso de villancicos organizados por la Sección Femenina – año 1967” firmado por Manuel García Matos, Asesor Nacional de SF, Madrid 11-01-1968. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 158.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Carta de la Sección de Actividades Culturales y Artísticas a Fuensanta Sandoval, Directora Provincial de Participación de Murcia, Madrid, 24-09-1973. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 128.

<sup>206</sup> Carta de Fuensanta Sandoval a Regina, 1-10-1973. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 128.

VILLANCICO DE PATIÑO Prev. de MURCIA

Voz

La Vir - gen es - pa - na - de ra - en el  
 Pas - to - res - le - tra en - ña - pa  
 hor - no de Be - len - los  
 ra - que - pue - da - co - cer -

Ilustración 23. Transcripción del “Villancico de Patiño” enviada para el concurso de 1973.

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>207</sup>.

La transcripción enviada a la Delegación Nacional solo incluía la melodía principal de forma monódica, sin los interludios de la rondalla. Cabe destacar que en el cancionero que publicó la Asociación Provincial Francisco Salzillo con las transcripciones de Celdrán se publica esta misma tonada bajo el título de “Jota Navideña (Patiño)” con algunas variantes. En el cancionero de 1980, la transcripción se transporta de Do mayor a La mayor, e incorpora la transcripción de la melodía de los interludios instrumentales<sup>208</sup>.

Finalmente, el “Villancico de Patiño” no llegó a tiempo para participar en la edición de 1973 pero quedó archivado para la siguiente edición<sup>209</sup>. No obstante, se decidió conceder una mención especial “a las dos provincias que, de acuerdo con su densidad de población, presenten el mayor número de coros y mejor organización hayan demostrado a lo largo del concurso de villancicos”. El primer premio de 10.000 pesetas fue para Madrid y el segundo premio, de 5.000 pesetas, para Murcia.

El jurado de los concursos de villancicos solía estar integrado por al menos cinco miembros especialistas del ámbito musical, siempre presidido por Maruja Sampelayo, la Regidora Nacional de Cultura y *alma mater* de los Coros y Danzas de España. Por ilustrar este hecho se presenta el jurado que tomó parte de la edición de 1971. Además de los cargos políticos como María Josefa Hernández-Sampelayo y aquel año el Delegado Provincial de la Cultura del Movimiento, Miguel Alonso Baquero, el tribunal de especialistas estuvo integrado por Rafael Benedito (compositor),

<sup>207</sup> “Partituras Villancicos”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 128.

<sup>208</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 181.

<sup>209</sup> “Querida Fuensanta: recibimos tus villancicos, pero desgraciadamente tarde. Los guardamos para el año próximo. El primero que enviaste estaba mal y por eso no pudo sacarse. Un cordial saludo: M<sup>a</sup> Josefa H. Sampelayo. 16-10-1973”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 128.

Manuel García (compositor), Rafael Guardiola (compositor) y Fernando Navarrete (Catedrático del Conservatorio).

Sobre las bases de participación en los concursos se ha podido consultar las condiciones exigidas para la última edición de los concursos de villancicos (1976). La circular informativa fue localizada en el folio vuelto de los estadios del profesorado de Hogar de la SF en el Archivo General de la Región de Murcia<sup>210</sup>.

Para la edición de 1976, la Delegación Provincial de la SF de Murcia en coordinación con la Delegación de Cultura convocó varios concursos sobre temática navideña. Los concursos fueron de tres tipos: concurso de villancicos, concurso de belenes y concurso de tarjetas navideñas.

En los concursos de villancicos podían tomar parte todas las agrupaciones interesadas. Los grupos corales podían ser solo de mujeres, solo de hombres o mixtos y se establecían dos categorías de participación:

- a) Hasta los 14 años.
- b) De 14 a 21 años.

En el certamen podían participar coros procedentes de colegios, instituciones o asociaciones juveniles, para las cuales se detallaba que aquellas que “tengan uniforme, deberán llevarlo, pues da una mayor estética al mismo”<sup>211</sup>.

El número de componentes no podía ser superior a treinta y cinco ni inferior a diez. Con respecto al repertorio, los participantes debían presentar un villancico obligado y otro de libre elección. Además, se hacía una distinción entre “Villancicos inéditos”, pertenecientes a la tradición “folklórica” y “Villancicos de nueva creación” o de autor.

En las bases del concurso se especificaba claramente que la SF “adquiere el derecho de publicar o utilizar los villancicos premiados siempre que lo estime oportuno, mencionando como es natural el nombre del recopilador en los que pertenecen al folklore o del compositor en los de nueva creación”<sup>212</sup>. Se ponía de manifiesto, por tanto, el afán de publicar los materiales con posterioridad.

La base octava precisaba la procedencia de los villancicos considerados como “folklóricos”:

Con referencia a las colecciones de villancicos inéditos, tenéis que procurar no incurrir en los fallos de años anteriores, donde examinadas las mismas, se observó que algunos no pertenecían a nuestro folklore, otras melodías retocadas, muchos ya publicados o sin carácter de villancico<sup>213</sup>.

Los criterios que primaban para la puntuación de este tipo de villancicos eran “su tradición folklórica y su valor de investigación y recogida” para los villancicos inéditos y “la creación de nuevos villancicos que reúnan el carácter en texto y música típica de Navidad” para los de nueva

---

<sup>210</sup> “Estadillos del profesorado de Hogar, curso 1976-1977”, *E-MUar*, SFEMENINA 24065.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> “Estadillos del profesorado de Hogar, curso 1976-1977”, *E-MUar*, SFEMENINA 24065.

creación. Además, para estos últimos se sugería el adaptarlos a tres voces blancas, con el fin de “buscar un resurgimiento de la polifonía española”<sup>214</sup>.

Para la participar, los grupos debían enviar la documentación con ficha de inscripción (ver Apéndice I.1.) y la transcripción del villancico de libre elección. Posteriormente, esta información se enviaba a la Delegación Nacional.

Se establecían tres premios nacionales de 20.000, 15.000 y 10.000 pesetas respectivamente para los villancicos inéditos que debían “tener rigor y categoría”. Los premios más altos en cuanto a retribución monetaria eran para los villancicos inéditos de carácter “folklórico”, con 5.000 pesetas al mejor ellos y otras 5.000 pesetas para el mejor villancico armonizado a tres voces blancas.

#### 4. Los viajes al extranjero de los grupos murcianos

Los concursos nacionales de Coros y Danzas sirvieron como escaparate para la exhibición de los grupos de danzas de la SF<sup>215</sup>. Aquellos grupos más notables y los que obtuvieron buenas clasificaciones en las fases finales llegaron a ser los seleccionados para representar el folclore español en los viajes y giras por el extranjero. Estos grupos realizaron una importante labor propagandística, ejerciendo como verdaderos embajadores que el Régimen supo utilizar en las giras por Hispanoamérica como herramienta política, emotiva y conciliadora. Diversos autores han estudiado los discursos diplomáticos generados a través de los viajes de los grupos de Coros y Danzas y la difusión del concepto de la Hispanidad en la gira por Latinoamérica<sup>216</sup>.

Esta dimensión política asignada a los grupos fue empleada por el Régimen para la diplomacia exterior y contribuyó a proyectar una imagen externa de la cara más amable del totalitarismo español, inocentemente representado en sus músicas y danzas.

Sobre la labor de escenificación del folclore y su exportación al exterior a través de los viajes, el investigador Miguel Ángel Berlanga afirma que en algunos casos se llegó a exportar como tradicional español algo que solo remotamente respondía a esa calificación<sup>217</sup>.

En la provincia de Murcia, los grupos dependientes de SF (en la modalidad “de danzas” y “mixtos”) que comenzaron a imponerse en el panorama folklórico nacional dada su perfección técnica y su preparación fueron los grupos de Cieza y Yecla. Más tarde se sumó Murcia capital y Lorca. Se pueden apuntar los éxitos tempranos de los grupos de Cartagena y Jumilla, que posteriormente perdieron bastante peso en el panorama nacional<sup>218</sup>.

<sup>214</sup> *Ibíd.*

<sup>215</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña ... Op. Cit.*, p. 155.

<sup>216</sup> Amador Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismo/s*, 2, 101-120; y Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (eds.), *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (pp. 357-406). Granada: Editorial Universidad de Granada, Université François-Rabelais de Tours, Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>217</sup> Berlanga, M.A. (2001). El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange ... *Op. Cit.*, p. 1.

<sup>218</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos... Op. Cit.*

La popularidad de los concursos nacionales pronto comenzó a extenderse fuera de las fronteras del país y, en el caso de América, la prensa argentina se hizo eco de la fama que fueron adquiriendo.

En enero de 1947, *La Tribuna* de Buenos Aires dedicó un artículo sobre la quinta edición del concurso de Coros y Danzas en Madrid, del que se alababa el acierto en la labor de “resurgir” el folklore:

Desearíamos aplicarlos en nuestro país, es decir, poder comenzar un concurso en el que estuvieran representadas las expresiones típicas de nuestro pueblo (...). Todo esto ha de ir preparándonos y aportando experiencia para cuando realicemos un gran torneo de danzas nacionales<sup>219</sup>.

En el artículo se hacía alusión a iniciativas de este tipo realizadas a nivel provincial en algunas localidades argentinas. Sin embargo, se lamentaban de que no existiera un certamen a escala nacional, por lo que los concursos españoles debían de ser un modelo a imitar en el país argentino.

Un año después de la publicación del citado artículo, en 1948, se organizó lo que sería el primer viaje de los Coros y Danzas por Hispanoamérica, un viaje programado tras la estancia de Eva Perón en España en junio de 1947<sup>220</sup>. El itinerario de la primera gira por Hispanoamérica abarcó Argentina y Brasil y de este exitoso viaje el Régimen aprovechó para hacer propaganda a través de la célebre película *Ronda Española* (1951)<sup>221</sup>, basada en la novela *Bailando hasta la Cruz del Sur* de García Serrano, corresponsal del viaje a América<sup>222</sup>. Un año después, en 1949, se repitió la gira por Hispanoamérica con un recorrido más amplio (Perú, Chile, Ecuador, Panamá, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Haití y Puerto Rico). En esta gira participó el grupo de Cieza (Murcia). Una de las bailarinas pertenecientes al grupo ciezano afirmó que “fue emocionantísimo, hicimos una labor de embajadoras, bueno nos decían que estábamos llevando [a cabo] la segunda conquista de América”<sup>223</sup>. En una carta localizada en el archivo de Alcalá se expresan las directrices de la Delegación Nacional respecto a este viaje, considerado como un acto de servicio falangista para el bien de la Patria:

viaje a América no es una excursión de recreo (...) es un acto de servicio que la Falange pide a las camaradas que están encuadradas en danzas y que por tanto debe ser realizado con el espíritu de servicio y sacrificio que las condiciones falangistas exigen, pero además es preciso sepan y comprendan la importancia de este servicio que por ser hacia afuera requiere cien veces más espíritu, cien veces más disciplina, cien veces más cuidado, no ya en la actuación artística de cada grupo, sino en la conducta individual de cada

---

<sup>219</sup> *Tribuna* (Buenos Aires), 13-01-1947, *E-Mga*, (3) 51.20, caja 6.

<sup>220</sup> Martínez del Fresno, B. (2014). Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del Franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948) ... *Op. Cit.*

<sup>221</sup> Olarte Martínez, M. (2016). Dancing for propaganda: the analysis and interpretation of the integrated musical numbers performed in *Ronda Española* (1952). *XI Symposium for Film Music Research* (Center for Popular Culture and Music), University of Freiburg, 21-24 July 2016.

<sup>222</sup> García Serrano, R. (1953). *Bailando hasta la cruz del sur*. Madrid: Gráficas Cies.

<sup>223</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia* ... *Op. Cit.*, p. 208. Citamos una de las afirmaciones realizadas diecisiete años atrás por Josefina Marín Blázquez, misma informante que hemos entrevistado en 15-02-2017.

camarada, “solo se alcanza la dignidad humana cuando se sirve” y nosotros lo sabemos, en este viaje a América nos cabe la responsabilidad y el honor de dar a conocer al mundo hispano-americano la inmensa riqueza de nuestro folklore por el se sentirán mas unidos a España<sup>224</sup>.

El viaje a América poseía una importante dimensión política e ideológica por el valor de ser “campanas de hispanidad”<sup>225</sup> donde, además de las actuaciones puramente artísticas, los grupos de Coros y Danzas debían de ser un resorte capaz de hacer sentir a los emigrantes y exiliados la nostalgia por la Patria a la vez que hacer de embajadores y diplomáticos.

Así relata nuestra informante cómo en Chile un grupo de mujeres del grupo de Cieza fue invitado a comer al Centro Republicano por unos españoles exiliados. Afirma nuestra informante que en el grupo no se hacían distinciones por ideología política, precisamente porque en el propio cuerpo de baile que viajó a Hispanoamérica había desde una hermana de un alto cargo falangista a la hija del secretario del Partido Socialista o la hija de un antiguo mando del Frente Popular: “Allí íbamos gente de todas las clases sociales y de todas las ideas políticas, o sea que allí no se sabía quien era de una cosa o de otra... ¡vamos!, sí se sabía, pero que no importaba”<sup>226</sup>. Cuenta la informante que en esta comida una de las murcianas adornó con claveles rojos las chaquetas de los exiliados, que portaban en la solapa una insignia con la bandera republicana. Esta misma anécdota es la que relata en una carta el Embajador José María Doussinague a Pilar Primo de Rivera en 1950:

Se encontraron con la amable sorpresa de que no había una sola bandera republicana ni un solo símbolo, aún el más pequeño que les pudiera herir o degradar. Un socio que se encuentra de repente ante ellas, se quita con apresuramiento una insignia que lleva en el ojal y una de las más guapas murcianas, creo que se llama Lolita, sonriendo con su preciosa dentadura, se acerca a él y le pone un clavel en el ojal. Para mí ese clavel es simbólico de todo lo que estas niñas han hecho, de la perfección, la inteligencia, el tacto con que han actuado. Y creo que quedará aquí como símbolo que tiene valor para todos los demás países<sup>227</sup>.

La prensa murciana relató la gira por Hispanoamérica del grupo de Cieza con titulares como “Los Coros y Danzas de España han llevado a ellas [las tierras de Hispanoamérica] el mensaje de amor de la Madre Patria”<sup>228</sup>.

La idea acerca de los vínculos culturales que subyacían en el concepto panhispánico aparece en el discurso de la Sección Femenina, concretamente ilustrada en las palabras de la Regidora Nacional de Cultura, Maruja Hernández Sampelayo. En una entrevista radiofónica realizada en 1963 para el programa *Carta de España* (semanario sonoro de actualidades para el mundo de habla castellana) el presentador entrevistó a la Regidora falangista con motivo de las actuaciones de los grupos, a los que se refería como “airosa embajada que lleva consigo el mejor eco de Es-

<sup>224</sup> “Viajes de los Coros y Danzas al extranjero 1946-76”, *E-Mga*, (3) 51.23, caja 60.

<sup>225</sup> Martínez del Fresno, B. (2014). Las armas de Terpsícore... *Op. Cit.*, p. 263.

<sup>226</sup> Testimonio personal de Josefina Marín Blázquez, 15-02-2017.

<sup>227</sup> Doussinague, J. M. (1950) *Carta a Pilar Primo de Rivera, por el Excmo. Sr. D. José M<sup>a</sup> Doussinague con motivo de la visita a tierras de América de los Coros y Danzas de la Sección Femenina* (pp. 12-13). Almería: Tip. E. Orihuela.

<sup>228</sup> *Línea* (Murcia), 19-03-1950.



paña<sup>229</sup>. En la entrevista, Sampelayo se enorgullecía de la interminable lista de países en los que los grupos de danzas habían actuado, “¡casi medio mundo!”. A la pregunta sobre dónde habían tenido más éxito la Regidora afirmaba:

Pues, es muy difícil de decir. Naturalmente en toda Hispanoamérica la emoción de los públicos es distinta al ver nuestras danzas, y lo es porque muchos de ellos bailaron de jóvenes o de niños aquello que ahora ven. Es su pueblo, su Patria, la que está entre ellos. Y muchos lloran al ver los trajes de nuestras muchachas, pero en Europa también hemos tenido éxitos fabulosos con teatros totalmente llenos<sup>230</sup>.

En Tabla 4 aparecen algunos de los primeros viajes realizados por los grupos de la provincia de Murcia<sup>231</sup>, donde se aprecian los dos frentes que señala Martínez del Fresno: el Hispanoamericano y el europeo-estadounidense<sup>232</sup>. A ello se le debe añadir el frente colonial en las expediciones a las colonias africanas de España, como fue el caso de Guinea y el Sáhara español.

Año	Viaje	Grupos murcianos participantes
1949	Segunda gira por Hispanoamérica	Cieza
1954	Viaje a Guinea	Murcia
1958	Viaje a Alemania	Murcia
1963	Participación en la Exposición de España en México	Lorca
1964	Participación en la Feria Mundial de Nueva York	Yecla
1968	Festival en Argelia	Murcia

Tabla 4. Tabla resumen de los viajes internacionales realizados por los grupos murcianos.

Fuente: Elaboración propia.

La organización de los viajes fue crucial para el mantenimiento de los grupos, ya que suponían un aliciente que daba la posibilidad de salir al extranjero a personas procedentes de pueblos pequeños que en escasas ocasiones habían abandonado su pueblo natal.

Con respecto al repertorio exportado en los viajes, fue muy habitual que los grupos aprendieran otros cantos y bailes que no formaban parte de su *corpus* de bailes, además de interpretar números conjuntos para una ocasión concreta. En el viaje a Nueva York del año 1964 el grupo de Yecla fue el enviado a representar al folklore español junto a otros grupos como el de Granada. Además de las piezas de su propio repertorio, el grupo de Yecla llevó también algunos bailes del

<sup>229</sup> “Reportaje sobre los Coros y Danzas de la Sección Femenina y entrevista con Maruja Sampelayo”. *Carta de España* (nº. 22): programa radiofónico semanal de entrevistas (1963). Recuperado el 21-07-2018 de: <[http://biblioteca-digital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados\\_ocr.cmd?autor\\_numcontrol=&materia\\_numcontrol=&id=45803&tipoResultados=BIB&posicion=5&forma=ficha](http://biblioteca-digital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd?autor_numcontrol=&materia_numcontrol=&id=45803&tipoResultados=BIB&posicion=5&forma=ficha)>.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Murcia Galián, J. F. (2017a). La imagen del “folklore oficial” murciano: difusión y propaganda en los viajes ... *Op. Cit.*

<sup>232</sup> Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos ... *Op. Cit.*

grupo de Lorca, así como su indumentaria y un músico de refuerzo para la rondalla procedente del grupo lorquino, cuyo repertorio fue muy exitoso: “Las jotas de Lorca gustaban mucho en Nueva York (...) les extrañaba que ninguno de Coros y Danzas fuésemos profesionales”<sup>233</sup>.

Durante los viajes, habitualmente los integrantes de los grupos de Coros y Danzas no percibían salario alguno, salvo contadas excepciones que se pagaban gratificaciones a los músicos debido a su escasez. Las dietas, transporte y alojamiento solían correr a cargo de la organización. No era común que los bailarines percibieran gratificaciones. Sin embargo, sirva como muestra de este punto los contratos que se han localizado en el Archivo de Alcalá de Henares con motivo de la participación del grupo de Yecla en la Feria Mundial de Nueva York (1964). Según el contrato encontrado los bailarines cobraron mil pesetas como gratificación por todo el viaje, además de las dietas cuya mitad del importe se le aportaba antes de salir de España. Otro de los contratos, con motivo del mismo viaje, contemplaba el pago de ciento treinta pesetas diarias a los instrumentistas de la rondalla.

Cabe destacar que en los viajes internacionales siempre fueron los grupos mixtos y de danzas los que participaron como representantes del “folklore oficial” murciano, nunca los grupos especiales que no dependían directamente de la SF.

Otro aspecto a resaltar es el de la semi-profesionalidad de los integrantes de los grupos. Varias informantes afirman que cuando salían fuera eran consideradas como profesionales que a modo de Ballet Folklórico llenaban teatros y causaban una enorme expectación. Sin embargo, esto contrasta con la escasa preparación en algunos casos de las bailarinas puesto que en varios viajes el cuerpo de baile se formó para la ocasión.

Según cuenta una de las informantes de esta investigación, para la segunda gira por Hispanoamérica (1949-1950), varias de las bailarinas ciezananas no fueron autorizadas por sus padres para salir, por lo que se tuvo que buscar a marchas forzadas sustitutas para el cuerpo de baile y aprender el repertorio en un tiempo récord.

La recepción del público en la segunda gira por Hispanoamérica fue bastante buena. Lo que en un principio se programó como un viaje de tres meses se alargó otros tres más dado que los países colindantes demandaron la presencia de estos grupos en sus teatros. Hubo también momentos problemáticos, tanto en algunas críticas de periódicos como en varias manifestaciones de los exiliados del Régimen franquista. En Venezuela, por ejemplo, una de las noches tras la actuación de los grupos en Caracas, en el hotel donde estaba prevista la cena, los camareros se negaron a servirles la comida, hecho del que se lamentó el gerente del hotel. Inmediatamente las jefes de grupo se encargaron de servir la cena entre aplausos y vítores de las propias camaradas. Además, a la vuelta hacia el puerto de La Guaria, donde hacían noche, les arrojaron huevos y pimienta al paso de su autobús<sup>234</sup>.

<sup>233</sup> *Línea* (Murcia), 02-07-1964.

<sup>234</sup> Testimonio personal de Josefina Marín Blázquez, 15-02-2017.

Las connotaciones políticas de estas expediciones llevadas a cabo por la SF quedan de manifiesto en una carta enviada por Maruja Hernández Sampelayo a Pilar Primo de Rivera. En esta misiva, Pilar Primo de Rivera explicaba en el año 1976, cercanos a la disolución del Movimiento, que quería organizar otra gira por Hispanoamérica, algo que Maruja Sampelayo como responsable de la organización de estos viajes no veía viable y optaba por considerar otros festivales por Europa. La dirigente de Cultura tenía muy claro la importancia política que poseían los viajes al extranjero:

Querida Pilar: Conozco tu criterio, que comparto, sobre que ningún viaje tiene la importancia que los de Hispano América, ahora bien, lo que ya no comparto es suprimir todos los de Europa y no considerar estos Festivales. Si algo conozco hoy día es el mundo de los festivales de folklore, de su importancia política y humana, etc. Sé perfectamente que hoy día el mundo entero está volcado en ellos y cada vez tanto España como en el extranjero, sé que en muchos sitios, sobre todo al este, son un arma política, tanto es así que el Estado los subvenciona (...) por eso creo que o nosotras se la damos o perdemos una batalla que fuimos las primeras en ganar<sup>235</sup>.

Además, se puede entrever una preocupación muy presente en estos últimos años como fue el surgimiento de grupos independientes, una clara competencia en un sector que durante años había estado monopolizado por ellas y que a partir de los setenta comenzaba a cuestionarse:

Los grupos solo se mantienen por el aliciente de los viajes, (...) cada vez en España están organizándose más conjuntos y como no son políticos gozan de más ayudas bancarias, etc. y están saliendo al extranjero donde realizan una labor muy contraria a la nuestra, como sucede con los grupos catalanistas (...) que dicen han sido los catalanes los primeros en llevar el folklore a América y así todo. Otra cosa, Educación y Descanso acaba de publicar *Pueblo* dos paginas grandes donde dicen que van a potenciar a Coros y Danzas. De no salir los nuestros pedirán a esos<sup>236</sup>.

Por otra parte, el período de inestabilidad política tras la muerte del dictador queda patente en los acusados problemas presupuestarios y el escaso apoyo económico recibido:

Creo que el viaje a Hispano América tiene que prepararse bien y que incluso si se hace a través de empresarios puede no costar nada, así es como debe hacerse y así lo he dicho al Ministerio de Asuntos Exteriores, aunque verdaderamente coordine la Embajada y tengamos las manos libres para actuar. Pilar, te ruego me comprendas y no pienses que defiendo los viajes por que sí. El Ministerio de Asuntos Exteriores no espera a que los viajes estén organizados, se gasta el dinero rápido y luego nos quedamos sin nada y salen otros grupos a los que subvenciona<sup>237</sup>.

Me centro de nuevo en los viajes en los que participó el grupo de la capital murciana. En el historial del grupo publicado en prensa con motivo de su participación en el Festival Internacional

---

<sup>235</sup> “Carta enviada por Maruja H. Sampelayo a Pilar Primo de Rivera”, 29 de abril de 1976, *E-Mga*, (3) 51.20., caja 12.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

de Folklore en el Mediterráneo (1968) se detallaban los viajes más destacados de la agrupación por el extranjero<sup>238</sup>. De entre ellos se citan los siguientes:

La expedición a Guinea, Santa Isabel y Bata (1954); la participación en Festival Folklórico Internacional de Neustad (Alemania) y ante las cámaras de Televisión en Hamburgo en 1958 (ver Ilustración 24); Francia, en los festivales de Biarritz y San Juan de la Luz (1962); festivales de Argelia donde se actuó en Argel, Batna y en el bello teatro romano de Timgad, construido por Trajano (1968)<sup>239</sup>.

La prensa argelina subrayó que era la primera vez que se realizaba una presentación antológica del folklore español en este país. El grupo de Murcia junto a los grupos de Lugo, Málaga y Burgos.



Ilustración 24. Grupos Murcia en el viaje a Alemania (1958).

Fuente: Archivo personal de Zaida Terrer y Alejandro Sánchez.

Durante la tercera época que se ha establecido en la historia del grupo de danzas de la capital (1964-1977), fue el periodo en el que se realizaron el mayor número de viajes al extranjero, entre los que destacaron Alemania, Dinamarca, Francia o Puerto Rico.

El último viaje realizado por el grupo de la capital bajo el nombre de SF fue a Bitburg (Alemania). En este viaje además el cuerpo de baile estrenó los recién confeccionados trajes de lujo (bordados en raso y lentejuelas), como se tratará en el epígrafe siguiente.

<sup>238</sup> “I Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo”, *Línea* (Murcia), 14-09-1968, p. 9.

<sup>239</sup> “Éxito de los Coros y Danzas de Murcia en Argelia”, *Línea* (Murcia), 16-04-1968, p. 19.

Destacamos este último viaje por los discursos políticos que generó, según se ha podido comprobar en la documentación del archivo de Alcalá, donde se conserva la crónica de esta expedición en Alemania<sup>240</sup>.

En la memoria del viaje se exponía la calurosa acogida que suscitó la llegada del grupo murciano, comparándola con una edición anterior en la que se produjeron problemas con un grupo de las denominadas “Provincias Vascongadas”:

... había un mal precedente del año anterior, que fue un grupo de Vizcaya y que con su actitud separatista se declararon no españoles sino vascos, negándose a llevar la bandera nacional en el desfile y en la presentación de grupos en el Festival, lo que causó desconcierto al pueblo alemán e indignación a los residentes de Bitburg<sup>241</sup>.

Aunque los informantes relatan que durante los viajes no percibían consignas de índole ideológico, un análisis más detallado de la documentación remitida a la Delegación Nacional deja entrever la dimensión nacionalista y propagandística de estos viajes. Así se refería Carmen Terrer, delegada de Cultura de Murcia y jefa de expedición del viaje a Bitburg:

Creo que la participación y la visita de nuestros grupos folklóricos a los festivales internacionales siguen siendo muy positiva tanto para el país donde se celebre el festival como para los grupos que asisten a ellos, pues esto sirve de aliciente para continuar, estímulo al comprender lo que significa representar a España e ilusión en participar y actuar, ya que para eso sacrifican mucho de su tiempo libre en una labor totalmente altruista, y es la que única forma de salida y conservación de nuestro folklore<sup>242</sup>.

En este festival el grupo de Murcia actuó junto a otras agrupaciones de Francia, Alemania, España, Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Yugoslavia, y EEUU.

Durante los últimos años antes del desmantelamiento de la organización, se aprecian las tensiones entre las delegadas locales de Murcia exigiendo a la delegada nacional el envío de los grupos murcianos a los festivales del extranjero: “Ya no hay más festivales, pero aunque los hubiese no podría llevar a ninguno de tus grupos, pues no sería nada justo que de tres Festivales Internacionales que ha habido en España, solo haya habido en ellos representación de España a través de Murcia, Lorca y Yecla”<sup>243</sup>.

Este hecho preocupaba a la directora de participación de Murcia, quien en 1977, año de la disolución de SF, le pedía a la delegada nacional que considerara el incluir a los grupos de la provincia en alguno de los últimos festivales internacionales: “Te ruego me informes sobre el futuro de los grupos de Coros y Danzas de esta provincia, sabes que tengo preparados actualmente para

---

<sup>240</sup> “Informe de la participación del grupo de Coros y Danzas de Murcia en el XIII Festival Internacional de Coros y Danzas de Bitburg (Alemania), celebrado del 8 al 11 de julio de 1977”. *E-Mga*, (3) 51.20., caja 7.

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Carta de Maruja Sampelayo a Fuensanta Sandoval, 17-09-1975. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

festivales internacionales a tres grupos: Lorca, Cieza y Murcia (...) sabes positivamente el trabajo que cuesta mantener los grupos ilusionados y trabajando y también que la meta de todos es participar fuera de sus provincias<sup>244</sup>.

En su respuesta, el tono de la Regidora Nacional se caldeó y evidencia los problemas internos de la organización política en los últimos meses antes de su disolución:

En repetidas ocasiones te he dicho, y tú lo debes saber mejor que nadie, que no hay dinero, que los viajes no caen llovidos del cielo (...). ¿Es que piensas que la única provincia que existe en la geografía española es Murcia, tan estimada por mí? (...) haré cuanto pueda y creo lograré que a Ronda o a Jaca vaya Cieza, y si puedo trataré de meter a Murcia en un viaje al extranjero, pero date cuenta que este “si puedo” no quiere decir que sí<sup>245</sup>.

A lo largo de los años de participación de los grupos de Coros y Danzas en los viajes se gestó la idea de que los festivales internacionales eran una garantía para poder alcanzar un renombre dentro del competitivo panorama de los grupos folklóricos de representación escénica. Todavía en la actualidad, la calidad de los grupos que han seguido la estética Coros y Danzas parece medirse en función del número de viajes realizados y de alguna manera ponen de relieve la herencia ideológica de estos colectivos.

## 5. La indumentaria de los grupos de Murcia

Aún a falta de investigaciones especializadas sobre indumentaria tradicional de Murcia<sup>246</sup>, el uso de los denominados “trajes regionales” realizados con mayor o menor rigor, fue para los grupos de Coros y Danzas una realidad inseparable en la representación de los bailes de su repertorio. Retomando las ideas de Sánchez Martínez “este tipo de vestuario anacrónico supone un elemento distintivo de carácter primario de alto contenido simbólico, por cuanto muestran evidentes disparidades entre sí que hacen asociar rápidamente a sus portadores con determinadas procedencias comarcales, regionales o nacionales<sup>247</sup>”.

Ortiz realiza un estudio detallado sobre las connotaciones políticas de los trajes regionales confeccionados por la SF que terminaron adquiriendo un fuerte tipismo. En determinadas regiones un determinado traje local terminó por convertirse en el modelo para toda la provincia. De esta forma, “el llamado traje regional no es sino una recopilación selectiva de trajes locales, que se

<sup>244</sup> Carta de Fuensanta Sandoval, Directora Provincial de Participación en Murcia a Maruja Sampelayo, 04-02-1977. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

<sup>245</sup> Respuesta de Maruja Sampelayo a Fuensanta Sandoval, 08-02-1977. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

<sup>246</sup> Existe un trabajo que intentó abarcar este asunto, pero posee algunas imprecisiones en cuanto a terminología, prendas, modelos... y carece de un trabajo de campo profundo. *Cfr.* Díaz, M. J. y Gómez, J. M. (1989). *Región de Murcia: el traje popular*. Murcia: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

<sup>247</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, pp. 68-69.

<sup>248</sup> Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina... *Op. Cit.*, p. 8.

extienden a un ámbito comarcal”<sup>248</sup>. El traje de Charra para Salamanca, el traje de Montehermoso (Cáceres) para Extremadura o el traje de “maga” para Canarias son ejemplos de modelos de trajes que terminaron siendo los representativos de cada región.

La indumentaria, al igual que el repertorio musical, también debía de ser recogido en fichas. Los grupos de Coros y Danzas debían de rellenar unas cuartillas con la descripción detallada de sus trajes. Con el título “Informe sobre traje regional” (ver Tabla 5) se han localizado algunas fichas que incluían los siguientes campos:

<b>Informe sobre traje regional</b>
Provincia a donde pertenece
Pueblo donde es usado
Fecha
¿Existe documentación sobre el traje?
Danzas que se interpretan con el traje
Modificaciones sufridas
¿Existen aún trajes auténticos?
Facilidades adquisición
Personas que asesoran sobre su autenticidad
Uso del traje
Ocasiones en que se usa
Descripción detallada por prendas
Notas de interés
Observaciones

Tabla 5. Campos de la ficha sobre traje regional.  
 Fuente: Elaboración propia a partir de la ficha original<sup>249</sup>.

Aunque las fichas contenían campos de gran interés, a menudo se rellenaron parcialmente y con datos escasamente contrastados. Además, existen grandes contrastes entre unas fichas y otras. Mientras unas están muy completas, otras poseen muchos campos en blanco. Una de las fichas más completas que se han consultado incluía la siguiente descripción del traje de la provincia de Murcia:

El traje que se conserva en esta región puede decirse que data del siglo XVIII. Según las comarcas y aún la provincia, sufre algunas variaciones pero el más comúnmente usado se compone de una falda de seda para los días festivos y de tela más sencilla para los laborables. De colores variadísimos, con mucho vuelo, fruncidas por detrás y que le llegan hasta los tobillos; jubón ajustado al talle y de escote pronunciado con la manga hasta debajo del codo, mantoncillo con unos adornos en lentejuelas o simplemente bordado de encaje. Redecillas y mitones en ambas piezas combinadas en color y tejido, la redecilla no es muy larga cubre la mitad de la cabeza y cae por la espalda terminando en una borla, revuelta a la cabeza por medio de una cinta atado en la parte superior. Los mitones, especie de guantes sin dedos, muy calzados, cubren media mano y llegan hasta la manga. Medias blancas y zapatos negros. En las comarcas agrícolas son corrientes las alpargatas blancas con cintas negras<sup>250</sup>.

<sup>249</sup> “Indumentaria tradicional”, *E-Mn*, M.SEC.FEM./86/14.

<sup>250</sup> “Indumentaria tradicional”, *E-Mn*, M.SEC.FEM./86/14.

Esta descripción menciona las variaciones del traje según las distintas comarcas, pero fijaba un modelo común y representativo de la provincia. A diferencia de otros lugares de España en las que un determinado traje local acabó convirtiéndose en el modelo unitario para todo el territorio, en Murcia hubo un afán por parte de los grupos de marcar sus diferencias en el traje de cada localidad. En la Biblioteca Nacional se han localizado varias fichas con ilustraciones de los distintos trajes de la provincia de Murcia. Entre ellos, encontramos el de Abanilla, Águilas, Murcia (de diario y de lujo), Cieza, Jumilla, Pliego, Totana, Yecla, o el de Lorca (ver Ilustración 25). Se puede afirmar, por tanto, que existía la necesidad de diferenciarse de los otros grupos y por ello, se percibe un cierto grado de competitividad que no solo afectó al repertorio musical, sino a la indumentaria.



Ilustración 25. Ilustraciones de los trajes de Totana, Yecla y Jumilla.  
Fuente: Archivo de Folklore de la SF, Biblioteca Nacional de España<sup>251</sup>.

Sobre el uso de la indumentaria tradicional por los grupos de la capital, Sánchez Martínez afirma que durante la primera época (1939-1950) se emplearon trajes antiguos de finales del siglo XIX procedentes de herencias familiares. A partir de estos ejemplares, los talleres de la SF llevaron a cabo un intenso trabajo de reconstrucción de patrones. El taller estuvo dirigido por Carmen Seguí Guaita y la directora del proyecto de confección fue Pepita Guaita, quien tomó además los modelos inmortalizados en las imágenes del fotógrafo Mateo<sup>252</sup>. Este fotógrafo retrató a numerosas mujeres ataviadas a la antigua en los desfiles del bando de la huerta. A partir de estos modelos se realizaron trajes de distintas hechuras: de “recortes”, de lana y de lentejuelas. Se creó por tanto, una dicotomía entre el autodenominado “traje de labor” (bordado en lana) y “traje de lujo” (raso bordado con lentejuelas).

<sup>251</sup> “Indumentaria tradicional”, *E-Mn*, M.SEC.FEM./86/13 - M.SEC.FEM./86/21.

<sup>252</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 69.



Además, Sánchez Martínez detalla que la largura de los refajos fue mucho más corta que los modelos de donde fueron tomados. Por cuestiones de comodidad y para facilitar las coreografías, el grupo de Murcia adoptó el traje de lentejuelas o el denominado “de lujo” del grupo de Cieza, el cual llevaba los refajos de raso por debajo de las rodillas (ver Ilustración 26). El grupo de Murcia debió conocer estos refajos en alguna de las fases provinciales de los concursos de Coros y Danzas celebrados en el Teatro Romea y por su vistosidad e innovación copiaron tal diseño, alargándolo un poco más de media pierna.



Ilustración 26. Grupo de Cieza en el Teatro Romea (1958).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>253</sup>.

La escasa largura de estos refajos contrasta con las imágenes de indumentaria anteriores a los años cuarenta donde nunca se encuentran patrones de tal escasez de largura (ver Apéndice II.1.). Tan solo el grupo de Yecla (Murcia) llevó en su grupo refajos largos casi a la altura de los pies. En numerosas cartas, así como en las actas de calificación de los concursos, se hace alusión a la largura de los trajes, algo inadmisibles y que se apartaba del ideal de mujer que propugnaba el Franquismo.

En cuanto a los trajes, presentación, autenticidad, *etc.*... creo que también os he insistido bastante ya, pero os lo recuerdo una vez más para que no tengáis sorpresas cuando lleguen las calificaciones. Es muy importante que recordéis las normas sobre esto y que también os he repetido tantas veces, me refiero no solo a la presentación y cuidado en el vestir de los mismos, sino también a su largura, que va siendo cada vez más corta. Cosa inadmisibles y que contará mucho en la calificación<sup>254</sup>.

Para solventar los problemas de largura y siguiendo una moral recatada la SF añadió al traje los “cucos” o “pololos”, una prenda que ya se usaba a comienzos del siglo XX con una fisionomía diferente. Los “cucos” se cosieron a modo de pantalón y se ajustaron con cintas a media pierna (ver Ilustración 27).

---

<sup>253</sup> *E-Mga*, (3) 51.23., caja 176

<sup>254</sup> “Circular nº 210, Normas Generales para el XVIII Concurso”, 24-01-1969. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 192.



Ilustración 27. Vista de los cucos, grupo de Caravaca de la Cruz con motivo del XI Concurso (1954).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>255</sup>.

La confección de los trajes regionales de España ya era toda una realidad en 1947, fecha en la que Eva Perón visitó España y fue obsequiada con un traje de cada provincia. La Primera Dama argentina fue recibida con una gran expectación y recibiendo honores de Estado. La prensa nacional y extranjera se hizo eco de su visita que duró dieciocho días y entre los actos organizados para agasajarla, destacó el recital de danzas organizado por la SF en la Plaza Mayor de Madrid<sup>256</sup>. El acto se cerró con la entrega de un traje regional por provincia confeccionado expresamente para ella, como ya apunté anteriormente, en su talla y con todos sus aderezos, sombreros, zapatos y hasta ropa interior. Un total de más de ochocientas piezas que fueron exhibidas en una esperada exposición organizada tras la vuelta su vuelta a Argentina.

Las imágenes filmadas por NO-DO en este festival no recogen la actuación de ningún grupo de Coros y Danzas de la provincia de Murcia<sup>257</sup>. Sin embargo, sí que se le hizo entrega de un traje de huertana de raso bordado en lentejuelas.

<sup>255</sup> “Coros y Danzas. Murcia y su provincia. Caravaca”. *E-Mga*, Archivo Fotográfico A.N.D.R.E.A., F/04405 (s.f.).

<sup>256</sup> Martínez del Fresno, B. (2014). Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del Franquismo ... *Op. Cit.*, p. 247.

<sup>257</sup> Véase el documental de NO-DO “La primera dama argentina en España”. Recuperado el 11-06-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/primera-dama-argentina-espana/2848210/>>.

De esta colección se publicó el libro *Trajes de España: colección de María Eva Duarte de Perón* (1948) en la que se incluyeron las ilustraciones de Viuda (Ilustración 28) en las que se hacía una construcción idealizada de la indumentaria tradicional española.



Ilustración 28 (izq.). Dibujo de Viuda del traje de Murcia de la colección Eva Perón<sup>258</sup>.  
Ilustración 29 (dcha.). Armador del traje de Murcia de Eva Perón<sup>259</sup>.

Es muy posible que el traje que se le hizo entrega a Perón (ver Ilustración 29) fuera tomado a partir del modelo del traje de Cieza ya que fue el primero en llevar esta tipología de traje de lentejuelas. Además, fue en 1950 cuando el grupo de Coros y Danzas de Murcia capital tuvo sus primeros “trajes de lujo”.

En relación a la indumentaria de la segunda época del grupo de Murcia (1951-1963), hay que destacar que hasta 1955 no se introducen a los hombres en el cuerpo de baile. Hasta esa fecha los bailes eran solo interpretados por mujeres y lo habitual era que todas vistieran de refajo. Así, las parejas estaban siempre compuestas por mujeres. No obstante, una de las fotografías proporcionadas por una informante de esta segunda época muestra dos mujeres travestidas, ataviadas con chaleco y zaragüel de huertano (ver Ilustración 30). Aunque estas prácticas se dieron en varias regiones de España, en Murcia no fue lo habitual.

En las imágenes del viaje a la Guinea Española se puede ver cómo las parejas de bailarinas fueron siempre vestidas de refajo (Apéndice II.3).

Una práctica que sí fue habitual en esta segunda época fue la alternancia en las actuaciones del traje de lana y el de raso y lentejuelas. En la Ilustración 13 se observa que para la misma

<sup>258</sup> Dibujos de V. Viuda sobre la colección de trajes regionales de Eva Duarte Perón, ref. 1779, colección Agustín de Foxá “Trajes de España”. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1948. Fundación Joaquín Díaz.

<sup>259</sup> Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política ... *Op. Cit.*, p. 21



Ilustración 30. Grupo de bailarinas del Grupo de Danzas de Murcia (años 50).

Fuente: Archivo personal de Clementina Márquez Hernando.

ocasión vistieron trajes de una y otra tipología, a pesar de que siempre se optaba por presentar los trajes de la misma tipología. El motivo era para lograr una mayor vistosidad y unidad estética, de manera que en el escenario fueran todos acordes en colores, largura y estilo. No se han localizado fotografías para determinar si los músicos de la rondalla iban o no vestidos de huertanos en las actuaciones.

Con la llegada de los hombres al cuerpo de baile en 1955 se vio la necesidad de confeccionar sus trajes acordes a los denominados “trajes de lujo” de las bailarinas. El traje “de lujo” masculino constaba de pantalón de pana negro a media pierna, con chaquetilla y sombrero calañés. El “de labor” incluía zaragüel con chaleco y montera (ver Ilustración 31).

Sobre la propiedad de los trajes, los informantes revelan que la SF los proporcionaba y los costeaba. No eran propiedad de cada uno de los bailarines, aunque a cada cual se le asignaba uno.

Solían almacenarse en las dependencias de la SF, mientras que las prendas íntimas de las mujeres los aportaba cada una. Era competencia de la SF el pago de todos los arreglos y confección de nuevas prendas que se encargaban a talleres de sastrería de la ciudad: “todos los chicos fuimos yendo por turnos a una sastrería que había en la calle Sociedad y nos hicieron el traje completo a medida”<sup>260</sup>.

En las actuaciones de la tercera época (1964-1977) tuvo presencia tanto los trajes de lana como los de raso, así como el traje de zaragüel para los hombres y los “de lujo”, tal y como atestiguan los documentos gráficos de esta etapa (ver Apéndices II.13 y II.14).

<sup>260</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 19-01-2016.



Ilustración 31: Zaida Terrer y Alejandro Sánchez con sus “trajes de lujo” (ca. 1955).  
Fuente: Archivo personal Zaida Terrer y Alejandro Sánchez

La confección de los últimos trajes “de lujo” fue un esperado proyecto que se vino demandando desde 1973. En estos años las quejas sobre el mal estado de los trajes se plasman en la correspondencia con la Delegación Nacional, a la que le propusieron varios presupuestos para la confección de los nuevos trajes<sup>261</sup>.

Te envío propuesta para la confección de trajes, para el grupo de Coros y Danzas de Murcia de la Sección Femenina ya que es imprescindible que se renueven por estar muy deteriorados. Como verás en el presupuesto no te incluyo la confección de los mismos ya que este trabajo, que es el mas caro, me he buscado un grupo de personas que lo van a realizar por cariño a la Sección Femenina y al grupo de danzas. El presupuesto no es muy elevado ya que hemos estado buscando en los sitios más económicos y que mejor fuesen todos los materiales. Trajes de lujo no se han hecho desde el año 1950 y es por eso que están tan deteriorados, pues como sabes otros grupos cuando han viajo al extranjero y han llevado bailes de Murcia (con tu autorización) los han llevado aparte de las actuaciones que ha tenido el propio grupo a lo largo de todo su historial, por infinidad de pueblos, provincias, países, *etc.* por lo que creemos que ha llegado el momento de renovarlos<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> El Presupuesto de 1973 para la confección de trajes de lujo ascendía a 60.150 pesetas por seis trajes de lujo (10.000 pesetas por cada traje). *Cfr.* Apéndice I.22.

<sup>262</sup> Carta de Carmen Terrer, Directora Provincial de Participación de Murcia a Maruja Sampelayo, 02-12-1976. “Inventario y adquisición de trajes e instrumentos musicales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 12

Finalmente, el presupuesto fue aprobado y se confeccionaron los nuevos trajes que se estrenaron en el viaje a Bitburg de 1977.

Es destacable una iniciativa realizada para el último concurso nacional de Coros y Danzas (1976). Como se puede apreciar en el vídeo filmado por NO-DO<sup>263</sup>, el grupo de Danzas de la capital actuó en la fase final ataviados con un traje nunca visto hasta la fecha. Se trataba de un traje de “viejo” o de “siega” que fue ocurrencia de dos miembros del grupo. El traje constaba de refajo de listas para las mujeres y pañuelo negro de algodón, y blusón oscuro de cuello redondo para los hombres y pantalón largo. Esta invención surgió de manera espontánea, a lo que uno de sus artífices bautizó como “ya tenéis un traje de siega”<sup>264</sup>.

A lo largo de su trayectoria, el patrimonio material referido a trajes e indumentaria se incrementó. En líneas generales, la SF atesoraba un gran legado de prendas que, según el inventario de trajes de 1976 localizado en el archivo de Alcalá (ver Ilustración 32), ascendía a seis refajos de lana, doce de lujo, seis de percal, seis trajes de pana completos de hombre, diez chalecos de lujo, y ochenta y cuatro botones de plata (apéndice I.24)<sup>265</sup>. A ese inventario se debían sumar los seis trajes de lujo que se estrenaron para el viaje a Bitburg de 1977<sup>266</sup>.

INVENTARIO DE TRAJES REGIONALES									
Provincia de MURCIA (Año 1.976)									
PRENDAS	Núm de cada prenda	PROCEDENCIA	PRECIO		FECHA DE ADQUISICION			REPARACIONES	OBSERVACIONES
			Unidad	Total	Día	Mes	Año		

Ilustración 32: Inventario de trajes regionales de Murcia (1976)

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>267</sup>.

Todo este patrimonio pasó a manos de los grupos de la institución heredera, la Asociación Regional “Francisco Salzillo”. Posteriormente, en 2013, la Federación Española de Asociaciones de Coros y Danzas de España (FACYDE), donde se integraron los grupos de “Francisco Salzillo”. Esta Asociación publicó en 2013 una monografía sobre indumentaria de España, con abundantes fotografías actuales de los trajes que popularizaron y difundieron los grupos de SF, pero que carecen de una investigación rigurosa<sup>268</sup>.

<sup>263</sup> FMT No-Do 201: Malagueña de la Tía Carmen (Murcia, 1976). Recuperado el 18-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiebU1cmZic>>.

<sup>264</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>265</sup> “Inventario de trajes regionales”, Provincia de Murcia, 1976. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 12.

<sup>266</sup> “Se están confeccionando seis refajos para el grupo de danzas de Murcia capital, ya que era muy necesaria su reposición, en el momento en que estén terminados te enviaremos notificación para que los incluyas en el inventario, estarán finalizados para el mes de abril próximo”. Carta de Mercedes Ferrer, Delegada del Departamento de Participación a la Sección de Actividades Culturales y Artísticas (Dpto. Música y Folklore), 20-01-1977. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 12.

<sup>267</sup> *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 12.

<sup>268</sup> Fernández Cuevas, M. (2013). *Indumentaria tradicional en España*. Murcia: FACYDE.

### CAPÍTULO 3: EL REPERTORIO DE LOS GRUPOS DE COROS Y DANZAS DE MURCIA

“Coros y Danzas: un cancionero vivo”<sup>269</sup>

Diario Arriba, 07-10-1972

Murcia

Parranda de tres

Allegro con poco tempo

En el momento de Murcia fue un día vi - guio  
por un día. vi - guio me lle - van la cer - ti - guio de pi - cuen  
ti - cos. me lle - van la cer - ti - guio de pi - cuen ti - guio.  
y es. to. e. tan cer - to como per - der un o - jo y guar - da se  
fuer - to como per - der un o - jo y guar - da fuer - to de

Ilustración III. Arreglo coral de las “Parrandas del tres”.

Fuente: *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 129.

<sup>269</sup> “Coros y Danzas, un cancionero vivo”, *Arriba* 07-10-1972. En “Recortes de prensa Coros y Danzas”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 165.

## 1. Estudio del repertorio según las modalidades de participación en los concursos nacionales

Este apartado se abordará en dos bloques correspondientes con las modalidades de participación de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la SF. Como ya se ha explicado, estos concursos englobaban dos tipologías diferentes de agrupaciones musicales: los coros y los grupos de danzas.

El primer epígrafe se centra en el estudio del repertorio de la modalidad de “coros”. El segundo gran apartado es el referido a los grupos de baile, en sus modalidades de “grupos de danzas” y “grupos mixtos”. Debido a la extensión de este segundo apartado se ha dividido en tres epígrafes, correspondientes con los tres géneros de baile más comunes del sureste peninsular, a saber: la jota, el fandango y la seguidilla, con sus correspondientes especies y variedades. Conviene aclarar que son abundantes las acepciones del término “género” aplicado a la música popular. Desde la acepción más amplia referida a los principales géneros cancionísticos a la acepción más concreta referida a la clasificación de los géneros de baile y danza como la jota o la seguidilla, entre otros<sup>270</sup>.

Sobre la base de los trabajos de Manzano<sup>271</sup> y Palacios<sup>272</sup>, Pérez Rivera aportan un sistema de clasificación y define la acepción más amplia de género como la agrupación o bloque de tonadas que se establecen sobre la base de determinados criterios como función, características musicales, estilo, tipo de intérprete, entre otros.<sup>273</sup> Según su carácter, Pérez Rivera distingue entre género lírico, narrativo y funcional. Dentro del género lírico, encontramos las rondas o simplemente canciones<sup>274</sup>; el género narrativo es el correspondiente a las coplas y romances y el género funcional, en sus especies de cantos de trabajo, cantos de danza y baile, de juego y diversión, y cantos de acompañamiento sonoro de ritos y costumbres (en función del ciclo vital y el ciclo anual<sup>275</sup>).

Sin embargo, para nuestro objeto de estudio se debe tener en cuenta el hecho de que en la cultura tradicional murciana hay una enorme presencia de cantos para baile. Su continua vigencia hace que adopten otras funcionalidades que exceden la exclusivamente dedicada al baile y la danza. Es el caso de las malagueñas, una variedad del fandango, que son también un canto de ronda de gran carga lírica, presente en los cancioneros de Calvo o Verdú<sup>276</sup>. Otro ejemplo son algunos cantos del ciclo anual, como los “aguilandos” [sic] de Navidad destinados a la repentización de todo tipo de temas amorosos o de la vida cotidiana que rebasan su funcionalidad religiosa.

<sup>270</sup> Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical ... Op. Cit.*

<sup>271</sup> Manzano Alonso, M. (2001-2003). *Cancionero popular de Burgos ... Op. Cit.*

<sup>272</sup> Palacios, M. A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia, pp. 63-65.

<sup>273</sup> Pérez Rivera, M. D. (2015). *El repertorio vocal profano en Castilla y León ... Op. Cit.*, p. 107.

<sup>274</sup> Manzano Alonso, M. (2001a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo I: Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial.

<sup>275</sup> Manzano Alonso, M. (2003). *Cancionero popular de Burgos. Tomo V: Canciones del ciclo vital y anual*. Burgos: Diputación Provincial.

<sup>276</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*



Para nuestro objeto de estudio se partirá de la clasificación simplificada para de Pérez Rivera, quien establece cuatro bloques genéricos principales: canciones para el baile, tonadas vinculadas al ciclo vital, tonadas vinculadas al ciclo anual y cantos narrativos<sup>277</sup>.

### 1.1. El repertorio de los “Coros”

Para participar en los Concursos Nacionales de Coros y Danzas la Delegación Nacional de la SF se pedían una serie de canciones obligadas para los coros. El repertorio obligado solía ser en su mayoría adaptaciones corales de cantos populares, así como obras de compositores “clásicos” y otras religiosas, fundamentalmente gregorianas. La Delegación Nacional hacía acopio de los arreglos y las partituras y los distribuía a la delegaciones locales y provinciales para la participación de los coros participantes.

Según reflejan los informes de los concursos nacionales, Murcia no destacó en la modalidad de coros. Sí que encontramos una alta participación en las fases regionales y provinciales en las que la participación de grupos de coros de juventudes, adultos y mixtos tuvo cada vez mayor presencia en numerosas localidades de la provincia. Sin embargo, es muy escasa y prácticamente inexistente su clasificación para las fases finales en Madrid. Es digno señalar que por aquel entonces el coro con mayor importancia en la ciudad de Murcia era el Orfeón Fernández Caballero, el cual se estudiará en la parte segunda de esta tesis por su vinculación con la Obra Sindical de Educación y Descanso.

Respecto al repertorio obligado, destaca el canto gregoriano, que tuvo un gran peso en la modalidad de coros, en concordancia con el ideario nacional-católico del Régimen. Las canciones regionales fueron también parte del repertorio exigido, así como otras del repertorio “clásico” de compositores como Schubert o Schumann. De entre las canciones populares españolas, las *Seguidillas murcianas* adaptadas para coro por Larroca fueron pieza obligada para todos los coros participantes en la final del IV Concurso (1945)<sup>278</sup>.

Algunos de los arreglos corales para varias voces han sido localizados entre las fuentes musicales del archivo de Alcalá. De entre ellas, bajo el título de *Dos canciones populares murcianas* y junto a la indicación de “Juventudes Murcia” se conservan dos arreglos para coro de las canciones “El Carbonero” (a tres voces) y de la “Parranda de tres” (a dos voces)<sup>279</sup> sin indicar la autoría del arreglista. Por la melodía principal y por el respeto a los títulos originales puede afirmarse que fueron tomadas del cuaderno dedicado a Murcia de *Cantos y Bailes populares de España* de Inzenga<sup>280</sup> (1888). Además, se mantiene la misma tonalidad que la recopilación de Inzenga que las armonizó

---

<sup>277</sup> Pérez Rivera, M. D. (2015). *El repertorio vocal profano en Castilla y León... Op. Cit.*, p. 108.

<sup>278</sup> “Canciones obligadas para los concursos nacionales”. *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 138.

<sup>279</sup> “Partituras canciones”, *E-Mga*, (3) 51. 23. Caja 129.

<sup>280</sup> Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España: Murcia... Op. Cit.*

para piano<sup>281</sup>. En el caso de la “Parranda del tres”, Inzenga se basó en la transcripción proporcionada por Antonio López Almagro, uno de los corresponsales de Inzenga en Murcia<sup>282</sup>. También figura entre la colección el canto de trabajo “Quita la mula rucia”, subtitulada como “Canción de la huerta murciana” y armonizado a cuatro voces, probablemente procedente de la colección *Canciones populares murcianas* de Massotti Littel (1947)<sup>283</sup>.

Siguiendo la misma práctica que las anteriores, se conserva un arreglo a dos voces del “Canto de romería de la Fuensanta”, presentando ambas voces el mismo desarrollo melódico y la tonalidad de La por Verdú en su cancionero de 1906<sup>284</sup>.



Ilustración 33. Zaida Terrer Bernal dirigiendo el Coro de Juventudes de Murcia capital en el XIII Concurso (1958).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>285</sup>.

Según las indicaciones de la organización de los certámenes los coros murcianos solían presentar piezas corales de su propia provincia, inspiradas en temas populares, “para que las sintáis mejor y además deben de ser muy auténticas”. Por otra parte, se insistía en abstenerse de “demasiada polifonía” porque “se perdía su valor folklórico<sup>286</sup>”, indicación que no se tuvo en cuenta en la modalidad de grupos mixtos, dado que se le otorgó una suma importancia al coro y al canto polifónico de un repertorio nunca interpretado a varias voces.

La mayoría de las obras de “libre elección” seleccionadas por los coros murcianos para interpretarlas en los concursos fueron las melodías recogidas en los cancioneros de finales del siglo

<sup>281</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>282</sup> *Ibíd.* pp. 17-18.

<sup>283</sup> “Quita la mula rucia” en Massotti Littel, M. (1947). *Canciones populares murcianas: para coro de voces mixtas*. Madrid: Ediciones Hispania. La pieza a la que nos referimos es la tercera de la colección adaptada a cinco voces mixtas y solos de soprano y barítono. *E-MUar*, FM,9679.

<sup>284</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*, pp. 31-32.

<sup>285</sup> “Informe de la Prueba provincial-regional del XIII Concurso Nacional (1958)”. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 176.

<sup>286</sup> “Normas generales para el XVIII Concurso” - Circular nº 210, 24-01-1969. *E-Mga*,(3) 51.23, Caja 192.

XIX y comienzos del XX ya citados. Estas tonadas se armonizaron posteriormente por compositores como Larroca, Antonio Salas Ortiz (primer asesor musical de la SF de Murcia), Antonio Celdrán Rabadán o Manuel Massotti Littel. Este hecho pone en evidencia que los cancioneros decimonónicos y de los primeros años del XX no eran desconocidos por parte de los asesores de la SF, ya que fueron una fuente de la que se nutrieron para el repertorio de coros y también para los de danzas, como trataremos en el próximo apartado<sup>287</sup>.



Ilustración. 34. Arreglo para tres voces de “Los Mayos” recopilados por José Verdú (1906) editado por SF.

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>288</sup>.

Es destacable que para esta adaptación coral presente en un cancionero de SF, la melodía de “Los Mayos” (ver Ilustración 34) que recopiló Verdú en su colección de 1906, solo se toma una parte de la tonada completa, la referida a la copla: “Ya estamos a treinta de este abril florido, alegrarse niñas que Mayo ha venido”. Con respecto a la original recopilada por Verdú, la SF modificó “damas” por “niñas”, probablemente al quererla adaptar al repertorio de coros de juventudes. Pero además, y lo más llamativo, es que no incluyó la segunda parte de la tonada original de Verdú: “Mayo ha venido, bienvenido sea, para las casadas viudas y doncellas”<sup>289</sup>, posiblemente como elemento de censura de la letra original.

Noval Clemente cita la utilización del repertorio vocal polifónico de los auroros de Murcia en el programa de un coro de la SF de Murcia en los años de la primera época (1939-1950). El coro de la SF de Murcia participó en un certamen de Coros en Madrid, donde interpretaron una “Salve” de auroros transcrita por el Doctor Pérez Mateos bajo la dirección de Pepita Guaita. Noval afirma

<sup>287</sup> De estos cancioneros se extrajeron melodías como las “Seguidillas del Jo y Ja” o “El Zángano” para ser bailadas por los grupos de danzas con una coreografía de nueva creación.

<sup>288</sup> Cfr: “Los Mayos” en la caja titulada como “Clichés cancionero”, *E-Mga*, (3) 51.23, caja 21. En esta caja se encuentran diversas hojas sueltas con arreglos corales de tonadas populares. Posiblemente formen parte de un cancionero más amplio. Abundan las fotocopias de más piezas corales, como *el paño murciano* a cuatro voces de Massotti Littel, que enviaban a los coros para nutrirles de repertorio de cara a los concursos.

<sup>289</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*, pp. 51-52.

que este hecho supuso la recuperación de los cantos de auroros por parte de la SF<sup>290</sup>, afirmación que no comparto ya que tan solo se trató de tomar una transcripción y adaptarla como repertorio para el coro. Como ya se ha expuesto, este tipo de arreglos era una práctica habitual en los coros de SF, de la misma forma que se tomaron otras transcripciones de los cancioneros murcianos de Verdú e Inzenga para nutrir de repertorio local a la modalidad de coros.

En síntesis, la modalidad de coros de la SF llevó en su repertorio diversas tonadas que se enmarcan dentro de distintas especies del género funcional, como cantos de trabajo (“Quita la mula rucia”), canciones del ciclo anual como cantos de juego y diversión (“El Carbonero”, canción infantil), canciones del ciclo anual (“Canto de romería de la Fuensanta”, “Los Mayos”, o la “Salve” de auroros) y también cantos de danza y baile (seguidillas, parrandas). Sin embargo se trató de un repertorio estilizado, armonizado y adaptado al gusto polifónico y orfeonístico de un repertorio recogido a finales del siglo XIX en los primeros cancioneros murcianos.

A pesar de la evidente procedencia de las melodías no se suele hacer alusión al origen de estos repertorios, cuando tras un rápido análisis se corrobora su parentesco. Además, es llamativo que el discurso de SF ignoró las primeras labores de recopilación de música tradicional española, así como los trabajos de campo realizados por el Centro de Estudios Históricos durante la Segunda República, las Misiones Pedagógicas u otras iniciativas internacionales vinculadas a la Universidad de Columbia y a Kurt Schindler en la España de los años veinte<sup>291</sup>. Tampoco se ha localizado alusión alguna a los trabajos de recopilación contemporáneas a la SF, como fueron las Misiones Folklóricas iniciadas por el IEM de Barcelona<sup>292</sup>.

## 1.2. El repertorio de los grupos de “Danzas” y los grupos “Mixtos”

Los grupos de baile de SF, bien en su modalidad de “danzas” o bien en la modalidad de grupos “mixtos”, se centraron exclusivamente en la práctica musical del repertorioailable, aquel que se inscribe dentro del género funcional como “cantos de danza y baile”<sup>293</sup>. Quedaron fuera de su repertorio todas aquellas músicas tradicionales exentas de baile pertenecientes a los demás géneros establecidos en el epígrafe anterior.

La principal diferencia entre los grupos de la modalidad de “danzas” y los grupos “mixtos” era el número de personas cantoras, ya que el cuerpo de baile era el mismo (seis parejas). En el caso de los grupos de danzas, siempre se trataba de un solo cantor mientras que en los grupos mixtos se añadían las voces de un coro. Al denominarse “concursos nacionales de Coros y Danzas”,

<sup>290</sup> Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia ... Op. Cit.*, pp. 204-205.

<sup>291</sup> Olarte Martínez, M. (2014). Contextualization del ‘Plans for the Study of Spanish Folklore’ ... *Op. Cit.*

<sup>292</sup> Clares Clares, M. E. (2014). El repertorio murciano de tradición oral de la web Fondo de Música Tradicional (CSIC-IMF): Un recurso útil para el aula de música. En J. J. Maquilón Sánchez et al. (Eds.), *Vivencias innovadoras en las aulas de primaria* (pp. 423-435). Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

<sup>293</sup> Manzano Alonso, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo II: Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial.

ya que agrupaban tanto grupos de Coros como grupos de Danzas (“de danzas” propiamente dichos y “mixtos”) el término genérico “Coros y Danzas” acabó por designar a las agrupaciones de baile que siguieron la estética de estos colectivos “de recreación artística del folklore campesino”<sup>294</sup>, con un importante peso en la actualidad.

La Tabla 6 recoge las distintas denominaciones utilizadas para designar el repertorio de los bailes de los grupos de Murcia capital durante los veinte concursos nacionales. Se muestra de manera conjunta el repertorio tanto de los grupos de danzas como de los grupos mixtos. Se debe matizar que desde el año 1942 hasta el 1976 estos grupos de Coros y Danzas integraron a distintas agrupaciones, en algunos casos procedentes de otros núcleos de Murcia, como el caso del grupo del “distrito de Algezares”, que actuó en 1945 en representación de Murcia capital con su propio repertorio<sup>295</sup>. Los bailes se han clasificado en función de los géneros musicales principales de las músicas de baile suelto del sureste peninsular, como se abordará profundidad en los siguientes apartados.

Jota	Fandango	Seguidilla
Jota	Malagueña	Parrandas
Jota murciana	Murcianas	Seguidillas del Jo y Já
Alegrías murcianas	Malagueña Bolera	Pardicas
Jota de la Huerta	Malagueña de La Albatalla	Las Marías
Jota de seis	La Encarnación	Parrandas de Águilas
Jota de Aljucer	Bolero	Parrandas de Murcia
Jota de la Puebla de Soto	Malagueña de Águilas	El Zángano
Jota del Chipirrín	Malagueña Gitana	Pardas de Mazuza
	Malagueña de la Tía Carmen	

Tabla 6. Repertorio clasificado de los grupos de Coros y Danzas de Murcia.

Fuente: Elaboración propia.

En los primeros concursos donde participaron los grupos murcianos, las denominaciones de los bailes presentados obedecían a nominativos muy genéricos tales como “jota” a secas, “parrandas”, “malagueñas” o “murcianas”. Posteriormente, a medida que fue aumentando el repertorio de los grupos, se vio la necesidad de añadir denominaciones toponímicas para poder diferenciarlas como baile concreto, con sus coplas y mudanzas deliberadamente estructuradas. Es por ello que abundan las denominaciones del tipo “Malagueña de Águilas”, “Malagueña bolera”, “Jota de Aljucer”, que si bien hacen alusión a un determinado lugar de procedencia, observamos el dudoso origen de algunas de ellas, por las grandes modificaciones realizadas que difieren con otras fuentes sonoras de igual procedencia.

Además de los bailes específicamente murcianos a los grupos se les exigía conocer danzas de otras provincias limítrofes, especialmente de cara a las giras y los festivales en el extranjero en el que no debían representar su región de origen únicamente sino una realidad más amplia. En

<sup>294</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*

<sup>295</sup> Martí Roch, J. F. (2016). *Historia de los XX Concursos...* *Op. Cit.*, p. 103.

este sentido, el grupo de Murcia tuvo que aprender repertorio valenciano como las “Seguidillas de Carlet” o el célebre “Bolero de Carlet”, ya que en los viajes al extranjero representaban a España y a toda “su riqueza folklórica”.

Para poder participar en la fase final en Madrid, los grupos debían mandar previamente a la Delegación Nacional información sobre los grupos presentados, el número de componentes, las relaciones nominales, así como otros datos sobre cuestiones económicas y de desplazamiento. Las fichas de las danzas y los historiales de las mismas son algunos de los documentos que se van a analizar a continuación dado que arrojan información relevante para el estudio de los repertorios.

A continuación, se realizará un análisis de los bailes del repertorio de los grupos de Murcia capital clasificados bajo los tres géneros de baile suelto tradicional más comunes en el sureste peninsular: la jota, el fandango, la seguidilla y sus especies. Cabe destacar que frente a estos géneros de baile suelto en el sureste peninsular también tuvieron difusión los denominados bailes agarraos’, bailes de moda de origen centroeuropeo (polkas, mazurcas, valeses) que penetraron en la sociedad española durante los años veinte y que encarnaban para la SF una amenaza contra la moralidad y las buenas formas<sup>296</sup>.

### 1.2.1. El repertorio de jotas y sus especies

Sin lugar a dudas, la jota es uno de los géneros con mayor difusión en toda la geografía nacional<sup>297</sup>, teniendo además un peso importante en tierras murcianas. Sin embargo, es curioso que en las primeras recopilaciones murcianas efectuadas por Calvo, Inzenga o Verdú el género de la jota es precisamente el menos representado en los cancioneros.

Julián Calvo publicó *Alegrías y Tristezas de Murcia* en 1877 con el objetivo de presentar la riqueza de los cantos populares de la huerta de Murcia, desechando todos aquellos que no consideraba “genuinamente murcianos”. Curiosamente, Calvo no incluyó ninguna tonada de jota. José Inzenga, en el cuaderno dedicado a Murcia de *Cantos y bailes populares de España*, tampoco recogió ninguna variedad de jota, sin embargo del repertorioailable sí que incluyó varias parrandas y malagueñas. Fue José Verdú el único que en su cancionero recopiló una tonada de jota y, en este caso, bajo un título que no hace alusión a este género, el “Canto de los anisitos”, que por la hechura de su decurso melódico y su armonía subyacente puede considerarse como tal. Este canto fue adaptado posteriormente por los grupos de Coros y Danzas bajo la denominación de “Jota de los anisicos”. Fue el grupo de danzas Virgen de la Vega<sup>298</sup>, una de las escisiones del grupo de la Obra Sindical de Murcia, el que interpretó esta jota en las representaciones de la zarzuela del Maestro Alonso *La Parranda*.

<sup>296</sup> Sánchez Martínez, M. (2015). Los bailes de parrandas entre los límites de Murcia y Almería (Sureste Español). Músicas de tradición oral del baile suelto al flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá*, 12, 155-282.

<sup>297</sup> Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Alpuerto.

<sup>298</sup> “Jota de los anisicos”, Pista 1, Cara A Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Vega (1982). *Murcia (Dirige: Milagros Carrasco)*. Murcia: Discos Mercurio.

Crivillé i Bargalló en su manual sobre el folclore español da pocos datos sobre la jota en Murcia y se limita a nombrar las jotas que popularizaron los grupos de Coros y Danzas de la provincia, afirmando que “la *jota murciana* toma distintas denominaciones, sean estos topónimos como *Jota de Yecla*, *Jota huertana*, *Jota de Lorca* o *de Cieza*, sean determinaciones, *Jota Panadera*, *Jota Chipirrín*, *Jota de tres*, etc”<sup>299</sup>.

Es Manzano quien realiza un estudio riguroso y crítico sobre el género. Este autor establece ocho tipos de jota y señala algunas de las características que adopta este género en tierras murcianas. En referencia a los rasgos característicos del estilo murciano, Manzano señala el aire marcadamente lento, la variabilidad melódica en el canto de las estrofas o el ciclo ininterrumpido de la sonoridad alterna de tónica-dominante dentro del sistema melódico tonal mayor<sup>300</sup>.

Sobre las denominaciones autóctonas que recibe la jota en Murcia, Tomás Loba señala las diferentes denominaciones *emic* que el género adquiere en la comarca de Lorca en función de la tonalidad con que es acompañada por la guitarra. Así, se pueden establecer dos tipos desde el punto de vista tonal: la Jota “por Arriba”, interpretada en la tonalidad de la guitarra de La Mayor; y la Jota “por Abajo”, en la tonalidad de Re Mayor. No obstante, existen ejemplos de registros sonoros de jotas grabadas en la huerta de Murcia que apuntan la presencia de la tonalidad de Mi M (Véase la “Jota del burro llueco” de Patiño, apéndice III.1.).

Además, afirma que las jotas pueden poseer siete versos (incisos melódicos) principalmente en la estrofa principalmente y señala algunos ejemplos de ocho en la comarca de Lorca y el Noroeste murciano<sup>301</sup>.

La jota fue un género muy cultivado por los grupos de Coros y Danzas de toda la provincia de Murcia, lo que demuestra la presencia de este género dentro del ámbito rural. Todos los grupos dependientes de SF llevaron en su repertorio algún ejemplar de jota. Es por ello que se generalizó la creencia de que cada pueblo tenía que tener su propia jota, y con el paso de los años fue adquiriendo la condición de himno. Esta concepción reduccionista establecía que en cada pueblo solo podía haber una variante de jota, cuando en realidad podría haber tantas jotas como intérpretes y como coplas con que se canten. De cara a los concursos de Coros y Danzas, se fijaron pasos y letras específicas para cada mudanza y cada tonada se ensayaba y se interpretaba siempre de igual forma con el fin de lograr la mayor uniformidad en sus actuaciones.

En Murcia capital los grupos de danzas de SF adaptaron varias jotas para los concursos y con el transcurso de los años este género alcanzó gran peso dentro de su repertorio.

Las primeras alusiones a este género de baile en los programas de los grupos aparecen desde las primeras ediciones de los concursos nacionales. En ellos, se presentaban simplemente como “jota”, “jota murciana” y en algunos casos acompañados de topónimos como “Jota de la huerta” durante la década de los cuarenta.

---

<sup>299</sup> Crivillé i Bargalló, J. (2007). *Historia de la música española: 7. El folclore musical... Op. Cit.*, p. 250.

<sup>300</sup> Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical ... Op. Cit.*

<sup>301</sup> Tomás Loba, E. (2004). Herencia patrimonial intangible en la comarca de Lorca. Las cuadrillas en el ocaso del mundo tradicional: aportaciones en torno a su música. *Alberca*, 2, 237.

En la década de los cincuenta surgieron nuevas denominaciones como “Jota bolera” o directamente “La bolera”. “Bolera” podría hacer alusión a que la enseñara un maestro bolero y para distinguirla de las otras jotas de su repertorio terminarían por denominarla como “La bolera”. Además, en una de sus coplas se mencionaba la condición de ser bolera, es decir, diestra en el baile: “Anda que eres más bolera, que la Virgen del Pompillo, se ha roto el manto bailando y tú también lo has rotpido”.

La transcripción de esta variante de jota transcrita por Antonio Celdrán, asesor de la SF, se incluyó en el cancionero de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo” bajo el título de “Bolerías”<sup>302</sup>. Tal y como aparece transcrita se trata de una jota tipo VI, según la clasificación de Miguel Manzano, con preludeo y estribillos instrumentales y copla vocal acompañada de rondalla. Su sistema melódico es tonal mayor (La M), lo más habitual en este género, con la presencia reiterativa de las sonoridades alternas de tónica-dominante. Además, la estrofa posee seis incisos melódicos. Es destacable que no sean siete, que suele ser más habitual en este género aunque no es exclusivo.

Según el historial que acompaña la transcripción del cancionero, esta jota fue seleccionada en el concurso de 1958. Otro historial localizado en el Archivo de Alcalá sobre el baile de las “Bolerías” lo designa como un baile originario del Campo de Cieza:

De origen popular en la región de Castilla, Burgos y Salamanca e importado a esta región. De tradición bastante antigua confundiendo sus pesos rítmicos con la malagueña. Este baile fue recogido en el Campo de Cieza. Se aprendió de un anciano que lo conocía a través de sus padres y abuelos<sup>303</sup>.

En el viaje realizado por el grupo de danzas de Murcia a Guinea (1954) no figura ninguna jota entre el repertorio que llevaron a aquella expedición. El grupo interpretó “seguidillas”, “Parrandas”, “Bolero”, “Murcianas”, “Pardicas” y “Alegrías murcianas” (apéndice I.3.). No se puede precisar si bajo esa última denominación se tratase de una especie del género jotesco.

En el programa de danzas interpretadas para la final del XII concurso nacional de Coros y Danzas de 1956 (apéndice I.4.) el grupo de danzas de la capital llevaba en su repertorio dos jotas distintas, ambas tituladas como “jota” a secas. Sin embargo, en el programa “relación de danzas que interpreta el grupo de la local de Murcia” con motivo de un festival en Pamplona en 1962 (apéndice I.8.) ya constaban cuatro jotas con títulos distintos: “Jota de Murcia”, “Jota de tres”, “Jota de Águilas” y “Jota de la Azohía”. En otra relación de danzas de 1962, se citan tres versiones de jota diferentes denominadas como: “Jota”, “Jota de Murcia” y “Jota de seis”. Ambos programas pertenecen a la época en la que Zaida Terrer fue la instructora del grupo de danzas (ver Apéndice I.9).

Terrer confirmó que la “Jota de seis” fue una jota que ella misma adaptó para bailarla seis parejas: “hacíamos coreografía con seis nada más, luego otros seis, éramos doce...”<sup>304</sup>.

<sup>302</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia... Op. Cit.*, p. 177.

<sup>303</sup> “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>304</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 07-02-2017.



Además la informante recuerda que antes de su llegada como instructora, a principios de los años cincuenta, el grupo ya tenía en repertorio la denominada como “Jota de Murcia”. Esta jota acabó adquiriendo una enorme popularidad, de ahí que sea conocida como la “Jota de Murcia”. La variante transcrita por Antonio Celdrán en su cancionero tiene la peculiaridad de tener una sonoridad mixta (tonal mayor en estribillo y tonal menor en las estrofas o coplas) en La M-La m<sup>305</sup>. Al igual que la “Jota bolera” posee seis incisos melódicos y además comienza directamente por el estribillo sin preludio ni interludios instrumentales.

De la época de Zaida Terrer como instructora (1951-1963), esta informante y su marido recuerdan la visita de un maestro bolero procedente de Águilas que les enseñó varios bailes de su repertorio. De ahí que en la documentación de 1958 figure una jota denominada como “Jota de Águilas” o las célebres “Parrandas de Águilas”, que grabó García Matos en su *Antología*<sup>306</sup>, o el “Bolero” o “Malagueña de Águilas”. Los informantes recuerdan al “Bolero” de Águilas como un hombre mayor “que tocaba las castañuelas, bailaba estupendamente y bailaba un baile asentao’ estupendo”<sup>307</sup>. Su visita se prolongó casi un mes en el que estuvo hospedado en Murcia y su oficio era dar clase de baile todos los días:

... porque entonces ya ensayábamos mañana y tarde y aquello fue la pera. Y este hombre venía y nos enseñaba cosas genuinas. Él era un señor mayor, sabía bailar bien. Nadie le había enseñado sino en el pueblo y es el que nos daba clases<sup>308</sup>.

Durante la década de los años sesenta, el grupo de Murcia incluyó en su repertorio dos nuevas jotas. Se han localizado en el Archivo de Alcalá dos transcripciones correspondientes con la denominada “Jota navideña” de Patiño (1962) y la “Jota de la huerta” (1967). Ambas fichas pertenecen a la documentación enviada a la Delegación Nacional para la participación en los concursos de Coros y Danzas.

La “Jota navideña” de Patiño fue presentada para la edición del concurso de 1962. Su transcripción se corresponde con la grabación realizada por Manuel García Matos en su *Antología*. Matos realizó trabajo de campo durante los años 1956-1959 y grabó a la rondalla de Patiño esta jota que incluyó en su colección bajo el título de “Estudiantina navideña”<sup>309</sup>. En la Misión 38 realizada en 1949 en Algezares (Murcia), Ricardo Olmos transcribió una variante de este canto navideño<sup>310</sup>.

---

<sup>305</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia... Op. Cit.*, p. 173.

<sup>306</sup> “La Parranda” en García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español*. Madrid: Hispavox.

<sup>307</sup> *Ibid.* Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 07-02-2017.

<sup>308</sup> Testimonio personal de Alejandro Sánchez Sánchez, 19-01-2016.

<sup>309</sup> “Estudiantina navideña”, Pista 17 en García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España ... Op. Cit.*

<sup>310</sup> “La Estudiantina” transcrita por Ricardo Olmos en la M38 (1949) en Algezares (Murcia). Recuperado el 14-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/12580>>.

La transcripción (ver Ilustración 35) se debe a la pluma de Antonio Celdrán, asesor de SF. Musicalmente, se trata de una jota con preludios e interludios instrumentales y estrofas-estribillos vocales (tipo VIII) en La M. La estrofa consta de cuatro grandes incisos melódicos en cada uno de los cuales se cantan dos versos de la cuarteta octosilábica. Sin embargo, en la transcripción no figura el texto bajo cada sistema.

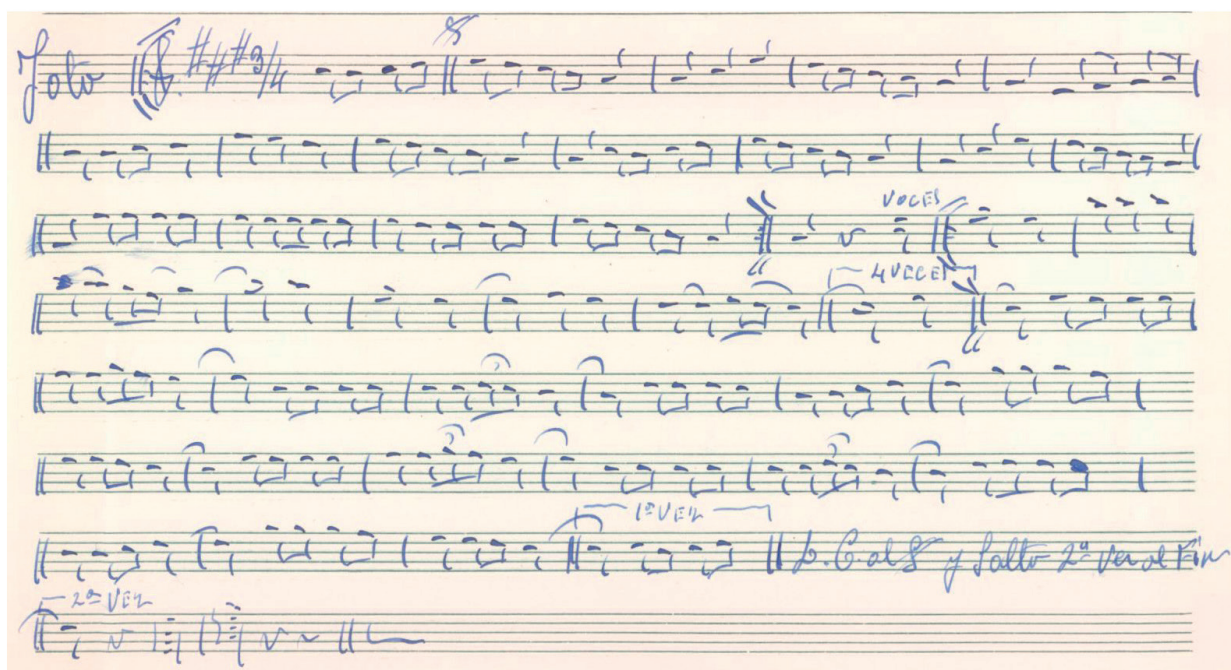


Ilustración 35. Transcripción de la Jota Navideña del grupo de Murcia (1962).  
Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>311</sup>.

Según Tomás Loba, la denominación de “Jota navideña” es un error de apreciación designada por los grupos de Coros y Danzas. El nombre popular con el que el pueblo de Patiño denominaba esta tonada a ritmo de jota es el de “Estudiantina”. Con esa misma denominación fue transcrita por Ricardo Olmos (M38-325)<sup>312</sup> en la pedanía de Algezares, tradicionalmente vinculada a la huerta de Patiño. Tomás Loba explica que esta jota hacía las veces de pasacalles en la carrera de aguilandos que hacían las Cuadrillas de Hermandades o Auroros por los carriles de la huerta cuando iban de casa en casa<sup>313</sup>.

En la huerta de Patiño existió y existe actualmente una importante actividad musical, fruto de la cual se conservan las grabaciones que realizó Francisco Flores Arroyuelo a lo largo de los años sesenta y que se publicaron en 1977 en la colección *Murcia*<sup>314</sup>. De entre ellas, destacamos la

<sup>311</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

<sup>312</sup> *Cfr.* Transcripción en la *web*: < <https://musicatradicional.eu/es/piece/12580> > (consultado 29-06-2018).

<sup>313</sup> Tomás Loba, E. (2008). La bajada del Niño de Patiño (Murcia). La evocación de un nacimiento. *Cangilón, Revista del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 28, 6.

<sup>314</sup> Es el caso de la “Jota del burro llueco” grabada en Patiño, *Cfr.* Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla.

denominada “Jota del burro llueco” interpretada por la rondalla de Patiño y Antonio Julián “El marranero”, al canto (transcripción íntegra en el Apéndice III.1.). Se trata de una jota en Mi Mayor, con el estribillo imbricado en la estrofa, y en la que se aprecia cómo los estribillos podían dar lugar el canto colectivo a coro. Presentamos a continuación la transcripción en su correcto compaseo de 6/8 (ver Ilustración 36).

y lo voy a char ma ña na mi bu rro seha pues to llue co

5  
y lo voy a char ma ña na quie ro que me ve da us ted

9  
cua ren ta hue vos de pa va quie ro que me ven da us ted

13  
cua ren ta hue vos de pa va por don de vas a mi sa que no te ve o por un

Ilustración 36: Transcripción de la “Jota del Burro llueco”.

Fuente: Elaboración propia<sup>315</sup>.

Otra de las jotas que el grupo de Murcia interpretó a partir de la década de los sesenta es la titulada como “Jota de la Huerta” que fue enviada a la Delegación Nacional en Marzo de 1967 para la participación en el XVII Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Según el historial que se mandó a Madrid, esta jota fue tomada en Pueblo Nuevo, una pedanía de la huerta de Murcia. Según la ficha, la danza fue recogida por María Ros Jiménez (instructora del grupo de Danzas de Murcia) y la música por el asesor musical de SF, Antonio Celdrán.

En los campos que incluía la ficha se detallaba la “fecha aproximada desde que se baila” de la que informaban que “según atestiguan hombres y mujeres de más de 80 años sus padres y sus abuelos ya la bailaban, pero no precisan fecha exacta”<sup>316</sup>. Su historial aludía al género de la jota como uno de los más comunes y remitía a algunos momentos idealizados en los que se interpretaba este baile:

<sup>315</sup> “Jota del burro llueco”, Pista 15 en Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla.

<sup>316</sup> “Historial de la danza: Jota de la Huerta (1967)”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 188.

Es la más popular de todas las danzas de la huerta y la encontramos en casi toda la región murciana. Todas ellas se ajustan en su estructura, ritmo y composición. En los pasos y las coplas suele haber alguna modificación en las distintas pedanías, según las posibilidades del cantante o bailadores, que se entregan sin reservas algunas pero sin alterar el ritmo. Esta danza solía bailarse en la Romería de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Murcia, en bodas, en las fiestas de las pedanías, en el “esperfollo” (quitar la piel al maíz), en el “desembojo” (quitar de las ramas el capullo de la seda). Actualmente se baila en el típico bando de la huerta.

Con respecto a los instrumentos con que se acompaña la “Jota de la Huerta” (ver Ilustración 37) se señalaban los habituales de la rondalla: “guitarras, laudes, bandurrias, violines y requintos, éste último es menos corriente, es una guitarra pequeña que tiene un sonido especial muy bueno para acompañar estos bailes”<sup>317</sup>.

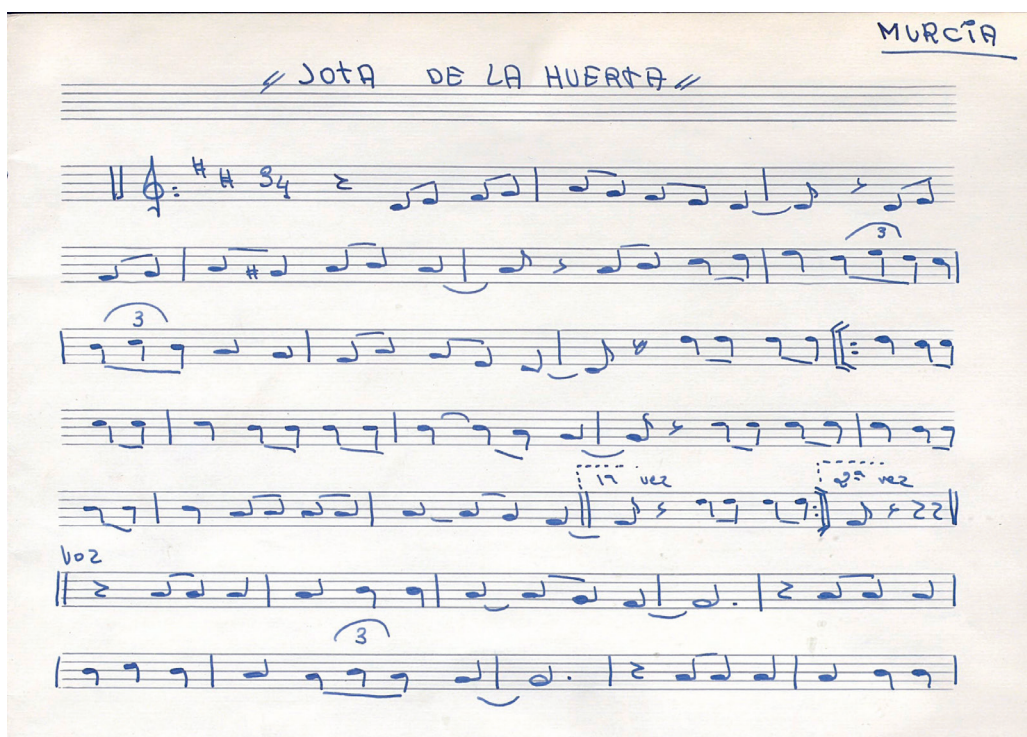


Ilustración 37. Primera cuartilla de la transcripción de la Jota de la Huerta presentada al XVII Concurso Nacional (1967).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>318</sup>.

Esta tonada se corresponde con una jota de tipo VIII, es decir, con preludios e interludios instrumentales y coplas y estribillos vocales. Esta tipología de jota es una de las más extendidas en toda la Región de Murcia junto a otros ejemplos del tipo VI (estribillo instrumental y copla vocal).

Está transcrita en Re M y la estrofa consta de siete incisos melódicos. Además, las secciones instrumentales (preludio e interludios) son de mayor extensión porque constan de dos tipos melódicos distintos.

<sup>317</sup> “Historial de la danza: Jota de la Huerta (1967)”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 188.

<sup>318</sup> *Ibid.*

La “Jota de la Huerta” se incluyó en el trabajo discográfico del grupo de Coros y Danzas de Murcia de la Asociación Francisco Salzillo (1978)<sup>319</sup> con algunas variantes con respecto a la transcripción de 1967 y con ciertos cambios en la letra de sus estrofas.

Al igual que todos los ejemplos ya mostrados, la “Jota de la Huerta” aparece transcrita en compás 3/4, error muy habitual en muchos cancioneros que compasean el ritmo de jota en compás ternario simple cuando encaja mejor dentro del compás binario de agrupación ternaria (6/8). Ese debe de ser el compás para su correcta transcripción al tratarse de una “agrupación binaria de dos bloques ternarios rápidos acentuados alternativamente”<sup>320</sup>.

Estos errores de transcripción figuran en todas las jotas transcritas (ver Ilustración 38), tanto en las fichas que se han localizado como en el cancionero de Celdrán que recoge las transcripciones realizadas en su época de asesor musical de SF.

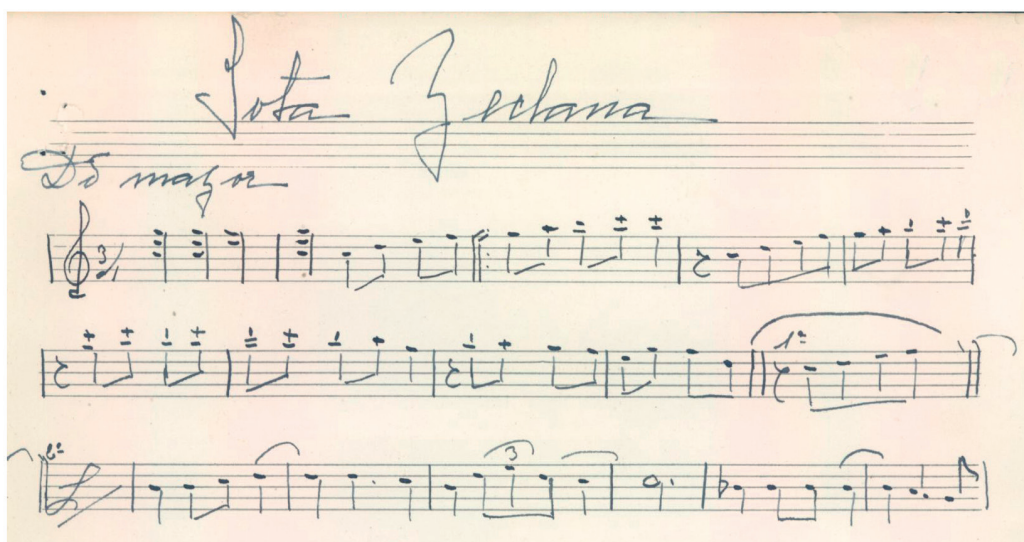


Ilustración 38. Transcripción de la Jota Yeclana en 3/4 (1950)

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>321</sup>

Las últimas dos jotas que se añadieron en el programa del grupo de danzas de la capital durante la década de los setenta fueron la “Jota de Aljucer” y la “Jota de la Puebla de Soto”. En los dos casos se trató de jotas procedentes de dos pedanías de la huerta murciana. La “Jota de Aljucer” la tomaron de Carmen Soto, “La Pereta”, quien estableció relación con el grupo de la capital. Ella misma les enseñó una malagueña que el grupo adaptó y coreografió como “Malagueña de la Tía Carmen”. En el vídeo grabado por el programa de TVE *Raíces* en 1976, un grupo de niñas bailan

<sup>319</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia ; Grupo de Lorca*. Madrid: Columbia.

<sup>320</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas ... Op. Cit.*, p. 457.

<sup>321</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

<sup>322</sup> Programa de *Raíces* de TVE dedicado a la Tía Carmen “La Pereta” ca. 1976. Recuperado el 25-09-2017 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=2NNNyDpcwCM>>.

una jota cantada por ella misma que poco se asemeja a la grabada por el grupo de Coros y Danzas de Murcia en su vinilo de 1979<sup>322</sup>.

Por otro lado, la “Jota de la Puebla de Soto” fue tomada por un bailarín del grupo originario de esta pedanía, Gregorio Ibáñez Galera, de Salvador “El Sastre”, un cantaor huertano de Puebla de Soto.

Ibáñez Galera era sobrino de Francisco Galera Zamora, alcalde de La Puebla y gran impulsor del Bando de La Huerta cuando estuvo muy debilitado. La Puebla de Soto tuvo importantes figuras en la música tradicional que crearon un grupo de baile. El ya citado Salvador “El Sastre”, Paca “La Linara” o Narcisa Beltrán (ver Ilustración 39) impartieron su magisterio no solo en la Puebla sino en otras localidades cercanas como Rincón de Seca<sup>323</sup>. Además, participaron en las Fiesta de Primavera, desfilando en el Bando de la Huerta, contexto que permitía contemplar a músicos y bailaores procedentes de las pedanías de la Huerta de Murcia.



Ilustración 39. Grupo de baile de Puebla de Soto en el Bando de la Huerta de Murcia con “El Sastre” y “La Linara” en primer término (ca. 1960). Fuente: <http://puebladesoto.esy.es/recuerdo.html>.

Tal y como fue grabada esta jota en el LP de 1979 del grupo de Coros y Danzas de Murcia<sup>324</sup> se trata de un jota tipo VIII, con preludios e interludios instrumentales y estrofas y estribillos vocales. Una peculiaridad de esta jota, que comparte con la “Jota de Murcia”, es que se trata de una sonoridad mixta tonal mayor-tonal menor; pero, a diferencia de la “Jota de Murcia”, posee una estrofa con siete incisos melódicos y no seis.

<sup>323</sup> Véanse diversas imágenes referidas a la actividad folklórica en Puebla de Soto, *Cfr.* Apéndices II.1, II.16 y II.17.

<sup>324</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1979). *El Carracachá / Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

La coreografía es exuberante, con una gran movilidad de las parejas en el escenario que dibujan diferentes disposiciones en el escenario. La coreografía fue realizada por Maruja Ros y María Luisa Llamas y ellas mismas fueron las encargadas de enseñarla al grupo<sup>325</sup>. Algunos de sus pasos sí se corresponden con mudanzas habituales del baile de la huerta aunque otros como los del segundo estribillo parecen demasiado estilizados y no responden a un origen popular. Además, según asegura el cronista de Puebla de Soto, una de las coplas de esta jota tenía un contenido malsonante que la SF suavizó modificando “tonta” y “tontería” en lugar de “puta” y “putería”: “tonta tú y tonta tu madre / tonta tu abuela y tu tía / cómo quieres que te quiera / si eres de la tontería”<sup>326</sup>.

Dentro del repertorio de jotas del grupo de Murcia capital también figuró la célebre “Jota del Chipirín”, como figura en la grabación discográfica de 1978<sup>327</sup>. Esta jota es considerada por Sánchez Martínez como uno de los productos que más reconocimiento ha tenido en la trayectoria del folclorismo murciano y casi ha adquirido la condición de himno. Se trataba de una jota de autor, compuesta por Carmelo Gómez Templado, que fue director de coro en Cieza. Él compuso este tipo melódico de jota para el orfeón que dirigía. La denominación popular que terminó adquiriendo fue la del “Chipirín” por las sílabas que cantaba el coro en el preludio e interludios instrumentales simulando el rasgueo de la guitarra. La popularidad de esta jota coral hizo que los grupos de Coros y Danzas la adaptaran a rondalla y simplificaran la polifonía de las voces del coro. Fue el grupo de la Obra Sindical de Educación y Descanso el que le añadió la coreografía que, en muchas ocasiones, bailó al son de las voces del Orfeón Fernández Caballero en el Teatro Romea. Debido a su popularidad es muy posible que el grupo de la SF de Murcia la incluyera entre su repertorio.

En definitiva, la jota fue un género muy presente en el repertorio de los grupos de la SF capitalina, adquiriendo un gran número de denominaciones y variedades musicales, aunque como rasgos definitorios del género podría afirmarse que predominaron las jotas interpretadas siempre con acompañamiento de rondalla, y en muchas ocasiones se añadieron dos voces a coro. Es necesario aclarar que el cantar los estribillos de jota a coro era una práctica habitual en los ámbitos rurales, ya que normalmente se trataba de textos conocidos y los cantores los tenían interiorizados en su memoria. Lo que no era habitual era el cantar las coplas a coro, ya que es en las estrofas donde reinaba la espontaneidad en el uso de textos de recambio y la improvisación de coplillas. La SF otorgó gran protagonismo al coro, especialmente en la modalidad de “grupos mixtos”, por lo que si un grupo de esta modalidad participaba en el concurso con una jota debía de ser interpretada a varias voces.

Por otro lado, y corroborando lo expuesto por Manzano en su monografía sobre la jota, la tipología más predominante en Murcia responde a los tipos VI y VIII ya comentados. Estos tipos pertenecen a la estructura por la que se intercalan preludios e interludios de rondalla de instru-

---

<sup>325</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>326</sup> Testimonio personal del cronista oficial de Puebla de Soto, D. Juan José Franco Manzano.

<sup>327</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia... Op. Cit.*

mentos de pulso y púa, a la que se añadía a veces algún violín. Junto a ellos una base rítmica de percusión interpreta las introducciones e interludios, acompañados casi siempre a una voz solo en una constante alternancia de armonías de tónica-dominante. Con respecto a los temas melódicos de las introducciones e intermedios, Manzano indica que se repiten con insistencia y pertenecen al repertorio más conocido del Centro y Levante peninsular<sup>328</sup>.

### 1.2.2. *El repertorio de fandangos y sus especies*

El fandango es uno de los géneros de baile suelto que mayor importancia tuvo y tiene en los límites del Antiguo Reino de Murcia, donde su denominación más común es la de “malagueña”. Esta especie del fandango es la que tuvo más presencia en las primeras colecciones cancionísticas que recopilaron música tradicional murciana. No por ello el término fandango cayó en desuso. De hecho, en ciertas zonas de la geografía murciana se siguió utilizando tal nominativo genérico.

La aproximación de Crivillé i Bargalló al estudio del fandango en Murcia de nuevo ofrece escasos datos que den luz a este difundido género de baile. Crivillé tan solo alude a las especies de fandango más popularizadas por los grupos de Coros y Danzas de la SF de Murcia y destaca “las típicas malagueñas llamadas de Dos” de Cieza y el “Fandango” de Yecla como “la especie que más se asemeja al fandango andaluz”<sup>329</sup>.

Es Miguel Manzano quien ofrece un acercamiento analítico al fandango basado en un estudio concienzudo de un gran corpus de cancioneros que recopilan tonadas pertenecientes a este género.

Manzano opta por analizar el fandango dentro de un sistema melódico modal, con base en el modo de “mi”. Detalla la estructura del género que consta de dos elementos bien diferenciados: el preludio-interludios y la estrofa o copla. Señala que el modo de “mi” sufre inestabilidades en el tercer grado que se presenta constantemente cromatizado en los finales de preludio y de estrofa<sup>330</sup>.

Las fórmulas melódicas de los interludios instrumentales están condicionadas por la repetición alterna de los acordes de Mi M-Fa M mientras que en la estrofa se desarrolla la sucesión armónica característica del género: Do M-Fa M-Do M-Sol M(7)-Do M-Fa M-Mi M.

Respecto a la relación texto-música, la estrofa suele utilizar la mensura poética de la cuarteta octosilábica o la quintilla, distribuida en seis incisos melódicos.

Desde el punto de vista rítmico, la base del fandango es ternaria, pero Manzano lo concibe como un polirritmo simultáneo. Según este autor se produce una mezcla de un compás binario de subdivisión ternaria, 3+3, que acentúa la primera nota de cada grupo (6/8) con otra que acentúa cada uno de los tres pares de figuras, 2+2+2, en compás ternario simple (3/8 o 3/4)<sup>331</sup>. Sobre el

<sup>328</sup> Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical ... Op. Cit.*

<sup>329</sup> Crivillé i Bargalló, J. (2007). *Historia de la música española: 7. El folklore musical... Op. Cit.*, p. 250.

<sup>330</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas ... Op. Cit.*, pp. 659-665

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 665.



fandango en Murcia destaca la denominación de “Malagueña” para la mayoría de ejemplos de este género, mencionando los fandangos de Yecla e Hinojar, incluidos en el cancionero de Ginés Torrano (1984), que conservan la denominación genérica de “fandango”<sup>332</sup>.

Berlanga destaca los rasgos comunes a diversos fandangos bajo la taxonomía de “Fandangos del Sur” porque en todo el sur peninsular. Desde Andalucía y Murcia por el sur hasta la Vera de Cáceres por el oeste, Gredos por la zona central y la Plana de Castellón al este se dibujan diversas variantes de una estructura compartida<sup>333</sup>. Además, el autor constata la inadecuación del término “bimodal” para el estudio del sistema melódico de este género, ya que es únicamente uno el centro de atracción: el primer grado del modo de “mi”, con sus pertinentes variantes y cromatizaciones. Se trata por tanto de “una sonoridad recurrente, a la que designamos en una primera aproximación como sustentada en el modo de mi, pero que exige análisis más detallados”<sup>334</sup>.

En su tesis sobre los animeros de Caravaca de la Cruz del Noroeste murciano, Guillén entiende el fandango como “un género aglutinador de prácticas musicales diversas (tanto tonales como modales)”<sup>335</sup>. Este autor opta por analizar el fandango desde un punto de vista tonal teniendo en cuenta, además, el prisma de la bimodalidad, que no termina de compartir (preludio e interludios modales y estrofa tonal mayor) con las aportaciones de diversos autores<sup>336</sup>. A partir del análisis bimodal, Guillén muestra las distintas denominaciones de malagueñas según su tonalidad principal y así distingue la malagueña “de arriba”, por tocarse en los trastes superiores de la guitarra (Mi M), la malagueña “de Juan Breva” (Fa# M), la malagueña “de los tangos” (La M7) y la malagueña “cifrá” (Si M7)<sup>337</sup>.

Tomás Loba añade otras denominaciones *emic* a cada una de estas cuatro tipologías: malagueña “antigua”, “mayor” o “de arriba” (Mi M); malagueña “de abajo”, por tocarse en los trastes inferiores de la guitarra, también denominada malagueña “por Fa”, “cartagenera” o “de Juan Breva” (Fa#); “malagueña de los tangos”, también llamada “malagueña por La” o “Rondeña” (La M) y la Malagueña “Cifrá”, “Garruchera” o también malagueña “corta” (Si M7)<sup>338</sup>.

Desde el punto de vista interpretativo, Tomás Loba distingue dos modelos de malagueña: malagueña *granaina* y malagueña *verdial* o “abandolá”. Además, señala otros tipos de malagueña, la “Malagueña de la madrugá” por su funcionalidad de canto de ronda y no tanto de baile; así como otras variedades de malagueñas verdiales o “abandolás” como la “Malagueña doble”, común en la

---

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 649.

<sup>333</sup> Berlanga Fernández, M.A. (2002). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva. En Centro de Documentación Musical de Andalucía (Coord.), *Patrimonio musical: artículos de patrimonio etnológico musical* (p. 155). Sevilla: Consejería de Cultura.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> Guillén, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*, p. 248.

<sup>336</sup> Rossy, H. (1996). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, o Fernández Marín, L. (2011). La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante: origen y evolución. *Revista de Investigación sobre Flamenco, La Madrugá*, 5, 37-53.

<sup>337</sup> Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*, p. 252.

<sup>338</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado... Op. Cit.*, p. 126.

Huerta de Murcia, que se caracterizaba por poseer un interludio instrumental que oscilaba por los grados I-II-III del modo de “mi”, tanto en altura “mi” (malagueña de arriba) como en altura “Fa#” (malagueña de abajo). Otra variante de la malagueña “abandolá” es la malagueña “del Tío Eugenio”, deliberadamente bautizada por la SF como “Malagueña gitana” que se tratará más adelante.

Si trazamos un recorrido por las primeras obras de recopilación de músicas populares de Murcia se advierte una cierta presencia del género de la malagueña. Julián Calvo incluyó en *Alegrías y Tristezas de Murcia* (1877) tres ejemplos de malagueñas que armonizó al piano, respondiendo al gusto burgués por este instrumentado y la difusión del repertorio popular en espacios domésticos, cafés y sociedades de recreo<sup>339</sup>.

De entre las malagueñas recopiladas por Calvo, cabe destacar la “malagueña que los mozos de la huerta cantan en las músicas con que obsequian a sus novias” que según sus indicaciones, era interpretada por los jóvenes que acudían a la limpieza de la ciudad por las mañanas sin acompañamiento instrumental. Se trataría, por tanto, de una malagueña empleada como canto de ronda, de la que se debe destacar su interpretación *a capella*. Las otras dos malagueñas responden a los títulos “Malagueña que bailan y cantan en la huerta” y la “Malagueña glosada por la bandurria”. Curiosamente, las tres se transcribieron con nota final en altura “mi”, y además las tres poseen el quinto grado rebajado que les otorga una sonoridad arcaica y especial.

En las “Advertencias” finales, Calvo señalaba la existencia de una malagueña denominada “de la madrugada”, traída a la ciudad por Ginés Martínez “Osuna”, pero por no ser murciana no fue objeto de inclusión en su cancionero.

En la colección de Murcia de *Cantos y bailes populares de España*<sup>340</sup> de José Inzenga no se publicó ningún ejemplar de fandango o malagueña, a pesar de que el madrileño se nutrió de las recopilaciones de los músicos murcianos Julián Calvo, Fernández Caballero o Antonio López Almagro<sup>341</sup>. Éste último fue el encargado, junto a Mariano García, de la transcripción musical de las tonadas incluidas en el *Cancionero Panocho* de Pedro Díaz Cassou (1900). En el estudio previo de su cancionero, Díaz Cassou afirmaba que las coplas de la huerta de Murcia solo se cantaban por dos géneros: la malagueña y la parranda. Además, era un constante el uso de textos de recambio aplicables a ambos géneros: “como se las canta por sólo dos aires, malagueña o parranda, no ayuda la especialidad de la música a conservar y recordar la letra, y se la reemplaza con igual facilidad que se la inventa y produce<sup>342</sup>”.

Díaz Cassou apuntaba que la cuarteta octosilábica era la mensura poética reservada para la malagueña mientras que la de seguidilla era para las parrandas. También se refería a la malagueña

<sup>339</sup> Clares Clares, M.E. (2017). *Música y noches de moda: Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Editum.

<sup>340</sup> Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España ... Op. Cit.*

<sup>341</sup> López Rico, J. (2012). Antonio López Almagro, entre amigos. Relaciones que enriquecen la vida y el arte. *Revista Sinéresis*, 3, 1-22.

<sup>342</sup> Díaz Cassou, P. (1900). *Literatura popular murciana. El Cancionero Panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia* (p. 16). Madrid: Imprenta de Fortanet.

como un aire musical más propio para el canto, mientras que las especies derivadas de la seguidilla eran más propias para el baile.

En el apéndice musical incluyó la transcripción de una “Malagueña de la Madrugá” y señalaba que existía una “malagueña común” que no consideraba necesario incluir puesto que solo se diferenciaba de la andaluza en que no suele adornársela<sup>343</sup>. Al igual que Calvo, aludía a la figura del “Osuna” como el más cualificado intérprete de esta malagueña.

A comienzos del siglo XX, Verdú se lamentaba de que la popularidad de la malagueña estaba provocando la desaparición de otros bailes que siempre habían constituido el principal atractivo de las fiestas huertanas, como eran las parrandas y torrás (una especie de la seguidilla). Verdú publicó dos versiones de malagueña, la “Malagueña de la Madrugá” y la “Malagueña de la Huerta”. De la primera reiteraba la alusión al “Osuna” pero nombraba al “Nene de las Balsas” como digno heredero<sup>344</sup>. La funcionalidad de esta malagueña era la destinada para rondas y serenatas nocturnas en las que se exigía, además, una potente y flexible voz. De la “Malagueña de la Huerta” señalaba que a comienzos del siglo XX era el más popular de los bailes llegando a sustituir el de las parrandas. Se acompañaba únicamente de guitarra y, con respecto al baile, detallaba que la malagueña era de menos movimiento que las seguidillas, parrandas y torrás.

Verdú señalaba el “mérito” de la coreografía y el especial cuidado con que las bailadoras realizaban los movimientos, pero entre líneas se apreciaba su descontento por haber sustituido a aquellos bailes que “siempre han sido los propios de la huerta y los que han constituido un animadísimo cuadro digno de admirar”<sup>345</sup>.

Por otra parte, durante estos primeros años del siglo XX se había extendido por todo el Reino de Murcia la figura académica del maestro bolero, cuyo oficio era el de enseñar a bailar sobre la base de una precisa coreografía. Tomás Loba destaca que este hecho implicó que la malagueña de carácter tradicional fuera perdiéndose o quedando al margen frente a la vistosidad de la malagueña de estilo bolero, con virtuosas y difíciles mudanzas<sup>346</sup>.

Con respecto al término “malagueña bolera”, Martínez Nicolás afirma que “lo bolero” hace referencia al estilo de baile “pero no a la representación musical utilizada para tal fin”<sup>347</sup>. En este sentido, hay que destacar que la huerta de Murcia, marco geográfico que nos ocupa en la tesis, fue zona de influencia del magisterio de numerosos maestros boleros que terminó asentando el gusto por este tipo de repertorio académico de bailes populares. Se trataba de unas malagueñas mucho más reposadas en velocidad, con el objetivo de poder realizar las difíciles y elaboradas mudanzas. Es por ello que Guillén sugiere que la malagueña, en la huerta de Murcia, adopta un tempo más

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>344</sup> Ayuso García, M. D. y García Martínez, T. (2012). La malagueña de la Madrugá y el Nene de las Balsas. *Sinfonía Virtual*, 23, 1-22.

<sup>345</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*, p. 22

<sup>346</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado...* *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>347</sup> Tomás Loba, E. (2015b). Salvador Martínez Nicolás y su aportación a la cultura tradicional murciana: recuerdos y vivencias a su lado. En S. Martínez Nicolás (Ed.), *Trovo y Folklore* (p. 25). Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz.

reposado que las especies de fandango del Noroeste murciano y la Sierra de Segura, generalmente más rápidos<sup>348</sup>.

Con respecto a la “tonalidad” principal de la guitarra –siendo conscientes del empleo de este término cuando nos referimos a una sonoridad modal– entre los registros sonoros analizados puede concretarse que en la huerta de Murcia ha predominado dos modos de acompañamiento en función de su acorde final y básico: por “arriba” (Mi M) y “por abajo”(Fa# M).

Es llamativo que las primeras alusiones al género del fandango por parte de los grupos de danzas de la SF emplearon el calificativo de “murcianas”. Durante las primeras ediciones de los concursos de la década de los cuarenta, se utilizó tanto esta denominación como la de “malagueña”. También es destacable el uso del término “lorquinas” utilizado por el grupo de Danzas de la Delegación Local de la SF de Lorca (Murcia) para referirse a la malagueña que tanta presencia tuvo, y tiene en la actualidad, en la comarca del Alto Guadalentín. Estas denominaciones parecen querer evitar el término “malagueña”, posiblemente por considerar que haría alusión a un género andaluz que realmente toma en las tierras del sureste peninsular una condición propia.

La denominación de “murcianas” tuvo un largo período de utilización, de modo que figura en los programas del grupo de danzas de Murcia capital hasta bien entrada la segunda época del grupo (1956)<sup>349</sup>. En la IV edición del concurso de Coros y Danzas, el grupo mixto de Murcia bailó “murcianas primeras” y “murcianas de tres”. Además, en los historiales de los años cincuenta se describía el baile de las “murcianas” como:

Baile clásicamente popular por su giros y evoluciones. Empieza la danza o la música solamente y se inicia el baile con el “paseo” nombre que se da al desfile de las parejas unas frente a otras y al terminar la copla deslizándose los danzantes en una serie de evoluciones bellísimas por su ritmo y movimientos de pies y manos. Suele tener tres coplas con los “paseos” entre una y otra<sup>350</sup>.

Tomás Loba especifica los casos en los que se ha empleado el término “murciana” para referirse a ciertos tipos de malagueñas. Además de la acepción propia del ámbito flamenco de los cantes libres de Levante, en los que la murciana es un palo establecido como tal, Tomás alude a otros usos del término en la actualidad. En determinadas zonas de la provincia se considera como “murciana” a una malagueña de carácter “verdial” tanto para cante libre como para cante de baile. Es el caso de la Cuadrilla de Patiño (huerta de Murcia) que, para distinguirla de la “malagueña antigua” o tradicional, tildan a la malagueña “verdial” como “murciana”<sup>351</sup>. Además, la denominación de “murciana” volvió a incluirse en el ámbito de las peñas huertanas, grupos folklóricos y Coros y Danzas por Luis Federico Viudes en los años ochenta del siglo XX.

<sup>348</sup> Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*, p. 249

<sup>349</sup> *Cfr.* Apéndice I.4. “Programa de danzas para la prueba final del XII Concurso Nacional de Coros y Danzas” (1956).

<sup>350</sup> “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>351</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado ... Op. Cit.*, p.132.

En el viaje a Guinea realizado por el grupo de danzas de la SF de Murcia capital en 1954, el cual aún estaba constituido únicamente por bailarinas, no se incluyó entre el repertorio ninguna “malagueña”, aunque sí que figura un baile denominado como “Bolero murciano”. El término “bolero” hace alusión a un género específico que procede del tronco de la Seguidilla, como se tratará en el epígrafe dedicado a las seguidillas y sus especies. Sin embargo, este “Bolero murciano” se refería a un ejemplar de malagueña que posiblemente fuera denominada como “bolero” porque la enseñó uno de los primeros “maestros boleros” que colaboraron con la SF.

Antonio Celdrán transcribió este “Bolero” que, con todo derecho, responde a la estructura musical del fandango. Su estructura de seis incisos melódicos, su sonoridad en un modo de mi diatónico y su ritmo pausado lo emparenta más con una variante de “malagueña de arriba” que con el género de la seguidilla y el bolero (ver Ilustración 40).

**BOLERO**

La u na sono entu calle y son cercadela  
dos la u na so nò entu calle aver.  
si se vaelse re no queplati quemos los dos  
quepla ti quemos los dos

Ilustración 40: Bolero transcrito por Celdrán.  
Fuente: Cancionero de Celdrán (1980:179)<sup>352</sup>.

De hecho, dada su estructura de fandango, en algunas ocasiones se ha denominado a esta tonada como malagueña. Ginés Torrano incluyó este mismo “bolero” en su cancionero de 1984 con el título de “Malagueña de Águilas o Bolero”<sup>353</sup>. Por otro lado, Celdrán incluyó la transcripción de la “Malagueña de Águilas” (ver Ilustración 41), de la que que olvidó incluir el sexto inciso que cierra la estructura básica del fandango.

<sup>352</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 179.

<sup>353</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana... Op. Cit.*, p. 56.

Moderato

a-ho ra si que can to yo -  
 año ra si que can to yo -  
 es té ra so- o-es té nu -  
 lo hé de rrompermi gui ta -  
 rra en las cos ti llasde-al... gu -  
 no

Ilustración 41. Malagueña de Águilas transcrita por Celdrán.

Fuente: *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región* (1980)<sup>354</sup>.

Sin embargo, si comparamos el arranque de la “Malagueña de Águilas” con el “Bolero” anterior, se pueden percibir un gran parentesco entre ambos. Además de que el texto de la primera copla de la malagueña es el mismo que el de la segunda copla del “Bolero”, desde el punto de vista musical son literales en la altura, pero con una figuración rítmica en mitad de valores.

Como ya se hizo alusión en el epígrafe anterior, la SF de Murcia capital recibió enseñanzas de un maestro de baile procedente de la localidad costera de Águilas (Murcia), si bien no se puede confirmar con total seguridad si este “bolero” o “malagueña” eran una misma tonada y el por qué de su parentesco y diferenciación como dos bailes distintos a dos variantes tan semejantes.

El “Bolero murciano” tuvo que tener coreografía, dado que en el viaje a Guinea de 1954 se interpretó como uno de los bailes del programa. Sin embargo, parece ser que años más tarde cayó en desuso y cuando quiso recuperarse en la última época del grupo nadie recordaba sus pasos<sup>355</sup>. A pesar de ello, el grupo heredero de la SF de Murcia grabó este “Bolero” en su trabajo discográfico de 1979, interpretado por la voz magistral de José Ruiz, “El Alpiste”<sup>356</sup>.

<sup>354</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 23.

<sup>355</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>356</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1979). *El Carracachá / Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

En el programa de danzas de 1956<sup>357</sup>, en el que aún figuraba el apelativo de “murcianas” para referirse a la malagueña, aparecía, además, otra denominación empleada para otro baile del mismo género, “La Encarnación”. Este baile comenzó a figurar en el repertorio habitual del grupo de danzas de Murcia desde la duodécima edición de los concursos de Coros y Danzas (1956-57).

En el historial de “La Encarnación” se detallaba que procedía de la comarca del Noroeste (Caravaca), en cuyo término municipal existe una pequeña pedanía llamada La Encarnación. El asesor databa su antigüedad en el siglo XVIII y evocaba al mito campesino, asegurando que “esta danza se ejecuta al terminar toda clase de faenas del campo”.

En los campos de Caravaca existe una pedanía llamada Encarnación, en la que una vez terminadas las faenas del campo solían reunirse los mozos y mozas para bailar y cantar. A través de los tiempos, llega a nosotros una danza que es conocida con el nombre de esta pedanía: Encarnación. Según informantes esta danza se remonta al siglo XVIII. Es una mixtificación de jota y malagueña<sup>358</sup>.

Ciertamente, La Encarnación fue lugar de residencia del maestro bolero Alfonso “El Tuer-to”, durante los años treinta del siglo XX, donde debió hacer escuela (Ilustración 42)<sup>359</sup>. Además, existe constancia documental sobre la realización de una cátedra ambulante en La Encarnación de enero a febrero de 1962, pero varios años antes de esta fecha ya se bailaba esta danza<sup>360</sup>.



Ilustración 42. Alfonso “El Tuer-to” con su hija Maravillas y su yerno Juan Panizares a la guitarra (ca.1932).  
Fuente: Sánchez Martínez (2008:219).

---

<sup>357</sup> “XII Concurso Nacional de Coros y Danzas”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 175.

<sup>358</sup> “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>359</sup> Sánchez Martínez, M. (2008). Hacia una interpretación del modelo folclórico ... *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>360</sup> “Nóminas de personal de los años 1961 y 1962 de la Delegación Provincial de la SF de Murcia”. *E-MUar*, SFE-MENINA, 23491.

En el historial del baile bautizado como “La Encarnación” se describía su estructura musical como una amalgama entre jota y malagueña, de ahí que en la transcripción de Celdrán publicada en el cancionero de 1980 se titulase como “jota” (ver Ilustración 43). Según consta en las grabaciones discográficas en las que se incluyó este baile, el toque de las postizas (castañuelas) con que se acompaña es muy similar al de jota, además de que se interpreta en un tempo muy rápido, de ahí podría venir el apelativo de “jota”, tan cuestionable como la datación histórica que se le da en el historial<sup>361</sup>.

**ENCARNACION – JOTA**

Ilustración 43. Transcripción de Antonio Celdrán de la “Encarnación”.

Fuente: *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región* (1980)<sup>362</sup>.

Atendiendo a la transcripción que realizó Celdrán, hay que advertir la presencia de cuatro bemoles en armadura, que en la edición impresa están borrados. Por su sonoridad modal, se trata de un modo de “mi” en altura “do”. Su estructura simple de estrofa e interludios instrumentales y el desarrollo de la estrofa (cuarteta octosilábica) en seis incisos melódicos con la sucesión armónica arquetípica subyacente, confirma que se trata de un fandango. Sin embargo, llama la atención la “tonalidad” en que fue transcrita, una altura nada práctica y muy incómoda para su ejecución por la rondalla. En las grabaciones consultadas suele interpretarse por La M, tono similar al que se acompaña la “malagueña de los tangos”, por otra parte, muy común en la zona de Caravaca.

También cabe advertir que el VII grado (“si”) se presenta con inestabilidades y aparece cromatizado en los finales de frase. Este no es un comportamiento habitual del modo de “mi” y si se compara con los registros sonoros que nos han llegado de este baile, el VII grado siempre aparece sin alterar, por lo que podría tratarse de un capricho del transcriptor.

<sup>361</sup> “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>362</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 183.



En el programa de danzas que interpretó el grupo de Murcia para el Festival en Pamplona (1962)<sup>363</sup>, figuraron cinco especies de malagueña “Murcianas”, “Murcianas Gitanas” (referida a la “Malagueña Gitana”), “Murcianas de Águilas”, “Bolero de Murcia” y “La Encarnación”.

En otra relación de bailes del mismo año aparecen tituladas como “Malagueña de la Albatalía”, el “Bolero de Murcia”, la “Malagueña de Águilas” y “La Encarnación”. Se advierte, por tanto, que “Malagueña de Águilas” y “Bolero de Murcia” eran dos bailes distintos, pero según las transcripciones de Celdrán se aprecia una similitud tan destacada que parecen ser un mismo tipo melódico.

Sobre la “Malagueña de la Albatalía”, Zaida Terrer, directora del grupo durante la segunda época (1951-1963) recuerda vagamente que la aprendió de un músico procedente de la vecina localidad de La Albatalía<sup>364</sup>. En esta zona de la huerta de Murcia existía una importante vida musical con una Hermandad de Auroros ligada a la de San Antolín y La Arboleja y destacados músicos y cantores vinculados a ella. En la conferencia de Bonifacio Gil sobre el *Panorama de la música popular murciana*, el musicólogo riojano proporcionó una serie de transcripciones proporcionadas por un folklorista “colega que no me ha autorizado a que figure su nombre”<sup>365</sup>. De entre las transcripciones que ilustran su discurso destaca una “Malagueña de la Madrugá” procedente del caserío de la Albatalía (Apéndice III.3.2.). Esta transcripción guarda gran semejanza con la transcripción de una malagueña con igual título y recogida en la misma localización por Ricardo Olmos en 1949 (Apéndice III.3.1.). Se trata del mismo tipo melódico que el de la Malagueña, recopilada en la Misión 38 en La Albatalía (Murcia)<sup>366</sup>, con exacto decurso melódico pero transcrita en altura “do” frente a la de Gil, transcrita en altura “mi”. Al igual que Olmos, Bonifacio Gil también participó en la Misiones del IEM, posiblemente le proporcionara él las transcripciones. Además figura una “Malagueña de arriba” y una “Malagueña cartagenera”<sup>367</sup>.

De esta segunda época del grupo, concretamente del año 1962, data la ficha de una de las malagueñas más populares de la historia del folklorismo de Murcia. Se trata de la denominada como “Malagueña gitana”, que se recogió en la ficha requerida para la participación en los concursos nacionales.

El modelo de ficha debía de cumplimentarse con cada danza presentada para la fase final del certamen final en Madrid. No obstante, en el archivo de Alcalá se ha conservado una exigua cantidad de fichas referentes a bailes murcianos.

La ficha de la denominada “Malagueña gitana” (ver Ilustración 44) está firmada por Zaida Terrer y los campos que debían cumplimentarse eran los siguientes: “lugar a donde pertenece la

---

<sup>363</sup> “Canciones impresas”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>364</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 07-02-2017.

<sup>365</sup> Gil García, B. (1961). *Panorama de la música popular murciana ... Op. Cit.*, p. 158


<sup>366</sup> “Malagueña de la madrugá” (M38-298). Recuperada el 18-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/12552>>.

<sup>367</sup> M38 (1949) en Murcia, registros transcritos de la Albatalía, recuperado el 26-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/location/1646>>.

danza, detalle de la coreografía, fecha desde que se baila, instrumentos que la acompañan, número de danzantes”... entre otras.

Es posible afirmar que estas fichas se realizaban una vez que la pieza musical estaba ya “montada”<sup>368</sup>, arreglada y adaptada para el concurso, tanto en número de bailarines que exigían las bases (siempre doce), como en elementos coreográficos y escenográficos.

**REGIDURIA CENTRAL DE CULTURA**  
Delegación Nacional de la S. F.  
de F. E. T. y de las J. O. N. S.



FICHA N.º.....

INFORME QUE ACOMPAÑA A CADA DANZA

**Título de la Danza** *Malagueña gitana*

**Provincia que la envía** *Murcia*

**Lugar a donde pertenece la Danza** *(Pedurre) Barchinos Murcia*

**Lugar donde fué recogida** *en Murcia*

**(1) Detalle de su coreografía** *salida <sup>3</sup>/<sub>3</sub> <sup>3</sup>/<sub>3</sub> van hacia el público, el 1º para lo hacen de cara todos al público, en el estribillo cambian de posición <sup>3</sup>/<sub>3</sub> <sup>3</sup>/<sub>3</sub> 2º para lo hacen igual que el estribillo, (2º estribillo cambian de posición los parejas) 3º para cambian de posición cruzándose los parejas, (3º estribillo lo hacen misada todos al centro y 4º para igual que el 2º y así terminan*

**Compás y ritmo en que está escrito** *a 3 por 4, alegré*

**Fecha aproximada desde que se baila** *desde más de 100 años*

**Instrumentos indispensables que acompañan a la Danza indicando cuantos de cada uno** *guitarras, laúles, bandurrias, castañoles, pastizos, panderetas*

Ilustración 44. Ficha de la Malagueña Gitana (1962).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>369</sup>.

En el campo “historial de la danza” se especificaba que “esta malagueña ganó el concurso en el año 1900 celebrado en la glorieta de Murcia. En este concurso se reunieron todos los pueblos de Murcia. Después, se bailó mucho en los jardines de Floridablanca durante las veladas del Carmen”<sup>370</sup>. Ciertamente, la prensa histórica da fe de una activa vida musical en Murcia a comienzos del siglo XX en lo que a bailes populares se refiere. Así, hay constancia de la celebración de bailes

<sup>368</sup> Entendemos por “montar” el término *emic* referido a la “acción de trabajar los bailarines sobre un baile rescatado y arreglar sus pasos y músicas con añadidos coreográficos si se considera oportuno para su presentación como danza adecuada de un espectáculo artístico en escenario” Cfr: Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 91.

<sup>369</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

<sup>370</sup> *Ibid.*

en la Glorieta con motivo de la Feria de septiembre de 1905<sup>371</sup>, la organización de “bailes populares a usanza de la huerta” con motivo de la Feria de Septiembre en el Jardín de Floridablanca” en 1902<sup>372</sup>, así como un concurso de bailes en el Paseo de Corvera con motivo de las fiestas del Barrio del Carmen de 1900<sup>373</sup>.

En la ficha de la “Malagueña Gitana”, los datos que se aportan aseguraban estar “tomados por tradición”, siendo el informante “el Tío Perico”, del que obtuvieron tales datos. Este hombre fue “uno de los que bailó en la Glorieta de Murcia en el año 1900”<sup>374</sup>. En la ficha se especificaba que la danza era originaria de la pedanía de Barqueros, posiblemente la localidad de residencia del mencionado informante.

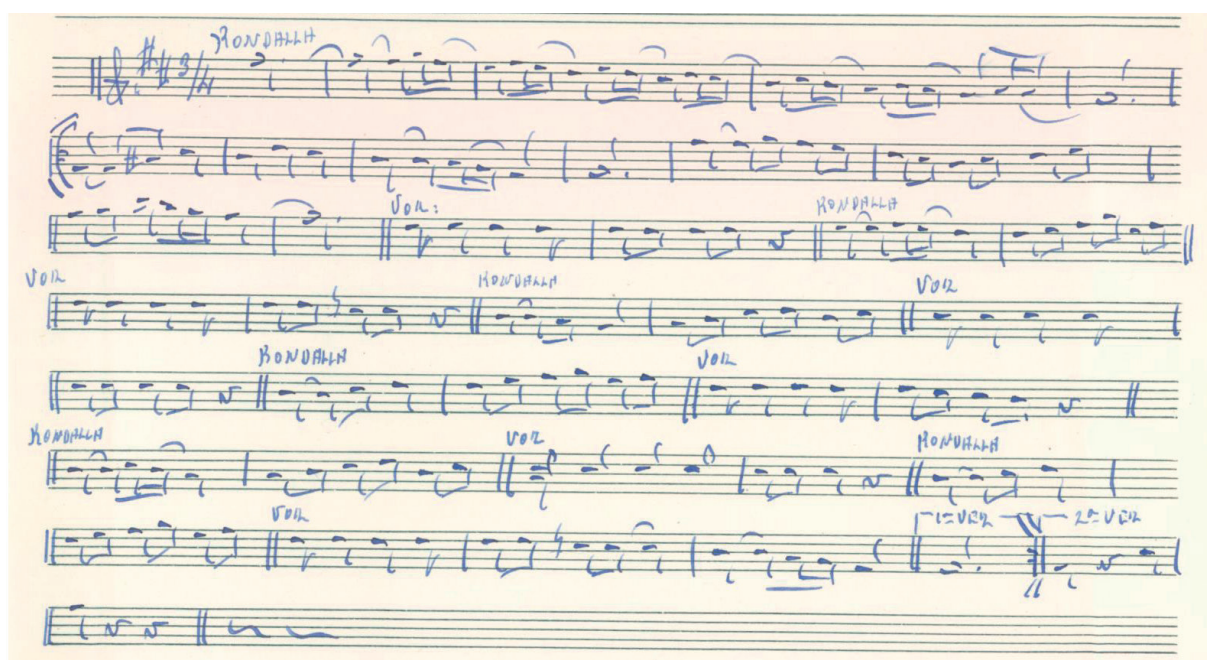


Ilustración 45. Transcripción de la Malagueña Gitana (1962).

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>375</sup>.

Desde el punto de vista musical, la transcripción que adjunta la ficha (ver Ilustración 45), es una transcripción realizada a posteriori, una vez que se adaptó para rondalla y se sistematizaron

<sup>371</sup> Para estos bailes populares se instaló un tablado en la Glorieta y un jurado evaluaba las distintas parejas de “boleros”, algunos caracterizados y otros “auténticos”. “La Feria – Los bailes populares”. *El Liberal de Murcia*, 06-09-1905, p. 1. Entre las parejas inscritas tomaron parte “Francisco Alarcón y los boleros María Martínez Martínez, Antonia Gregorio Hernández, Adela López López, María Alberola Micón, José López Belmar, Juan Marín Bolúa y José Garre Bernal” y bailaron “malagueñas, parrandas, toreras, bolero liso, los caracoles y las sevillanas”. *El Liberal*, 05-09-1905, p. 2. Agradezco a Manolo Sánchez Martínez las referencias.

<sup>372</sup> Además se premiaba a aquellas parejas “que se presenten mejor vestidas con el traje típico huertano como así mismo las que mejor bailen”. Feria y Fiestas en Murcia, del 1 al 14 de Septiembre de 1902. *El Liberal de Murcia*, 14-08-1902, p. 3.

<sup>373</sup> “Se preparan lindas y vistosas parejas con trajes de la huerta”. “La Virgen del Carmen. Grandes fiestas en el barrio de su nombre”. *Las Provincias de Levante* (Murcia), 13-07-1900, p. 2.

<sup>374</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

<sup>375</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

sus coplas y mudanzas para el baile. La caligrafía es de Antonio Celdrán, asesor musical se SF, ya que la grafía de la transcripción coincide con la publicada en el cancionero 1980<sup>376</sup>. Así pues, la transcripción que figura en la ficha no recoge la melodía original que el informante les pudo cantar a pie de campo, sino la transcripción de la música una vez sistematizada para el cuerpo de baile y arreglada para el grupo de Coros y Danzas.

Tomás Loba señala que se trata de una malagueña abandonó<sup>377</sup>, cuyo interludio o *ritornello* está en modo de “mi” en altura “Fa#”, con el III grado inestable. Las cromatizaciones del III grado afectan más al preludio e interludios instrumentales que a la estrofa.

Por otro lado, encontramos un comportamiento inusual en el desarrollo melódico de la estrofa con el V grado rebajado (“do” becuadro). Esto no es un comportamiento habitual del modo de “mi” y vendría más en relación al comportamiento tonal, de la región de Sol Mayor por la que se circunda el segundo inciso.

En los interludios instrumentales se amplía la sucesión armónica con la sucesión Si-La M-Sol M-Fa# M que reitera y hace aún más evidente la sonoridad característica del modo de “mi”. Por ser el acorde de Fa# M la nota final, se le asocia la denominación de “Malagueña de Abajo”, por tocarse en el segundo traste bajo de la guitarra.

El historial publicado en el cancionero de 1980 reconocía la dificultad de interpretación de esta malagueña que exigía “por su característica y estructura, [que] el cantaor ha de ser netamente huertano para poder cantar al estilo, esta difícil copla”<sup>378</sup>.

Esta malagueña formaba parte del repertorio que solía tocar y bailar el clan familiar de los “Eugenios” de Zarandona, encabezado por el afamado maestro de baile bolero “El Tío Eugenio”, asentado en el Carril del Charlot junto a la acequia mayor de Zaráiche (Zarandona). Este personaje también era conocido como “El Tío Herodes” ya que interpretaba el papel del Rey Herodes en el Auto de Reyes Magos de esta localidad. Como ya se citó, el Tío Eugenio impartió clases de baile bolero en el Hogar de Niñas huérfanas de la calle Puerta Nueva, así como en el Hogar de huérfanos *Castillo de Olite*.

Hemos contado con el testimonio personal de José Ruiz “El Alpiste”, quien afirma haber enseñado esta malagueña a la SF tras aprenderla de Pepe “El Blasete”. Este personaje cantaba a la vez que tocaba y al enseñarla a “El Alpiste” le insistía en que “los golpes y los versos no se pueden romper”<sup>379</sup>. Sobre la dificultad de su ejecución el mismo Ruiz afirma que:

La malagueña [“gitana”] es muy delicada porque lleva un golpe al aire. Cada vez que haces un movimiento de la mano le das un golpe a las cuerdas sin pisar en ningún lado, y suena... y eso es lo que les falta [a los que la aprenden] ellos la hacen pisada y no le hacen ese golpe al aire y les falta música. Y han hecho unos arreglos ahí, unas roturas...

<sup>376</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas Francisco Salzillo (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.* p. 175.

<sup>377</sup> Tomás Loba, E. (2015). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado ... Op. Cit.* p. 134.

<sup>378</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas Francisco Salzillo (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p.174.

<sup>379</sup> Testimonio personal de José Ruiz, “El Alpiste”. Zarandona, 22-06-2017.

“El Alpiste” recuerda al “Tío Eugenio” bailando esta malagueña con una de sus discípulas predilectas, Maruja Planillas, alumna de baile en el hospicio de la calle Puerta Nueva donde residió de niña. Era una de sus parejas habituales, y era frecuentemente requerida para bailar en actos públicos o visitas de gobernadores y cargos políticos.

La malagueña transmitida por “El Alpiste” fue posteriormente popularizada por el grupo de Coros y Danzas de la capital, quienes la presentaron en el programa de TVE *Caminos y Canciones* en 1967 (este programa de TVE se abordará en el Epígrafe de la SF y los medios audiovisuales). En este programa tocó el laúd un hermano menor del clan de los Eugenio, traído por Pepe “El Alpiste”, que era el guitarrista del grupo. Además, el grupo de danzas de la capital se clasificó en la final del XIX concurso con la “Malagueña gitana” en octubre de 1972 en el Teatro de la Zarzuela<sup>380</sup>.

Según relata nuestro informante, la “Malagueña Gitana” fue censurada en el programa de TVE debido al contenido de crítica religiosa que rezaba una de sus coplas: “Tiene usted más gracia niña, que un torero toreando, que un cura diciendo misa y un obispo confirmando”. Nuestro informante también sostiene que esta malagueña “no le debe nada a los gitanos” y asegura que cuando la bailaba el Tío Eugenio constaba de doce mudanzas distintas de baile. Recuerda el estilo de baile del maestro Eugenio, que bailaba con gracia y destreza. Precisamente en la copla censurada realizaba una caída con rodilla al suelo, simulando darle pasos de toreo a la bailaora.

Sin embargo, la documentación consultada en el Archivo de Alcalá en relación a la SF sugiere otros orígenes de la “Malagueña Gitana”. Según el historial localizado en el fondo de Alcalá referido a los bailes de Murcia, el origen de esta malagueña es bien distinto al que detallaba la ficha de 1962. En él se hacía referencia al origen gitano de esta malagueña, debido al medio de vida nómada de este grupo étnico y además se le otorga una antigüedad bastante cuestionable:

Esta malagueña fue recogida en los campos cercanos a Murcia, más concretamente en la pedanía de Barqueros. Es difícil de cantar y hay que tener unas condiciones tan extraordinarias que es difícilísimo el poder interpretar el canto. Como su giro melódico indica, es de sabor gitano por su influencia andaluza, pero sin llegar a lo flamenco. Tanta importancia como pueda tener la malagueña andaluza, tiene la murciana. Se comenzó a bailar a mediados del siglo XVII, extendiéndose rápidamente por toda la región, debido, en parte, al carácter trashumante de los gitanos, casi siempre en continuo éxodo<sup>381</sup>.

Según las fichas y los historiales que se han consultado, los orígenes de las danzas eran sistemáticamente adulterados con elementos fantásticos de cara al jurado, de tal forma que sus milenarios orígenes y exóticas procedencias fuesen una garantía de legitimidad. Los grupos pretendían, por tanto, diferenciarse del resto a través de la antigüedad de su repertorio, por una parte, y la vistosidad del mismo por otra. Estos mitos románticos han prevalecido hasta hace relativamente poco tiempo en los ambientes de los grupos folklóricos de Murcia<sup>382</sup>.

---

<sup>380</sup> “Programa de la prueba final del XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas”, *E-Mga* (3) 51.23., caja 1333.

<sup>381</sup> “Historiales de la Danzas”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>382</sup> En 1997 el grupo de Coros y Danzas de Jumilla en con motivo de la grabación de un CD, reeditó el artículo de Olivares Bernal, J. (1960). Las Enredás: Danza jumillana. *Revista Murgetana*, 14, 91-102. En él el autor asegura el origen íbero, “más concretamente bastetano”, del baile de las “Enredás” de Jumilla.

Una vez presentado este ejemplo, se puede extraer la idea de que es posible que la fuente oral estuviera allí, es posible que fuera “el Tío Perico” de Barqueros de quien obtuvieran información sobre este baile, sin bien Pepe “El Alpiste” reconoce ser quien la enseñó al grupo.

La “Malagueña Gitana” podría tener esas coplas y más o menos ese decurso melódico, pero se ha visto cómo tanto la letra, la instrumentación de la plantilla o los pasos de baile se modificaban y arreglaban en función de las necesidades del concurso con añadidos y elementos coreográficos que hicieran más atractiva la puesta en escena. El informante reconoce que respecto a las limitaciones de tiempo en la ejecución de los bailes “posiblemente ahí se pasaron”, por lo que la malagueña original de doce coplas tuvo que recortarse en cuatro. Los bailes eran, por general, arreglados desde el punto de vista musical para un coro, un intérprete u otra formación según la necesidad y la modalidad de participación del concurso al que se optaba en cada edición.

Sin embargo, esta malagueña siempre se interpretó en la modalidad de “danzas”, es decir, por un solo cantautor, Pepe “El Alpiste”, quien además la interpretaba con gusto y maestría. Así se grabó para el vinilo de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo”, que por primera vez se tituló merecidamente como “Malagueña del Tío Eugenio” y no “Gitana”<sup>383</sup>. No obstante, el gusto por la estética coral hizo que años más tarde la grabara el grupo heredero de la Obra Sindical interpretada a coro a dos voces por terceras<sup>384</sup>.

Un ejemplo de malagueña que fue añadida al repertorio del grupo en su tercera época (1964-1977) fue la “Malagueña de la Tía Carmen La Pereta”. Esta malagueña se presentó por primera vez en la prueba provincial de Murcia en la XIX edición del Concurso Nacional (1972) como “Malagueña de la Tía Carmen”. Una edición más tarde, el grupo de Murcia se clasificó para la prueba regional con esta malagueña presentada como “Malagueña de Aljucer” y se clasificó para la final del XX Festival Nacional bajo el título de “Malagueña de la Tía Carmen”, en febrero de 1976 en el Teatro Monumental de Madrid. Según el historial localizado en el archivo de Alcalá la “Malagueña de la Tía Carmen”:

Es conocidísima en toda la región por lo que puede ser bailada con solo ponerse de acuerdo de antemano en los pasos y orden de ejecución de los mismos, ya que existen infinidad de ellos. Su origen se remonta al siglo XVIII. Su nombre se debe a que fue enseñado por una señora llamada Carmen Soto<sup>385</sup>.

Su datación histórica, al igual que los historiales anteriores es muy cuestionable, pero sí es certera la figura de la señora de la que aprendieron este baile.

Carmen Soto Jiménez fue una mujer muy popular en el ambiente de los grupos de Coros y Danzas y muy apreciada en el pueblo donde vivió gran parte de su vida, Aljucer. Esta pedanía,

<sup>383</sup> “Malagueña del Tío Eugenio” en Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

<sup>384</sup> Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Así canta Murcia*. Murcia: Discos Mercurio.

<sup>385</sup> “XX Concurso Nacional de Coros y Danzas (1975)”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 1354.

enclavada en plena huerta a tan solo 4,5 km. al sur de la capital, acogió a la Tía Carmen una vez que se casó con su marido Pedro “El Perete”, de ahí su apodo.

Sin embargo, “La Pereta” nació en 1909 en las cuevas de Sangonera la Verde y no fue hasta los veinte años cuando se trasladó a Aljucer. Aprendió a bailar de muy niña en el ventorrillo que regentaban sus padres en Sangonera la Verde. Allí las mozas iban a bailar los sábados y domingos y a través de la observación aprendió distintas mudanzas de jota y malagueña.

La actividad musical de tradición oral en Sangonera debió de estar muy viva hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, como consta en las grabaciones de 1952 de Alan Lomax. Hay que señalar que Sangonera la Verde fue uno de los dos únicos destinos escogidos por el investigador americano en el municipio de Murcia, además del pueblo de Monteagudo.

Una vez que “La Pereta” se estableció en Aljucer, enseñó a bailar a muchas niñas en su propia casa y llegó a organizar varios grupos de jóvenes que desfilaron en las fiestas de primavera de la capital, en el Bando de la huerta tal y como relata en la entrevista del programa *Raíces* de TVE<sup>386</sup>.

El grupo de danzas de Murcia llegó a contactar con la Tía Carmen y basándose en las coplas del cante y las mudanzas del baile que ella conocía, el grupo adaptó y creó la coreografía de la “Malagueña de la Tía Carmen”.

En un principio la malagueña se presentó como “Malagueña de Aljucer” en la fase provincial de 1975 en la modalidad de mixtos, es decir, interpretada a varias voces por un coro y con acompañamiento de rondalla. Sin embargo, al clasificarse para la final el grupo de Murcia en las dos modalidades (mixto y danzas) y para dar opción a que otro grupo de la provincia pudiera participar, decidieron competir por la modalidad de “danzas”.

En ese concurso [Murcia] ganamos en danza y en mixto pero si íbamos en mixto se eliminaba Cieza o Lorca que iban en mixtos... entonces para que uno de ellos fuera en “mixto” nosotros teníamos que dejar el “mixto” y coger “danzas” porque habíamos ganado en las dos modalidades<sup>387</sup>.

Estos cambios evidencian cómo la música y el baile se ponían al servicio de las bases del concurso, sufriendo las modificaciones que fueran necesarias para su participación en el mismo. Ello terminó estableciendo una serie de consideraciones estéticas que optaban por las adaptaciones corales para este tipo de repertorio. Tal es así que en la grabación publicada en 1978 por los grupos herederos de la SF, bajo la reunificada Asociación Provincial “Francisco Salzillo”, se grabó la “Malagueña de la Tía Carmen” cantada a dos voces por el coro<sup>388</sup>.

El único documento audiovisual que hasta ahora pertenece al dominio público del grupo de la SF de la capital de Murcia en la final de los concursos nacionales de Madrid es precisamente

---

<sup>386</sup> Programa de *Raíces* de TVE dedicado a la Tía Carmen “La Pereta” ca. 1976. Recuperado el 23-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=2NNNyDpcwCM>>.

<sup>387</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>388</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia ... Op. Cit.*

el de la “Malagueña de la Tía Carmen”<sup>389</sup>. El vídeo se corresponde con la última edición de los concursos, el XX Festival de 1976, y en él se puede apreciar a los bailarines de la capital ataviados con la indumentaria “de viejos” que figura en la Ilustración 46:



Ilustración 46. Grupo de danzas de Murcia bailando la “Malagueña de la Tía Carmen” en el XX Festival (1976).

Fuente: Real Academia de la Historia<sup>390</sup>.

A tenor del vídeo grabado por NO-DO, la coreografía que interpretó el grupo poco tiene que ver con los pasos de la malagueña que la propia Carmen “La Pereta” bailó junto a su hermana para las cámaras del programa de TVE *Raíces*, en 1976<sup>391</sup>. Desde el punto de vista musical, sí que respetaron la tonalidad, Mi Mayor, lo que podría etiquetarse como una malagueña “de arriba” a la que el grupo de la SF aceleró bastante su velocidad si lo comparamos con la interpretada en el programa *Raíces*.

Se trata pues de una velocidad bastante elevada para el *tempo* habitual de las malagueñas en la huerta de Murcia, que, influenciadas por el estilo bolero requerían un ritmo más reposado para ejecutar las difíciles y elaboradas mudanzas de baile.

<sup>389</sup> “Malagueña de la Tía Carmen”, FMT No-Do 201 (1976). Recuperado el 18-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=NiebU1cmZic>>.

<sup>390</sup> Fotografía del Grupo de Murcia en el XX Festival de 1976. *E-Mrah/ana*, archivo fotográfico, vol. 11, álbum 35, nº 68.

<sup>391</sup> Programa de *Raíces* de TVE dedicado a la Tía Carmen “La Pereta” ca. 1976. Recuperado el 18-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=2NNNyDpcwCM>>.



Uno de los bailarines del grupo durante la época en la que se arregló la citada malagueña asegura que el día de su estreno en el Teatro Romea, la Tía Carmen saltó eufórica del patio de butacas aplaudiendo el resultado final<sup>392</sup>. Sin embargo, en una entrevista publicada en el *Bando* de las Fiestas de Primavera de Murcia de 1993, “La Pereta” aseguraba que:

Mi malagueña no la toca nadie como yo se la he enseñado. Yo hubiese querido que todas las peñas supiesen mi malagueña, pero ellos hacen pasos que no son de mi malagueña (...) para bailar la malagueña se necesitan menos saltos, menos vueltas, aunque se den cuando se tengan que dar. Los pies tienen que ir jugando, hay que ir marcando con la punta del pie y dando el “blinquico” al mismo tiempo que se da el paso<sup>393</sup>.

A la pregunta de si las personas vinculadas a los grupos de Coros y Danzas habían sido agradecidos con ella, la Tía Carmen contestaba que tenía sentir con algunas personas que después de haber pasado por su casa no se habían acordado de ella. Ella siempre se refería a “mi malagueña”, aunque corregía: “bueno, le dicen la malagueña de la Tía Carmen la Pereta, pero yo no la inventé; yo la aprendí de cría y la enseñé a mi aire”<sup>394</sup>.

Tras la transcripción que se ha realizado de la grabación de NO-DO de 1976 (apéndice III.8.2.) se pueden aportar algunas consideraciones derivadas de su análisis musical. La naturaleza modal de la malagueña, modo de “mi” en este caso en altura “mi” hace que presente inestabilidades en algunos grados. Es el III grado el que figura cromatizado constantemente durante los preludios e interludios instrumentales, mientras que la estrofa no aparecen inestabilidades (ver Ilustración 47).

The musical score consists of two systems. The first system includes the vocal line with lyrics 'Si mees tu vie ra mu rien do si mees tu vie ra mu', the band part with triplets, and the guitar part with chords MiM and DoM. The second system continues the vocal line with 'rien do y sin tie rau na gui ta rra', the band part with triplets, and the guitar part with chords FaM and DoM.

Ilustración 47. Primeros dos incisos de la estrofa de la “Malagueña de la Tía Carmen”.

Fuente: Elaboración propia a partir de la grabación de NO-DO (1976).

<sup>392</sup> Testimonio personal de José Serrano Jiménez, 14-12-2016.

<sup>393</sup> “Como nadie bailó y enseñó a bailar. Carmen Soto Jiménez, la Tía Carmen La Pereta platica con Adelina García Pons”. *Bando de la huerta. Fiestas de primavera*, Murcia, 13 abril 1993. Murcia: Ayuntamiento de Murcia-Concejalía de Cultura y festejos y Federación de Peñas Huertanas de la Región de Murcia [libreto].

<sup>394</sup> *Ibid.*

Respecto al ritmo, se trata de una velocidad viva de negra igual a 157, que por la marcada acentuación del acompañamiento de rondalla, cada tres tiempos, se ha visto más conveniente transcribir en 3/4.

Lo más llamativo respecto a los aspectos rítmicos es que de las cuatro estrofas que posee la malagueña, en la última de ellas se produce un acortamiento en la duración de las pausas entre los seis incisos vocales, pausa a la que se le resta la duración de un compás entero (ver Ilustración 48). Además, el último compás del sexto inciso cambia a 4/4, que en la coreografía se corresponde con la vuelta completa que realizan para volver al paseíllo.

Ilustración 48. Primeros dos incisos de la última estrofa.

Fuente: Elaboración propia a partir de la grabación de NO-DO (1976).

Este tipo de variaciones en el ritmo no son comunes dentro del mundo tradicional de la malagueña, en donde los buenos guitarristas ejecutan un toque lógico y constante que no rompe el patrón ternario del baile. De ahí que, como afirma Tomás Loba, “la Malagueña no era un toque al alcance de muchos músicos debido a la dificultad de ejecución”<sup>395</sup>. También Guillén aborda la complejidad del toque de guitarra en tierras murcianas, donde se hace uso de la técnica del rasgueo-golpe o el rasgueo doble, pervivencias de las prácticas guitarristas de siglos anteriores<sup>396</sup>.

Según figura en otras grabaciones, la Tía Carmen cantaba “su malagueña” de varias maneras distintas. Asimismo, algunos informantes reconocen que cada vez enseñaba unos pasos diferentes y critican su mal oído y su incapacidad para cuadrar el ritmo de cara al baile: “La buena mujer es que era de estas que bailaba sin música, pero con música...”.

De hecho, en distintas grabaciones se pueden apreciar las variantes de su malagueña. En el programa *Raíces* (1976) primero cantó *a capella* una malagueña en ritmo libre (ver Ilustración 49) y después la malagueña que bailó junto a su hermana, acompañada por una rondalla de músicos del pueblo y su hija al cante.

<sup>395</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado... Op. Cit.*, p. 126.

<sup>396</sup> Guillén Navarro, J. (2013). Pervivencias actuales de la práctica guitarrística de los siglos XVII y XVIII en la música tradicional del Sureste español. En J. Marín, G. Gan, E. Torres, P. Ramos (Eds.), *Musicología global, musicología local* (p. 623-640). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Ritmo libre

en traen lai gle siay con fie sa en traen lai gle siay con fie sa y  
 to ma la co mu nión y tó ma la con pa cen cia  
 co mo la to móel Se ñor en traen lai gle  
 siay con fie sa

Ilustración 49. Malagueña en estilo libre cantada *a capella* por Carmen Soto.  
 Fuente: Programa *Raíces* de TVE (1976).

En una entrevista posterior para el programa *Murcia a las dos* de TVE-Murcia de los años ochenta, la Tía Carmen cantó de nuevo esta misma copla de malagueña pero acompañada de sus postizas<sup>397</sup>. La transcripción de la misma evidencia los continuos cambios de compás 3/4 por 4/4 y la dificultad de cuadrar un compás lógico y estable (ver Ilustración 50).

Voz

(castañuelas) en traen  
 6 lai gle siay con fie sa en traen lai gle siay con fie sa  
 11 y to ma la co mu nión  
 15 y tó ma la con pa cen cia co mo la to móel Se ñor  
 20 en traen lai gle siay con fie sa  
 23

Ilustración 50. Transcripción de la malagueña cantada por Carmen Soto en TVE.  
 Fuente: Elaboración propia.

<sup>397</sup> Nombre que reciben las castañuelas en Murcia.

Esta condición pudo propiciar también que el grupo de SF cuadrara el ritmo de la malagueña para poder coreografiarla y tan solo añadir un tiempo de más en el último inciso antes del interludio instrumental.

Una vez el grupo de la SF se disolvió se reagrupó bajo la denominación de “Coros y Danzas de Murcia” de la Asociación Francisco Salzillo y publicaron un trabajo discográfico en 1979 donde grabaron una “Malagueña de la Madrugá” interpretada por José Ruiz, “El Alpiste”. Esta malagueña la aprendió el guitarrista del grupo durante su juventud del Tío Ángel “El Tortosa” de Zarandona, antes de entrar en la rondalla de SF. Por aquel entonces, “El Tortosa” era un hombre mayor que “llevaba su guitarra y de golpeador llevaba un corazón”<sup>398</sup>. Nuestro informante detalla que la llamaban “de la madrugada” o “la melonera” porque antiguamente en la huerta se plantaban bancales de melones y junto a ellos se instalaban unas chozas en las que los huertanos se quedaban para guardar la cosecha y evitar así que los robasen. Una noche se juntaron varios en cuadrilla, entre ellos él, y cuando el huertano se quedó dormido se comieron todos los melones. El huertano “se despertó y se puso a pegar tiros”<sup>399</sup>. De ahí que acabó popularizándose la copla: “Levántate Juan y mira y anda y corre para el bancal, de los gordos ya no quedan, los pequeños cual y cual”. Sobre la “Malagueña de la Madrugá” ya citada en las primeras colecciones románticas de finales del siglo XIX, Tomás Loba señala que se trataba de un canto de ronda que no tenía por qué diferenciarse de las malagueñas habituales y tampoco tenían por qué ser especiales armónicamente, ya que la grandeza de esta malagueña residía en la letra, de carácter amoroso y de cortejo<sup>400</sup>.

La destacada presencia de la malagueña en Murcia le ha otorgado una condición de versatilidad que ha provocado que adopte otras funcionalidades que no son exclusivamente las de baile. Además de ser un género destinado a la improvisación y la repentización dentro del mundo del trovo (“malagueñas trovadas”) Tomás Loba apunta otras circunstancias en las que se canta la malagueña como canto de trabajo. En este contexto aportamos la transcripción de un “cante de trilla” grabado en el Rincón de Seca (Huerta de Murcia) y publicado en un vinilo de 1969 (ver Ilustración 51)<sup>401</sup>.

La transcripción permite apreciar su estructura de seis incisos melódicos propios del fandango así como su sonoridad modal (modo de “mi” diatónico, en altura “si”). Este trabajo discográfico fue pionero ya que se trató de una grabación de finales de los años sesenta de una agrupación de música tradicional independiente a la SF. En ella, los miembros de la Hermandad de Auroros no solo interpretaron repertorio vinculado a la tradición religiosa vocal, sino que también grabaron varias piezas de baile, en concreto dos malagueñas interpretadas por el reconocido Antonio Ruipérez, “El Tío Antonio de La Luz”. Se trata de dos ejemplares de malagueña

<sup>398</sup> Testimonio personal de José Ruiz “El Alpiste”, Zarandona, 22-06-2017.

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado... Op. Cit.*, p. 132.

<sup>401</sup> “Canción de trilla”, cara B, pista 12 en Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969). *Música y monumentos de España: Murcia*. Murcia: Marfer.

Libre

A las dos de la ma ña na a las dos de la ma ña na  
a bre que soy el mo re no é cha me por la ven ta na  
u na co pa dea nís bue no  
voy a ver a mi se rra na

Ilustración 51. “Canción de trilla” por malagueña de El Rincón de Seca (Murcia).

Fuente: Elaboración propia de la grabación de *Música y Monumentos de España: Murcia* (1969)<sup>402</sup>.

de arriba que por el toque de guitarra y la vetusta voz del “Tío Antonio” ofrecen una visión totalmente alejada del estilo interpretativo y la estética impuesta por los grupos de Coros y Danzas. Además, demuestran la variabilidad en tipos melódicos sobre la misma base armónica, prueba de la genialidad de su intérprete.

Esta grabación demuestra que si quieren apreciarse sonoridades vetustas, toques antiguos y voces huertanas nacidas de la espontaneidad alejada del canon fijado por la SF se deben analizar otras fuentes. Una muestra de ello es la “Malagueña” que grabó Alan Lomax a los auroros de Monteagudo en 1952<sup>403</sup> o los grabados por Manuel García Matos en su *Antología*<sup>404</sup>. El musicólogo extremeño grabó una “malagueña huertana” cantada por el Antonio Ruipérez, el “Tío Antonio de la Luz” (transcrita en el apéndice III.9). También grabó una “Malagueña de Madrugada” y una Malagueña de arriba al maestro bolero Belmar (transcrita en el apéndice III.10) así como otras versiones de malagueña como la “Malagueña de arriba” cantadas por Auroros del Rincón de Seca o una “Malagueña” que fue cantada por un músico de la localidad huertana de Santa Cruz<sup>405</sup>. Dentro de esta línea también se pueden citar las grabaciones de Flores Arroyuelo que vieron la luz en 1977, donde se grabó una “Malagueña bolera” (transcrita en el apéndice III.7) cantada por los patañeros Manolo Cárceles y Pepita Velasco<sup>406</sup>.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Lomax, A. “Qué ganas tengo, madre” (ref. T754R03), grabación Monteagudo 12/1952. Recuperado el 11-07-2018 de: <<http://research.culturalequity.org/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=21652>>.

<sup>404</sup> García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical ... Op. Cit.*

<sup>405</sup> Agradezco al Dr. Tomás Loba sus aportaciones para identificar a cada uno de los intérpretes.

<sup>406</sup> “Malagueña bolera”, Pista 16, en Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla.

<sup>407</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas ... Op. Cit.*, p. 748.

### 1.2.3. El repertorio de seguidillas y sus especies

Las gentes de la tierra murciana han hecho de la seguidilla una de las manifestaciones más características de la tradición de canto y baile, “a la vez que la han revestido de unos rasgos propios que enriquecen y distinguen lo que es una herencia común de muchas gentes”<sup>407</sup>. Así confirmaba Manzano que Murcia es una tierra donde la seguidilla y sus especies, que reciben aquí múltiples denominaciones (parrandas, torrás, sevillanas, pardicas y manchegas, entre otras), tuvieron y tienen hoy día una vida pujante, como lo atestiguan los primeros cancioneros y registros sonoros<sup>408</sup>.

Las primeras recopilaciones románticas, realizadas con escaso rigor documental, contribuyeron, sin duda, a difundir y fomentar la idea de que, mientras el folklore andaluz poseía una gran variedad y riqueza de formas, el de las otras tierras estaba “suficientemente representado por un solo género que lo caracteriza, lo tipifica y en cierto modo lo caricaturiza”<sup>409</sup>. Lo que el *zortziko* era para el País Vasco, la sardana a Cataluña o la muñeira a Galicia, era la Parranda para Murcia. Manzano apunta que la realización de la seguidilla en tierras murcianas sigue una estructura distinta a la manchega.

Centrándonos en el área geográfica del presente trabajo, en la huerta de Murcia hubo una especie de seguidilla dominante, la parranda. En los cancioneros de finales de la segunda mitad del siglo XIX se describe como el baile más genuinamente huertano, aunque muchos autores determinaban ya su decadencia. Ya se expuso el testimonio de José Verdú quien se lamentaba, en las páginas introductorias de su cancionero, de que el género de la malagueña estaba desplazando por completo la presencia de “las parrandas”, “torrás” y “seguidillas” de las fiestas populares de la huerta de Murcia. Por ello, y por evitar su pérdida en el olvido, Verdú recogió, además de unas seguidillas “del Jo y Ja”, cuatro tipologías de parrandas: “del medio”, “del uno”, “del tres” (alusivas a la altura de los trastes de la guitarra con que se acompañaban) y las “parrandas del campo”.

También los cancioneros anteriores a Verdú recopilaron distintos tipos de parranda, desde Julián Calvo<sup>410</sup> a José Inzenga<sup>411</sup>, que evidencian el peso que este género y sus especies tuvo en sus colecciones.

En el *Cancionero Panocho*, Díaz Cassou señalaba la estructura de las parrandas de la huerta de Murcia, asesorado para la parte musical por los eminentes músicos murcianos Antonio López Almagro y Mariano García López:

Las parrandas tienen un solo periodo musical de tres frases, que se repiten tres veces seguidas; cada vez la copla es distinta y suele concluir por lo que llaman retal; nueve coplas hacen tanda. Falsos, se llama a los acordes; y entretenimientos, a los ritornelos que median entre las frases<sup>412</sup>.

<sup>408</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispánico de bailes y danzas ... Op. Cit.*, p. 741.

<sup>409</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música... Op. Cit.*, pp. 37-38

<sup>410</sup> Julián Calvo incluyó en su cancionero las “Parrandas del campo y huerta llamadas del uno”, “parrandas del campo llamadas del tres o las pesadas”, “parrandas que se cantan y bailan en la huerta de Murcia” y “Seguidillas del Jo y Ja”. Cfr. Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia ... Op. Cit.*

<sup>411</sup> Inzenga incluyó “Parranda del tres”, “parranda del uno”, “parranda del campo de Lorca”, “Las Torrás” y “seguidillas del Jo y Ja”. Cfr. Inzenga, J. (1888). *Cantos y bailes de Murcia ... Op. Cit.*

<sup>412</sup> Díaz Cassou, P. (1900). *Literatura popular murciana. El Cancionero Panocho ... Op. Cit.*, p. 19.

Además, apuntaba los dos rasgos fundamentales de las parrandas: su compás ternario simple y su sonoridad tonal mayor: “las seguidillas, por aire de parranda, que es un *allegretto* de tres por ocho y en tonalidad mayor”<sup>413</sup>.

Dentro del género de la seguidilla podría estudiarse también el bolero ya que se trata, en palabras de Manzano, “de un tipo de seguidilla que se interpreta y se baila a un ritmo lento”<sup>414</sup>. El bolero debió de tener importancia durante el siglo XVIII y el siglo XIX en la provincia de Murcia. Prueba de ello es la temprana transcripción de un bolero “de la province de Murcia pour danser” arreglado para piano y guitarra por Narcisse Paz<sup>415</sup>. Este género de baile, ligado a las enseñanzas de los ya citados maestros boleros que ejercieron su magisterio en la geografía del Antiguo Reino de Murcia, solo se conservó como “Bolero” propiamente dicho en la localidad de Fuente Álamo (Comarca del Campo de Cartagena).

El “Bolero” conservado por la cuadrilla de Fuente Álamo posee una sonoridad que alterna los modos mayor y menor en la copla y se mantiene el modo menor en el estribillo. Desde el punto de vista rítmico se producen cambios de compás en las secciones instrumentales<sup>416</sup>.

Durante los años cuarenta, hubo un intento por parte de la SF de consolidar un grupo estable de danzas en la villa de Fuente Álamo. Anastasio y Pedro Leandro, maestros boleros de la villa, impartieron clases de baile a jóvenes de la SF y en alguna ocasión llegaron a actuar en las fases provinciales en el Teatro Romea de Murcia<sup>417</sup>.

Por tanto, en relación al bolero, entendido como género musical concreto y no como adjetivo que designe a los bailes procedentes de tales maestros, el grupo de SF de Murcia no tuvo en su programa ningún baile que pueda considerarse como bolero propiamente dicho. Ya se apuntó que el baile que denominaron como “Bolero” responde a la estructura musical de una variante de “Malagueña de Águilas” que debieron aprender de los citados maestros.

Las primeras alusiones al repertorio de bailes de la SF relacionados con la seguidilla coinciden en citar continuamente la especie considerada como genuinamente murciana: la parranda. Bonifacio Gil aludía a las parrandas como la “esencia del baile murciano que ha vuelto a tener actualidad en exhibiciones de la Sección Femenina”<sup>418</sup>.

Sobre los datos de la parranda durante la primera época (1939-1950) ya se citaron los anuncios en prensa que aludían al baile de “parrandas y jotas” como bailes típicamente murcianos<sup>419</sup>.

---

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas ... Op. Cit.*, p. 779.

<sup>415</sup> Paz, N. (1813?). *Deuxieme collection d'airs espagnols avec accompent de piano et guitare*. París: [sin editorial], *E-Mn*, M/235(1).

<sup>416</sup> Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia ... Op. Cit.*, p. 66

<sup>417</sup> Nieto Conesa, A. (2006). *Música, maestro: Gentes y tradiciones musicales en Fuente Álamo de Murcia*. Fuente Álamo: Excmo. Ayuntamiento de Fuente Álamo, Concejalía de Cultura, p. 49.

<sup>418</sup> Gil García, B. (1961). Panorama de la música popular murciana... *Op. Cit.*, p. 168.

<sup>419</sup> *Línea* (Murcia), 23-05-1939, p. 2.

También se hacía referencia a “jotas, parrandas y otros bailes regionales” en el festival organizado por SF en el Teatro Romea donde actuó Pepe “El Bolero” en 1940. Sin embargo, no se puede corroborar si estas alusiones de “parrandas” se corresponderían con tal género, ya que posiblemente fuera la denominación genérica para los bailes considerados como típicamente murcianos. En muchas ocasiones la prensa local hacía referencia a géneros de la música de tradición oral que se habían mitificado y que sin embargo eran escasamente practicados. Muestra de ello es el calificativo de “correlativas” dado en las crónicas de prensa a todo tipo de cantos de auroros, aunque fuera una salve u otro tipo de canto de su repertorio del ciclo de pasión que no se correspondía con la “correlativa” propiamente dicha<sup>420</sup>.

Si los románticos de finales del siglo XIX se lamentaban de la escasa presencia que tenían las parrandas en la huerta de Murcia, es lógico pensar que en la década de los cuarenta esta costumbre estaba muy debilitada y prácticamente desaparecida. Tal hecho lo confirman muchos informantes y las escasas grabaciones del período que comprende esta tesis evidencian que en la huerta de Murcia, a partir de los años cuarenta, solo se bailaban jotas y malagueñas. Así lo expresó en 1942 Pérez Mateos en su conferencia sobre los cantos regionales murcianos: “Las parrandas, el baile tradicional murciano, ya nadie lo conoce en Murcia. Me ha sido preciso buscar un muy apartado rincón del campo de Lorca para poder encontrar baile y música de verdadero abolengo tradicional y rico color popular”<sup>421</sup>. No corrió la misma suerte el género de las parrandas en tierras del Guadalentín, donde este género continuó mucho más vivo que en las huertanas.

En la prueba regional de la primera edición del concurso de Coros y Danzas (1942), participó un grupo “mixto” de Murcia que interpretó “Parrandas” y “Jota de la huerta”<sup>422</sup>. En la III edición del concurso (1944), el grupo mixto de Murcia bailó “Seguidillas del Jo y Ja” y en la prueba provincial de 1949 se alude de nuevo a las “parrandas”.

Las “Seguidillas del Jo y Ja” fueron una pieza estrella del repertorio de los Coros y Danzas de SF. Ya se mencionó que en la concentración de 1939 en Medina del Campo, la gran masa coral que dirigió el Maestro Benedito interpretó estas seguidillas. Ciertamente, las “Seguidillas del Jo y Ja” debieron de ser muy populares en la Huerta de Murcia durante el siglo XIX, lo que prueba que fueron objeto de recopilación en numerosos cancioneros. Núñez Robres<sup>423</sup>, Julián Calvo<sup>424</sup>, Inzenga<sup>425</sup> o Verdú las incluyeron en sus cancioneros. El propio Verdú señalaba que las “Seguidillas del Jo y Ja” eran el baile más antiguo de la huerta y a comienzos del siglo XX había sido olvidado por completo<sup>426</sup>.

<sup>420</sup> Tomás Loba, E. (2007). En torno a una reflexión sobre el canto de las correlativas de los Auroros de la Huerta de Murcia. *Cartaphilus – Revista de Investigación y crítica estética*, 1, 128-149.

<sup>421</sup> Pérez Mateos, J. (1944). Los cantos regionales murcianos. *Ciclo de conferencias...* Op. Cit., p. 242.

<sup>422</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales ...* Op. Cit.

<sup>423</sup> “Seguidillas murcianas” en Núñez Robres, L. (1869) *La música del pueblo. Colección de cantos españoles, recogidos, ordenados y arreglados para piano*. Madrid: Imp. de R. Vicente, s.a.

<sup>424</sup> Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia ...* Op. Cit, pp. 26-27.

<sup>425</sup> Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España ...* Op. Cit., pp. 27-29.

<sup>426</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ...* Op. Cit., p. 17.



Las “Seguidillas del Jo y Ja” debieron de alcanzar una enorme popularidad en los ambientes orfeonísticos, además de que fueron material temático utilizado como cita literal en las obras de compositores costumbristas<sup>427</sup>. Dada la celebridad de esta tonada es muy posible que el grupo de danzas la adaptase para rondalla y se coreografiase con pasos populares.

En el archivo de Alcalá se ha localizado el historial de este baile, descrito de una forma poética y romántica:

Las seguidillas del Jo y ja son muy típicas y populares en tierras de Murcia. Las elegantes evoluciones de esta danza se trenzan al compás de las castañuelas que subrayan la melodía confiada a la voz, acompañada por guitarras, bandurrias, laúdes y requintos<sup>428</sup>.

Antonio Celdrán las transcribió como “Seguidillas murcianas del Jo y Ja”<sup>429</sup>, aunque en otras ocasiones, como en el viaje a Guinea de 1954, el grupo de Murcia se refería a ella meramente como “seguidillas”.

Durante la segunda época (1951-1963), la parranda siguió teniendo presencia dentro del repertorio del grupo de danzas, a la vez que otras especies derivadas del género de la seguidilla. Los historiales localizados sobre las parrandas solían aludir continuamente al carácter festivo del baile:

Es un baile propio exclusivamente de la provincia de Murcia. Formaban grupos de mozos y mozas que salían de noche tocando y bailando en los sitios determinados, era como una diversión a modo de holgorio [*sic.*], de ahí el dicho “noche de juerga y parrandeo”, conocido así en nuestra huerta.

Y aunque aludía a las tres coplas completas de que constaba este baile, en muchas ocasiones no se respetó esta estructura y en las grabaciones figura a falta de una tercera sección:

Empieza el baile con una especie de invitación a la danza y reunidas todas las parejas que han de tomar parte en él, comienzan las parrandas bailando todos al compás de las guitarras y bandurrias (...) las mujeres tocan las castañuelas marcado el ritmo con precisión. Tres coplas completas constituyen el baile, pasadas las cuales tenían derecho los hombres a remplazar a los que bailaban.

En la documentación del X concurso (1951-52) aparece reflejado que el grupo mixto de Murcia bailó “Seguidillas de Jo y Ja” y “Enredás”. Este último hace referencia a un baile que interpola una estrofa de seguidilla y otra de jota y pertenecía al repertorio de danzas de la SF de Cieza (Murcia). Posiblemente fuera enseñado al grupo de la capital aunque no figura que se volviera a presentar en concursos posteriores.

---

<sup>427</sup> Encabo Fernández, E. (2012b). Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario. 173-181. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (coords.). *Literatura i espectacle*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

<sup>428</sup> “Historiales de la Danzas”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>429</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p.185.

Además de las “Seguidillas del Jo y Ja”, que se llevaron al viaje a Guinea (1954), aparecían referidas otras dos especies de seguidilla: una genéricamente denominada como “parrandas” y las “pardicas”.

Las pardicas son un derivado del género de la seguidilla que toma carta de naturaleza en la zona del Noroeste murciano (Caravaca, Moratalla, Cehegín) así como en las comarcas limítrofes de la Sierra del Segura y La Mancha. También se les conoce como “pardas” o “seguidillas” y, como señala Guillén, pueden incluir denominaciones en función de la tonalidad con que acompaña la guitarra (“de arriba”, “del tres” o “de abajo”).

Las pardicas de la zona del Noroeste murciano siguen la estructura de la sevillana y conjugan el ritmo de la seguidilla convencional sevillana con textos de cuarteta octosilábica, lo que permite concluir que las pardicas se caracterizan por este detalle en la mensura excepcional del texto en versos de ocho sílabas<sup>430</sup>.

Las pardicas pueden presentar distintas sonoridades ya que pueden ser netamente tonales, acompañadas por la guitarra con alternancia de dos o tres acordes (tónica, dominante y subdominante) o las “pardicas poblatas” que poseen una sonoridad modal “afandangada”, influenciada por la secuencia armónica del fandango o de los tangos flamencos<sup>431</sup>. Respecto al tempo, resalta la gran velocidad de su ejecución.

Guillén analiza la estructura de las pardicas en la comarca de Caravaca y detalla que poseen cuatro secciones cantadas: una entrada y tres secciones denominadas “*falsos*” por los *insiders* de mayor edad. Estas secciones están intercaladas por unos interludios instrumentales caracterizados por la alternancia de tónica y dominante propia de las seguidillas, denominadas como “*pasás*”<sup>432</sup>.

En la transcripción de Celdrán se refiere a las pardicas del grupo de SF como “Pardicas – Murcia”<sup>433</sup>. Sin embargo, en el cancionero de Torrano se alude a ellas con el topónimo “Pardicas de Caravaca”<sup>434</sup>, denominación más habitual entre los grupos folklóricos para este baile. De hecho, en el documental de 1977 de TVE bailó el grupo de SF de Murcia capital estas “pardicas de Caravaca”, con este título presentadas<sup>435</sup>.

Estas pardicas tienen una sonoridad tonal en Sol mayor. La mensura poética que desarrolla es la octosilábica con rima asonante en los pares.

De la transcripción de Celdrán puede señalarse algunas erratas, como la confusión de “suegro” por “yerno (en el primer compás del último sistema).

Además, es destacable que tal cual figura en la transcripción (ver Ilustración 52) faltaría repetir el “falso” por tercera vez para adecuarse a la estructura que analiza Guillén<sup>436</sup>.

<sup>430</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispánico de bailes y danzas ... Op. Cit.*, p. 746

<sup>431</sup> Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*, p. 231

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>433</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*, p. 171.

<sup>434</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 104.

<sup>435</sup> Enlace a una grabación de 1977 del grupo de la Sección Femenina de Murcia, Minuto 03:10. Recuperado el 31-05-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cantando-se-hace-camino-senda-minera-ii/1544721/>>.

<sup>436</sup> Guillén, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*



Ilustración 52. Pardicas de Caravaca.  
*Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región* (1980:171).

Esta peculiar práctica interpretativa de la pardicas tiene todos los visos de ser un error, que pudo ser asimilado por el grupo y posteriormente imitado por los grupos de ED y otros grupos independientes que surgieron en los últimos del franquismo. De hecho, así figura en todas las grabaciones consultadas<sup>437</sup>.

Otro de los bailes incluido en la segunda época del grupo fue el de las “Marías”. A partir de la XII edición del concurso nacional (1956-57) se presentó este baile que puede analizarse bajo el prisma de la parranda. Celdrán las transcribió y se incluyeron en el cancionero de 1980 como “Parrandas murcianas - Las Marías”<sup>438</sup>. Además, los historiales de Alcalá de Henares aludían al dudoso origen de este baile ante la carencia de datos: “no tenemos el menor indicio del origen de esta danza que ha sido presentada por el grupo de la Sección Femenina de esta capital”<sup>439</sup>.

Lo más destacable de estas parrandas (ver Ilustración 53) es su sonoridad modal, puesto que casi todos los ejemplos de parrandas transcritos en los cancioneros románticos respondían a una sonoridad tonal mayor.

En este caso se trata de un modo de mi con los grados II y III inestables.

Otro hecho destacable respecto a la transcripción es su estructura. Al igual que las “Pardicas”, el transcriptor no incluyó la repetición de la tercera mudanza o “falso”, por lo que la estructura de la parranda (salida y tres mudanzas con sus respectivos interludios instrumentales interpolados) queda incompleta. Además, la transcripción no ayuda a la comprensión de la relación texto-música ya que no se incluye el texto debajo de las notas.

<sup>437</sup> Enlace a una grabación de 1977 del grupo de la Sección Femenina de Murcia, Minuto 03:10. Recuperado el 31-05-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cantando-se-hace-camino-senda-minera-ii/1544721/>>.

<sup>438</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 169.

<sup>439</sup> “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

**PARRANDAS MURCIANAS  
LAS MARIAS**



Ilustración 53. “Parrandas murcianas Las Marías”.

Fuente: Transcripción de Antonio Celdrán en el Cancionero de 1980<sup>440</sup>.

Posiblemente una de las parrandas más populares del repertorio de la SF de Murcia fueron las denominadas “Parrandas de Águilas”. Ya se puso de manifiesto la visita del maestro bolero procedente de esta localidad de la costa murciana durante la década de 1950. Del repertorio del grupo, por su topónimo, sabemos que debió de enseñarles la “Jota” y la “Malagueña” de Águilas, por lo que unas “parrandas” completarían el ciclo de los tres géneros básicos del sureste. En 1960-61 (XIV concurso) aparecía por primera vez la denominación de “Parrandas de Águilas”. Suponemos que anteriormente pudo responder al apelativo genérico de “parrandas” y una vez que aumentó el repertorio le añadieron el topónimo. De hecho, debía de ser una tonada muy popularizada ya que caló dentro del repertorio de una de las rondallas que grabó García Matos para la *Antología*. El musicólogo extremeño realizó trabajo de campo por Murcia durante el período 1957-1958 y 1961, por lo que en esos años ya se habían extendido estas parrandas. Así lo afirmaba Matos en una entrevista concedida al Diario *Línea*:

La parte dedicada a Murcia en la Antología discográfica editada la realicé entre los años 1957-58, metiéndome en la vena más auténtica del pueblo para que las versiones fueran puras y sin mixtificaciones. Después (tres años más tarde volví a esta bella tierra para incrementar los temas musicales de mi primer viaje, que motivaron un disco dedicado exclusivamente al folklore murciano (...). Ha sido una de mis mejores consecuciones<sup>441</sup>.

Las “Parrandas de Águilas” que grabó las tituló como “La Parranda”<sup>442</sup> y es llamativo que su primera copla cantase el texto de un canto de romería de la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia: “Como vienes del monte vienes airosa” (ver Ilustración 54)<sup>443</sup>. Siendo Águilas una de las localidades que distan más de 100 km. con la Murcia quizás se le quiso adaptar esta copla para darle un contenido más acorde al ámbito urbano de la capital, al que iba destinado.

<sup>440</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 169.

<sup>441</sup> *Línea* (Murcia), 11-10-1969, p. 6.

<sup>442</sup> “La parranda” en García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España ... Op. Cit.*

### PARRANDA AGUILAS



Ilustración 54. Parrandas de Águilas transcritas por A. Celdrán  
Fuente: Transcripción de Antonio Celdrán en el Cancionero de 1980<sup>444</sup>.

La transcripción de Celdrán vuelve a carecer de la tercera y última mudanza o “falso”. Tampoco la incluye la grabación de García Matos. Sin embargo, la grabación del grupo heredero de la SF en 1979<sup>445</sup> sí que incluyó la tercera repetición final, completando así la estructura lógica del género. También es destacable que en este trabajo discográfico se titulasen “Parrandas de la Huerta”.

Ante la necesidad de querer diferenciar el repertorio del grupo se incluyeron dentro de su programa de bailes las denominadas “Parrandas de Murcia”, que más tarde acabaron popularizándose como “parrandas del caballito” por la alusión en una de sus estrofas.

Estas parrandas se incorporaron en el cancionero de Celdrán (ver Ilustración 55) reconociendo que “este baile estaba en desuso y gracias a labor de la Sección Femenina se ha podido recuperar y exponer nuevamente<sup>446</sup>”.

De nuevo, la transcripción no se corresponde con la estructura de la parranda, por carecer de la tercera mudanza. Faltaría pues, un interludio instrumental más y la tercera mudanza de cierre. Tiene una sonoridad tonal mayor (Sol Mayor). Respecto a la mensura poética que utiliza, no emplea la de seguidilla sino la cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares.

Como ya se expuso a colación de las “Seguidillas del Jo y Ja”, los cancioneros de Calvo, Inzenga y Verdú fueron una fuente de la que poder conseguir repertorio adaptable para los grupos

<sup>443</sup> Esta misma copla figura en el “Canto de romería de la Fuensanta” que recogió José Verdú en 1906. *Cfr.* Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*

<sup>444</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares... Op. Cit.*, p. 25.

<sup>445</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1979). *El Carracachá / Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

<sup>446</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*, p. 186.

## PARRANDAS MURCIA

A mi ca ballole e chè ho - jitasdelimon verde  
 ho ji tas de limon verde ho jitasdelimon  
 verdeho jitasdelimon verde noselasquiso no mer - mi ca ballose me  
 muere mi ca ballo se me muere  
 mica ballose me muere mi ca balloseme muere a mi ca ba llo le e  
 chè- ho li tasde li mon ver de co mo quierasquete

Ilustración 55. "Parrandas – Murcia" transcritas por Antonio Celdrán.

Fuente: *Canciones y bailes populares de la huerta de Murcia y su región* (1980)<sup>447</sup>.

de danzas de la SF, aunque nunca se citó tal hecho. Otro de los bailes extraído de estas primeras colecciones fue el "Zángano". Se presentó por primera vez en el año 1956 y por su estructura musical puede estudiarse bajo el epígrafe de la seguidilla.

Verdú describía que este baile procedía de la jota y de la malagueña y que se bailaba a mediados del siglo XIX en las fiestas de la huerta de Murcia acompañado de guitarra y castañuelas.

Además especificaba datos muy concretos sobre los pasos de baile:

Únicamente dos mujeres y un hombre toman parte en él. En el centro del círculo formado por los tocadores de guitarra y huertanas y huertanos que presencian el baile, colócase el hombre y a igual distancia algo separadas, las dos mujeres, haciendo oír los repiqueteos de las castañuelas que manejan con mucha destreza, al compás del baile. Al empezar la copla, los movimientos del hombre giran en derredor de las dos mujeres. Las coplas las cantaban indistintamente, los que formaban parte del círculo o los que tocaban las guitarras<sup>448</sup>.

Por su parte, Bonifacio Gil destacaba que el Zángano, "al que supongo antecedente de la parranda en cuanto a su música y género de poesía"<sup>449</sup>, fue numerosas veces objeto de disputas y reyertas entre el público de hombres que presenciaban el baile, y de este hecho vendría su decadencia.

El Zángano de Verdú (Ilustración 56) estaba armonizado para piano, y Zaida Terror, la instructora del grupo de danzas, que además era pianista, nos relató cómo consiguió la partitura. Terror tomó la armonización de Verdú y adaptó a la música una coreografía creada por ella misma:

<sup>447</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*, p. 187.

<sup>448</sup> Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia ... Op. Cit.*, p. 16.

<sup>449</sup> Gil García, B. (1961). *Panorama de la música popular murciana ... Op. Cit.*, p. 167.

“Sí, lo saqué yo de la diputación [la partitura] e hice yo el baile [se ríe...] ¡hombre! con pasos... no me salí de los pasos murcianos pero los puse yo como yo quise ponerlos<sup>450</sup>.”



Ilustración 56. “El Zángano” armonizado por Verdú.

Fuente: Cancionero de Verdú (1906).

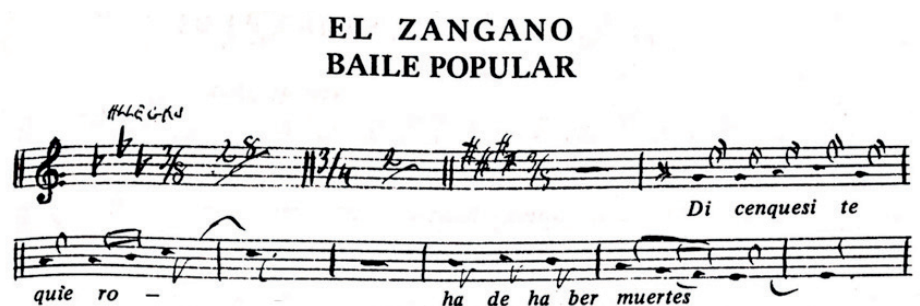


Ilustración 57. Transcripción de “El Zángano” de Celdrán.

Fuente: *Canciones y bailes populares de la huerta de Murcia y su región* (1980)<sup>451</sup>.

El historial consultado en el archivo de Alcalá hacía alusión a su estructura de seguidilla formada por tres mudanzas con interludios instrumentales interpolados entre cada una:

El Zángano: Baile raro y único en la provincia. Se bailaba a mediados del siglo pasado en las fiestas típicas de la huerta acompañado con guitarras, bandurrias y castañuelas. Consta de tres coplas con mudanzas cada una separada por estribillos<sup>452</sup>.

La mensura poética utilizada en el “Zángano” es la de de seguidilla (7- 5a 7- 5a) con rima asonante en los versos pares. Tiene una sonoridad tonal mayor (MiM), aunque la armonización de Verdú realizaba una modulación final a MibM. Celdrán copió literalmente la melodía principal del cancionero de Verdú, respetando las mismas armaduras que Verdú adaptó para el piano (ver Ilustración 57).

Si comparamos la transcripción de Verdú con la grabación musical de este baile por el grupo heredero de la SF en el año 1978 se aprecian modificaciones con respecto a las secciones que componen el baile. La tabla 7 ilustra estas diferencias, y la grabación del grupo de danzas añade una repetición de los incisos AB eliminando el compás de silencio entre ambos.

<sup>450</sup> Testimonio personal de Zaida Terrer Bernal, 07-02-2017.

<sup>451</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*, p. 201.

<sup>452</sup> *Ibid.*

<b>Estructura del Zángano según la transcripción de Verdú (1906)</b>
<p>A B C D C D E 7a 5b 7a 5b 7c 5d 7a</p>
<b>Estructura del “Zángano” según la grabación del grupo de danzas de Murcia (1978)</b>
<p><u>A</u> B <u>A</u> B C D C D E 7a 5b 7a 5b 7c 5d 7c 5d 7<sup>a</sup></p>

Tabla 7. Comparativa de la estructura musical de las variantes de “El Zángano”.  
Fuente: Elaboración propia.

A pesar de estas modificaciones, el patrón de acompañamiento que se adaptó para la rondalla es bastante fiel al patrón de acompañamiento que Verdú ideó para el piano.

La coreografía diseñada por Zaida Terror respetaba las indicaciones de Verdú sobre los tríos conformados por un hombre y dos mujeres. De esta forma, la coreografía se adaptó para cuatro tríos que sumaban las seis parejas de bailarines, tal y como exigían las bases de los concursos. Al ser un baile lánguido y muy reposado, los hombres solían ir ataviados con la capa española, haciendo uso de ella en algunos de los pasos.

Cabe advertir que con el apelativo de “zángano” en la zona de Sierra Espuña se denomina a una especie de jota que durante años bailó la cuadrilla de la pedanía alhameña de El Berro<sup>453</sup>.

Durante la tercera época del grupo de danzas (1964-1977) el último baile que se añadió al repertorio del grupo de la capital fueron las “Pardas de Mazuza”, perteneciente al género de la seguidilla. Se presentó por primera vez en la última edición de los concursos, en el XX Festival Nacional (1976). La adquisición de este baile procedente de Mazuza pudo deberse a que en esta misma edición se presentó por primera vez un grupo encuadrado en la modalidad de “labradores” o “grupos especiales” de Mazuza (Moratalla). Este grupo fue “descubierto” por las cátedras ambulantes que durante la década de los sesenta realizaron estancias en pedanías del municipio de Moratalla<sup>454</sup>. De hecho, en la prueba provincial de esa misma edición (1975) participó el grupo de Mazuza que curiosamente interpretó “Malagueña” y “Jota”, dejando que el grupo de SF de la capital bailase las “Pardas de Mazuza”. El grupo moratallero llegó a clasificarse para la final en Madrid (1976) y allí sí que interpretó unas “Parrandas”.

<sup>453</sup> Programa *Contrastes* de TVE-Murcia (28-03-1980). “Zángano de El Berro” min. 07:15. Recuperado el 21-06-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=uY5zkMfeZeU>>.

<sup>454</sup> Según las nóminas hubo cátedras en Cañada de la Cruz, Otos, Benizar, Inzares, Robles y Salmerón. Cfr. “Nóminas de personal de los años 1961-1963 de la Delegación Provincial de la Sección Femenina de Murcia”. *E-MUar*, SFEM-NINA, 23491



“Las Pardas de Mazuza” que interpretó el grupo de Murcia se grabaron en el trabajo discográfico de 1978, pero no se incluyeron en el cancionero de la Asociación Francisco Salzillo. Se puede señalar que, a diferencia de las “Pardicas” de Caravaca, que ya han sido estudiadas y que siguieron bailándose durante la tercera época, las de Mazuza sí respetan la estructura de tres secciones propia de las pardicas. Su sonoridad es eminentemente tonal mayor y se acompaña con alternancia de acordes de tónica-dominante y subdominante. El grupo las adaptó para la tonalidad de ReM y en la citada grabación se cantó a coro de dos voces que doblan la melodía por terceras.

Queda manifiesto que la seguidilla y sus especies tuvieron relevancia en los grupos de la SF. Sin embargo, los ejemplos presentados por SF proceden de tierras lejanas a la huerta de Murcia, donde las especies derivadas de la seguidilla estaban en decadencia desde el inicio del siglo XX. Las únicas muestras del género de la seguidilla de la huerta de Murcia se extrajeron de los cancioneros ya citados.

Esta práctica es interesante porque consideran los cancioneros como un recurso, a la vez que muestra un intento metodológico de investigación documental por parte de los grupos de SF.

Además de la invención de la tradición<sup>455</sup>, los grupos utilizaron las transcripciones de estos cancioneros adaptadas para rondalla y cuerpo de baile. Este intento de rigor en la investigación conviene conviene matizarlo por la naturaleza de estas colecciones románticas, que presentaban una realidad folklorizada con añadidos artísticos ya que, en su mayor parte, las melodías se presentaban armonizadas para al piano. Por otra parte, el problema residió en no citar el origen de estas fuentes y atribuirse el mérito de su rescate y “redescubrimiento”.

Una vez estudiado el repertorio musical de cada una de las modalidades de los grupos de Coros y Danzas se puede afirmar que la labor de difusión musical del repertorio tradicional se enfocó básicamente hacia el repertorio de bailes y danzas. Los grupos de SF en las modalidades de “Danzas” y “Mixtos”, se encargaron exclusivamente de los géneros bailables, pasados por el tamiz de la estilización y depuración de los pasos, metódicamente ensayados y en ocasiones adaptados al canto coral.

En detrimento, un enorme caudal de repertorio de otros géneros, como el romance, quedó descuidado. La modalidad de “coros” incluyó arreglos orfeonísticos de tonadas diversas, desde las del repertorio del género lírico (canciones, rondas...), algunas del género funcional (tonadas de baile, cantos de trabajo), hasta el villancico, en los citados concursos dedicados específicamente a este repertorio. Todo ello adaptado al lenguaje coral, armonizado a varias voces y más cercano a la música académica que a las manifestaciones tradicionales del pueblo.

---

<sup>455</sup> Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición ... Op. Cit.*

## 2. Influencia del repertorio de la SF en los compositores murcianos

El nuevo repertorio de bailes, creados y adaptados para los grupos de la SF, alcanzó una gran popularidad entre la población urbana que pasivamente terminó aceptando estas novedades como propias y distintivas del acervo “tradicional” murciano. A continuación se muestra un caso de nuevo repertorio difundido por la SF que fue tomado como material temático para composiciones cultas. Prueba de este hecho es la composición *Murcianas* de Manuel Massotti Littel publicada en el LP *Parranda murciana* interpretado por la Orquesta de Cámara *Hispania* (1963)<sup>456</sup>.

Manuel Massotti Littel (1915-1999) fue un destacado compositor y pianista murciano. En 1934, ocupó el puesto de pianista en la recién creada Orquesta Sinfónica de Murcia. En 1939, asumió la dirección artística de Radio Murcia, que ocupó hasta 1943. Su vinculación al conservatorio de la ciudad, que lleva su nombre, le viene dado por su etapa como dirección de esta institución educativa, donde además ejerció como profesor de Armonía y Composición. Fue director del Orfeón Fernández Caballero (1945-1958)<sup>457</sup> y su obra se decantó fundamentalmente al ámbito coral. Muchas de sus obras son armonizaciones de cantos populares murcianos “con tratamientos diversos a manera de pequeñas fantasías”<sup>458</sup>.

En la obra de Massotti Littel existe un importante peso regionalista que le llevó a incluir numerosos temas populares murcianos en sus obras. Durante la década de los cuarenta, Massotti compuso las *Canciones populares murcianas* publicadas en 1947 para coro de voces mixtas del Orfeón Fernández Caballero. En esta colección no hay influencia del repertorio creado por SF, sino se detecta la influencia de los cancioneros anteriores. El “Canto de trilla” y “El Paño” que forman la colección posiblemente fueron tomados del cancionero de Inzenga<sup>459</sup>.

En 1973, Massotti terminó de componer en Caracas la *Misa Murciana* inspirada en motivos folklóricos murcianos a los que se les adaptó el texto religioso de cada una de las partes de la Eucaristía<sup>460</sup>. Se trataba de un arreglo para una voz y “acompañamiento fácil” que se estrenó el 7 de octubre de 1973 durante la misa del Espíritu Santo celebrada en el salón de actos del Conservatorio Superior de Murcia<sup>461</sup>.

La colección *Parranda Murciana* publicada por el sello Philips en 1963 contiene, además de la “Parranda murciana” y “Murcianas”, obras del propio Massotti, El “Zángano” de José Salas

<sup>456</sup> Orquesta de cámara Hispania. (1963). *Parranda murciana*. Madrid: Philips (serie Vacaciones en España).

<sup>457</sup> Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil ... Op. Cit.*, p. 43.

<sup>458</sup> Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica ... Op. Cit.*, p. 473.

<sup>459</sup> Massotti Littel, M. (1947). *Canciones populares murcianas, para coro de voces mixtas*. Madrid: ediciones Hispania.

<sup>460</sup> Massotti Littel, M. (1973). *Misa murciana sobre temas folklóricos (a una voz y acompañamiento fácil)*. Manuscrito conservado en E-MUar, FR, MÚSICA, 64.

<sup>461</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madruga, Revista de Investigación sobre Flamenco*, 8, 1-103.

inspirado en el Zángano del cancionero de Verdú y la “Jota murciana” de Gómez Templado, originalmente para coro de voces mixtas, pero ahora en versión orquestal de Massotti (ver Tabla 8). Esta jota fue posteriormente adaptada para rondalla por los grupos de danzas de SF y denominaron “Jota del Chipirrín”.

Cara 1
<i>Parranda Murciana</i> (Manuel Massotti Littel) <i>Murcianas</i> (Manuel Massotti Littel)
Cara 2
<i>Zángano</i> (José Salas). <i>Jota murciana</i> (M. Massotti Littel / Carmelo López Templado).

Tabla 8. Contenido de *Parranda Murciana* (1963)<sup>462</sup>.  
Fuente: Elaboración propia.

La influencia del repertorio de SF en la obra de Massotti se hace evidente en la composición titulada “Murcianas”, básicamente es la adaptación orquestal de la ya estudiada “Malagueña Gitana” (ver Ilustración 58).



Ilustración 58. Inicio de las *Murcianas* de Massotti Littel.  
Fuente: Archivo Regional de Murcia<sup>463</sup>.

En la reducción de piano (ilustración anterior) se puede apreciar el motivo descendente tan característico en los preludios e interludios instrumentales de esta malagueña. Massotti lo transportó medio tono más arriba que la nota final original (Fa#). La melodía de los interludios la cantan los vientos (maderas) mientras que la cuerda interviene en lo que sería la sección vocal en diálogo con los vientos.

Es posible que Massotti, como director del Conservatorio de Música de Murcia, pudiera haber conseguido la transcripción de Antonio Celdrán, asesor de SF y también docente en el conservatorio murciano.

<sup>462</sup> Orquesta de cámara Hispania. (1963). *Parranda murciana*. Madrid: Philips (serie Vacaciones en España).

### 3. El repertorio murciano en los cancioneros publicados después de la guerra civil española

Antes de abordar cada uno de los trabajos de recopilación realizados durante los años del Régimen que recogieron materiales murcianos, es necesario contextualizar brevemente los trabajos realizados con anterioridad. Se propone a continuación un somero acercamiento al estudio de las recopilaciones sobre música tradicional española, partiendo de la clasificación de García et al que se propone en *El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía*<sup>464</sup> y Manzano<sup>465</sup>.

Con anterioridad a los trabajos que se publicaron tras la guerra civil española, podemos señalar tres etapas en la recopilación:

1. Primeros corpus antológicos de visión romántica y exportación exótica de lo andaluz. Se trataba habitualmente de colecciones de canciones armonizadas para piano y destinadas a conciertos, como los cancioneros de Inzenga, Isidoro Hernández, Eduardo Ocón. En este grupo también se engloban cancioneros que incluyen únicamente textos, sin transcripciones musicales. Suele tratarse de publicaciones sin metodología, sin rigor documental pero sí histórico y etnográfico de gran valor.
2. Primeras recopilaciones sistemáticas o con intentos de rigor metodológico en las primeras décadas del siglo XX. En este bloque pueden citarse los trabajos pioneros de Olmeda en Burgos, Ledesma en Salamanca, Fernández Núñez, Antonio José Martínez Palacios o Agapito Marazuela. También el *Cancionero musical popular español* de Pedrell (1922), con sus limitaciones y contenido fragmentario, recoge tonadas de las regiones periféricas de forma que las tradiciones musicales del centro de la península están representadas escasamente y de forma simbólica<sup>466</sup>.
3. Los frutos de las iniciativas enmarcadas durante la II República, como las Misiones Pedagógicas y las realizadas en colaboración entre las instituciones españolas (Centro de Estudios Históricos dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios) y la Universidad de Columbia de EEUU con Kurt Schindler como principal representante<sup>467</sup>.

Muchos de los logros conseguidos durante esta “Edad de Oro” de la Etnomusicología Española (años 20-30) se vieron truncados tras la guerra civil española con los intereses políticos de la SF o la falta de rigor metodológico de algunos de los recopiladores de esta etapa. Así pues, encontramos las siguientes etapas:

4. Trabajo influenciados por la función escaparatista de la SF y sus grupos de Coros y Danzas. Un trabajo “eficaz” en cuanto a la conservación de los bailes tradicionales, sobre todo los más vis-

<sup>463</sup> E-MUar, FR, MÚSICA, 56.

<sup>464</sup> García, F. J., Arredondo, H., Sánchez, V. y Ayala, I. M. (2017). El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural. *BLO*, 1, p. 733.

<sup>465</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León ... Op. Cit.*

<sup>466</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular ... Op. Cit.*, p. 43.

<sup>467</sup> Olarte Martínez, M. (2014). Contextualización del ‘Plans for the Study of Spanish Folklore’ de Kurt Schindler ... *Op. Cit.*

tosos y espectaculares, pero mucho menor en cuanto a la conservación y transcripción rigurosa de documentos musicales<sup>468</sup>.

Por otro lado, en este periodo se inscriben las iniciativas del Instituto Español de Musicología con sus misiones folklóricas y concursos con una finalidad de rescate y construcción identitaria (García Matos, Gil, Padre Donostia, Larrea, Gomar Mol, Rodríguez Mata, Lama, entre otros). Según García Gallardo *et all.*, durante el franquismo los primeros esfuerzos a partir de la década de los cuarenta y cincuenta estuvieron más encaminados a la recopilación de cancioneros de ámbito regional o provincial, ya que pasó a reivindicarse “la región primero y la provincia después como unidades identitarias que contribuían a formar la nación, por lo que urgía dotarlas de contenido”<sup>469</sup>. No obstante, como ya se ha expresado se realizaron compilaciones anteriores circunscritas a zonas concretas.

5. Las publicaciones realizadas desde la Transición, avaladas por instituciones como diputaciones o ayuntamientos, con un discurso patrimonialista. En algunos casos por aficionados que ignoran los logros obtenidos en trabajos de recopilación anteriores.

A nivel murciano, ya se han citado algunas de las primeras recopilaciones de ámbito regional que se enmarcan dentro de la primera etapa del folklorismo romántico<sup>470</sup> y que son principalmente las de Julián Calvo (1877), Díaz Cassou (1897 y 1900), Inzenga (1888) o Verdú (1906). Muchas de ellas fueron realizadas por músicos y entusiastas de la capital<sup>471</sup>.

Además, pueden citarse las alusiones anecdóticas en otros cancioneros románticos de ámbito nacional como Núñez Robres (1869), Inzenga (1873), Isidoro Hernández (1883) o la escasa representación de Murcia en *Cancionero Popular Español* de Pedrell de 1922 (con transcripciones proporcionadas por Pérez Casas).

Una vez finalizada la guerra civil española, en 1942 Pérez Mateos expresaba las carencias existentes en materia de recopilación de los cantos murcianos. Este autor afirmaba que la mayor parte de las provincias no tenían su cancionero y en otros se había recopilado de modo deficiente:

En nuestra región los cancioneros publicados adolecen del defecto de haberse limitado a canciones de la ciudad y su huerta; no hay nada serio hecho sobre importantes zonas de nuestra provincia, ni mucho menos sobre la Región, tal vez por el decaimiento de su personalidad, producto de la política<sup>472</sup>.

Pérez Mateos otorgaba al cancionero de Verdú la cualidad de ser la mejor colección realizada hasta el momento, aunque también la más limitada por centrarse solo en su huerta y ciudad. Era consciente de todo el material que faltaba por recoger “de interesantísimas zonas de nuestra

---

<sup>468</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León ... Op. Cit.*, p. 119

<sup>469</sup> García, F. J., Arredondo, H., Sánchez, V. y Ayala, I. M. (2017). El estudio de las músicas tradicionales ... *Op. Cit.*, p. 735.

<sup>470</sup> Ortega Castejón, J. F. (2008). Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos ... *Op. Cit.*

<sup>471</sup> Montoya Rubio, J. C. (2012). Músicos y ‘entusiastas’ en las recopilaciones de cancioneros murcianos ... *Op. Cit.*

<sup>472</sup> Pérez Mateos, J. (1942). Los cantos regionales murcianos ... *Op. Cit.*, p. 212.

región tradicional, tan importantes como Cartagena, Lorca, Vélez Rubio, Huercal y los Campos del Almanzora ...”.

Años más tarde, en 1961, Bonifacio Gil también notificaba que los trabajos en Murcia habían tenido a la Huerta como núcleo geográfico de mayor atención. Este hecho se produjo porque al ser la capital de Murcia el foco intelectual de la provincia, la huerta era la comarca más cercana al investigador capitalino, por lo que recomendaba dirigirse a otras comarcas del Noroeste y Altiplano que carecían de trabajos de investigación<sup>473</sup>.

Pocos años después de las afirmaciones de Pérez Mateos, a finales de la década de los cuarenta, se emprendieron los primeros trabajos de recopilación de las “Misiones Folklóricas” del Instituto Español de Musicología (en adelante IEM). A tenor de los materiales digitalizados hasta la fecha en el proyecto *Fondo de Música Tradicional*<sup>474</sup>, las colecciones más completas nacidas de esta iniciativa que se circunscriben a Murcia fueron la Misión 16 (1947) y la Misión 38 (1949), ambas realizadas por el músico valenciano Ricardo Olmos Canet. Se tiene constancia de otras misiones que recogieron cantos en localidades próximas a Murcia, llegando a alcanzar algunas como Lorca<sup>475</sup> por Marius Schneider, director de la sección de Folklore del IEM<sup>476</sup>.

El objetivo de estas misiones, que se realizaron a escala nacional, era el de publicar un *Cancionero Popular Español* “que sirviera de base a posteriores estudios científicos sobre la música popular española”<sup>477</sup>. Sin embargo, algunos de los materiales se publicaron posteriormente como cancioneros regionales. Es el caso de los tres tomos del *Cancionero de la provincia de Madrid* (García Matos, 1951-52), el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (1982), *Cancionero de La Rioja* (1987, Bonifacio Gil). Sin embargo, no llegó a culminar el proyecto del cancionero de la provincia de Murcia.

Sobre los materiales recogidos en la provincia murciana, el trabajo de Clares nos ofrece una primera aproximación a la cantidad de tonadas transcritas en la provincia de Murcia y establece una primera ordenación de los materiales y sus posibilidades para la didáctica musical<sup>478</sup>.

La influencia del repertorio de la SF es destacada en varios de los informantes entrevistados en distintas localidades. En algunos casos jóvenes estudiantes e instructoras de la SF cantaron para Ricardo Olmos, del mismo modo que los materiales enviados a los concursos del IEM procedían de maestras de escuela, etapa educativa por aquel entonces regida bajo la SF.

En la Misión 38 en Cieza (1949), Olmos contactó con María Gómez, *alma mater* del grupo de la SF de Cieza e instructora de danzas. María Gómez les cantó los bailes habituales que por

<sup>473</sup> Gil García, B. (1961). Panorama de la música popular murciana ... *Op. Cit.*, p. 151.

<sup>474</sup> Mazuela-Anguita, A. (2015). Identidad cultural y patrimonio audiovisual en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1944-1960). *V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

<sup>475</sup> Marius Schneider publica un ejemplo de un canto procedente de Lorca *Cfr.* Schneider, M.(1948). *La danza de espadas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 19-23.

<sup>476</sup> Calvo, L. (1989). La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología. *Anuario Musical*, 44, 167-197.

<sup>477</sup> Gembero Ustárriz, M. (2011). Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947). Recopilaciones conservadas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona. *Príncipe de Viana*, 253, p. 414.

<sup>478</sup> Clares Clares, M.E. (2014). El repertorio murciano de tradición oral ... *Op. Cit.*

aquella fecha llevaba como repertorio el grupo de danzas (“Jota bolera”, “Enredás de la Veredilla”, “Malagueña de dos” o el “Fandango”)<sup>479</sup>.

Los materiales recogidos en el municipio de Murcia no son tan abundantes si los comparamos con la gran cantidad recolectada en tierras lorquinas, que evidencia la activa vida musical de esta comarca, que daría lugar a un profundo estudio de variantes y versiones del género de la parranda o la malagueña.

Si centramos el objetivo en los materiales recogidos en la huerta de Murcia, Olmos realizó trabajo de campo en distintas localidades huertanas como Alquerías, Algezares, Espinardo, Javalí, La Albatalía, La Ñora, Monteagudo, Puente Tocinos y Murcia capital<sup>480</sup>. En las colecciones abunda el repertorio infantil pero son dignas de comentario una mínima parte de las tonadas vinculadas al género funcional de cantos para baile y cantos de trabajo.

Algunos de los informantes entrevistados en Murcia tuvieron relación con la SF, como es el caso de María de la Paz Guirao entrevistada en la Misión 16 (1947) en la ciudad de Murcia. Por aquel entonces, María de la Paz Guirao (1926-2015) era una joven de 22 años perteneciente a la SF de Murcia. Guirao estudió en la Escuela de Comercio de Murcia, se casó en 1949 y fue directiva de la Asociación de Amas de Casa una vez que la SF se disolvió<sup>481</sup>. Entre las tonadas que interpretó se aprecia su formación culta procedente de las enseñanzas de la SF y su vinculación a los grupos de danzas. Destacamos las “Seguidillas murcianas” cuyo decurso melódico y texto se corresponde con las “Seguidillas” para coro de Ángel Larroca, pieza habitual del repertorio de los coros de SF; las “Enredás de la Veredilla” un baile popularizado por el grupo de Cieza, o “Los anisicos”, canto que pudo aprender en los coros de SF que procedía del cancionero de Verdú, del que se extrajeron numerosas melodías para su adaptación coral.

La mayoría de las informantes, la gran mayoría mujeres, eran jóvenes de unos veinte años de media de edad, como Antonia Mora Zaragoza, que cantó en 1947 la “Oración de San Antonio y Santa Rita”. Estos interesantes registros muestran la presencia del olvidado género narrativo con una versión del *Romance de San Antonio*. O las dos incursiones de campo (M16 y M38) en Espinardo a una joven Josefina Rex Cuevas (1925-2011), quien además de varios cantos infantiles les cantó un ejemplar de malagueña, un aguinaldo y un canto de trilla.

Ofrecen mayor interés las tonadas recopiladas a informantes de mayor edad y de una condición social inferior como José Pérez Torres, un “ciego que pide limosna” de 49 años que cantó un curioso ejemplar de “malagueña para pedir limosna” de cinco tercios, y no de seis; o la “Salve de difuntos” transcrita de las voces de los huertanos de la Hermandad de Auroros de La Ñora-Javalí (1947). Estos materiales permanecen aún a falta de un estudio en profundidad y por sus dimensiones rebasan las pretensiones de esta tesis doctoral.

---

<sup>479</sup> Cfr. M38 (1949) en Cieza, informante María Gómez piezas M38-356 a M38-365. Recuperado el 20-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/informant/1885>>.

<sup>480</sup> Clares Clares, M.E. (2014). El repertorio murciano de tradición oral ... *Op. Cit.*

<sup>481</sup> Testimonio personal de su hija Fuensanta Costa Guirao, 30-01-2017.

### ***Del folklore murciano, Emilio Ramírez (1944)***

La primera colección de cantos populares publicada en Murcia tras la guerra civil española fue la publicación *Del folklore murciano* una “colección de canciones populares recogidas, armonizadas y comentadas” por Emilio Ramírez<sup>482</sup>.

La figura de Emilio Ramírez es de gran importancia para la comprensión de la música regionalista del primer tercio del siglo XX en Murcia. Recibió una sólida formación musical en Madrid donde recibió clases de composición de maestros de la talla de Felipe Pedrell. Además, su condición de compositor la conjugó con una importante actividad como docente y su compromiso con la educación musical y con la investigación y recopilación de cantos populares de la Región de Murcia. En el ámbito de la creación musical fue autor de zarzuelas y cuadros costumbristas entre los que destacan los *Cuadros Murcianos* y *Nazareno Colorao*. Es conocido sobre todo por ser el autor del célebre “Himno a Murcia”. Dirigió la orquesta del Teatro Roma y un sexteto con el que realizó numerosos conciertos<sup>483</sup>.

La obra *Del folklore murciano* de Ramírez fue premiada en el concurso de la Diputación Provincial de Murcia de 1942 y se terminó de imprimir en 1944. En su prólogo, titulado como “la canción nuestra”, se relataba la anécdota de la visita de su maestro Pedrell a tierras murcianas, donde lo llevó a escuchar los cantos de los auroros de Nonduermas (Huerta de Murcia). Ramírez relata a un Pedrell emocionado y con lágrimas que instaba a los músicos murcianos a la ineludible obligación de recoger este patrimonio musical.

La colección de Ramírez no presenta influencias en cuanto al repertorio musical popularizado por SF, ya que se trata de una época inicial en la que los grupos de danzas aún no estaban plenamente constituidos. No obstante, en el prólogo de la colección, el maestro Ramírez aludía a la labor que comenzaba a desarrollar la Falange en el ámbito del folklore:

En estos momentos en que la nueva España hace resurgir todos nuestros valores raciales; en que la Falange, con titánico esfuerzo, rescata canciones, danzas y trajes olvidados y en que a Excm. Diputación de Murcia, con elevado exponente de ideal, de patriotismo y de arte, convoca para poner muy alto el nombre de la región, me siento aludido como español, como murciano y como artista<sup>484</sup>.

Tal afirmación no representaba una afiliación ideológica plena con el Movimiento sino que arroja luz sobre el estilo del compositor “que podríamos considerar anacrónico y nostálgico respecto a producciones musicales contemporáneas”<sup>485</sup> a los años cuarenta.

<sup>482</sup> Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares recogidas, armonizadas y comentadas*. Murcia: Diputación Provincial.

<sup>483</sup> Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica ... Op. Cit.*, p. 473.

<sup>484</sup> Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares recogidas, armonizadas y comentadas*. Murcia: Diputación Provincial, p. 4.

<sup>485</sup> Encabo Fernández, E. (2009). Los “Cuadros murcianos” de Emilio Ramírez el estudio analítico del folklore al escenario. *Revista de musicología*, XXXII, 2, p.122.



Esta colección de cantos obedece a la estética tardorromántica de presentar el repertorio tradicional armonizado al piano, o en este caso adaptado además para coro a varias voces. Por tanto muestra una concepción anterior del folklore musical que se vincula más a las obras popularizantes de compositores inspirados en temas populares que con los intentos de rigor metodológico en la recopilación de la música popular iniciados en los años veinte.

La adaptación para coro de los cantos publicados obedecía a unos criterios que comulgaban con el ideario de SF. Ramírez alude al “espíritu de hermandad” que fomenta el canto coral y que de alguna forma dejaba entrever un sesgo nacionalista: “Cuando canta una región, es el espíritu de aquel pedazo de España el que canta. La disciplina de un país se descubre siempre cuando las juventudes cantan a coro su canción unánime”<sup>486</sup>.

La condición de Ramírez como reputado compositor también pudo afectar a este cancionero que cabalga entre la condición de ser una obra de autor inspirada en temas populares y el trabajo de recopilación de estética decimonónica. En este aspecto conviene citar sus *Cuadros Murcianos*, obra estrenada en 1946 en el Teatro Romea de Murcia. La obra coral se divide en tres cuadros o escenas “en la que tienen cabida todos los tópicos de la identidad musical murciana construidos a lo largo de las décadas anteriores”<sup>487</sup>.

A tenor de la justificación de Ramírez, el objetivo de esta publicación era el de nutrir de repertorio tradicional murciano a las agrupaciones corales en un momento en el que la SF vio necesario incentivar este tipo de formaciones orfeonísticas.

Ramírez reconocía que las adaptaciones para coro las realizó de forma sencilla, eludiendo dificultades debido a que que “la mayoría de los componentes de nuestras agrupaciones corales son solo aficionados entusiastas”<sup>488</sup>.

La colección constaba de cuatro cuadros:

- I. *Niña si vas al Monte*. Coro mixto
- II. *Copla de Madrugá*. Voz o coro unisonal y piano.
- III. *Sábado de Ronda*. Coro y piano.
- IV. *Ya se van los misioneros*. Coro mixto.

Cada uno de las cuatro piezas posee una introducción en la que se explica la funcionalidad de cada canto y además aportaba datos etnográficos de interés sobre cada una de las tonadas, como la costumbre de rondar los sábados, la presencia de los misioneros que evangelizaron en la Era Alta (Huerta de Murcia), o las localidades y los informantes que le proporcionaron parte de las melodías:

Yo me internaba (...) por la urdimbre de sendas de la huerta para intentar recoger una joya folklórica que se perdía; para arrancar a un ancianito, cercano ya a la tumba, el secreto de una copla que solo él canturreaba.

---

<sup>486</sup> Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares ... Op. Cit.*, p. 4.

<sup>487</sup> Encabo Fernández, E. (2009). Los “Cuadros murcianos”... *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>488</sup> Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares ... Op. Cit.*

¡Isabel Pujante! ¡Pascual Ortuño! ¡Cómo os tengo presentes al desempolvar aquellas notas que me cantabais (...) que si volviera a la huerta, os encontraría cantando nuevamente allí, en las cercanías del Rincón de Seca o junto a las tapias del Huerto de San Blas<sup>489</sup>.

No obstante, su testimonio, aunque acusa elementos románticos e idealizados, aporta datos etnográficos sobre su labor recopiladora algunos de los cuales son fruto de “recuerdos de mi vida murciana” y otros “apuntes de mis andanzas folklóricas”<sup>490</sup>. Su cancionero, junto a *Cuadros Murcianos* constituyen un corpus de referencia en la música coral de temática murciana que tanto el Orfeón Murciano como los Coros de la SF interpretaron en sus actuaciones.

### 3.1. Cancioneros editados y publicados por la Sección Femenina

Una vez que se han mostrado someramente las iniciativas recopiladoras que se desarrollaron en Murcia paralelamente al período que abarca la tesis, se analizan a continuación los cancioneros publicados específicamente bajo el sello de la SF. Además se tratarán otras colecciones que recogieron cantos murcianos y que poseen elementos afines al ideario de SF.

Los cancioneros que se abordarán a continuación pueden agruparse en cuatro bloques: el primero de ellos trata a aquellos cancioneros publicados por SF a escala nacional y que incluyeron cantos procedentes de Murcia; el segundo ellos se centra concretamente en los cancioneros de villancicos editados por SF; el tercer bloque aborda los “cancioneros de refrito” que, aunque no se publicaron bajo el sello de SF, guardan cierto parentesco en sus criterios y contribuyeron a difundir el nuevo repertorio “recuperado” por sus grupos de danzas; y en cuanto al último se analizará más en detalle la obra de Antonio Celdrán, que puede considerarse como el cancionero póstumo de la SF de Murcia, editado por la Asociación “Francisco Salzillo” en 1980.

Desde sus principios, la SF fue consciente de la importancia de difundir a través de sus cancioneros un repertorio unificado para todo el territorio español<sup>491</sup>. Con el fin de crear una única conciencia nacional de estado, se trató de aglutinar los elementos regionales diferenciadores pero focalizados en la riqueza de tal disparidad. Con ello se intentaba disipar los posibles conatos separatistas.

La mayoría de estas publicaciones no buscaron criterios puramente científicos, ni siguieron una metodología sistemática de campo y posterior análisis. En la mayoría de los casos se trató de confeccionar cancioneros divulgativos con el objetivo de dotar a las instructoras de música de un repertorio seleccionado para la formación musical. En estos cancioneros se observa el gran peso de los repertorios folklóricos y, en menor medida, la canción religiosa y la infantil, con acusadas

<sup>489</sup> Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares ... Op. Cit.*

<sup>490</sup> *Ibíd.*

<sup>491</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo ... Op. Cit.*, p. 415.

diferencias entre las canciones destinadas para cada sexo<sup>492</sup>. La tesis de Castañón apunta las publicaciones más notables de la Delegación Nacional de SF orientadas hacia la educación musical (ver Tabla 9).

Años	Títulos
1941-1975	Selección de artículos de la Revista <i>Consigna</i> <sup>493</sup>
1943	<i>Cancionero de Sección Femenina y Frente de Juventudes</i>
1954	<i>Canciones populares para escolares</i>
1956	<i>Villancicos y canciones religiosas de Navidad</i>
1964	<i>Canciones infantiles</i>
1968	<i>Cancionero popular español</i>
1974	<i>Villancicos y canciones religiosas de Navidad</i>
1975	<i>Iniciación a la Educación Musical Preescolar</i>

Tabla 9: Principales publicaciones didácticas de SF.  
 Fuente: Tesis doctoral de Castañón <sup>494</sup>.

A continuación se traza un recorrido cronológico por los cancioneros publicados bajo el sello de la SF. Dichos cancioneros presentados se han seleccionado en función de los materiales publicados (aquellos que conciernen al repertorio murciano) además de otros que por su interés y relevancia son dignos de análisis para la presente investigación.

### 3.1.1. *Cancionero español* armonizado por García de la Parra (1940)

El *Cancionero Español* fue publicado en 1940, armonizado por B. García de la Parra y editado bajo el sello de SF<sup>495</sup>. Fue la primera obra publicada tras la guerra. El objetivo de su publicación no fue tanto el afán positivista de realizar un cancionero riguroso de cada región española, sino que se trataba de un primer esfuerzo por conseguir un manual que se destinaría como herramienta pedagógica para el canto coral. Cabe recordar que a partir de estos años se comenzaron a organizar los cursos de formación de instructoras y se pusieron en marcha los orfeones y agrupaciones corales que posteriormente participaron en los concursos de Coros y Danzas, cuya primera edición fue en 1942.

Su autor, Benito García de la Parra (1884-1953), fue profesor de armonía en el Real Conservatorio de Madrid desde 1909 y subdirector desde 1944. Junto a Bartolomé Pérez Casas y Conrado del Campo, García de la Parra publicó dos tomos del *Tratado de Armonía*, manual de referencia de

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 415-469.

<sup>493</sup> En muchos de los números de esta revista mensual se publicaron partituras y artículos de orientación pedagógica destinadas a maestras de educación musical.

<sup>494</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo ... Op. Cit.*, p. 416.

<sup>495</sup> “El Carbonero” en García de La Parra, B. (1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo*. Madrid: Sección Femenina de F.ET. de las J.O.N.S.

la época. García de la Parra dejó toda legión de alumnos que pasaron por su cátedra, en las que la armonización de las canciones populares estuvo muy presente<sup>496</sup>.

En el cancionero García de La Parra, se aludía claramente a la labor de la SF. Su autor expresaba el mérito de SF dentro del resto de organismos de la Falange por ser “la primera y principal animadora de este trascendental redescubrimiento de la verdad española”<sup>497</sup>. Este discurso acerca de la autenticidad y verdad de la música popular es un tema reiterado en la obra editada de la SF.

El *Cancionero Español* de García de la Parra constaba de dos volúmenes. El primer cuaderno estuvo integrado por una docena de cantos populares de distintas regiones de España armonizados para voz y piano. Fue prologado por Federico Sopeña quien reconocía que el cancionero no tenía una pretensión rigurosa de investigación: “No estamos en presencia de un movimiento folklorista entendido como trabajo de erudición. Se trata de algo más sencillo pero más vital e importante”<sup>498</sup>.

La canción popular se citaba en el cancionero como la forma espontánea para encauzar la expresión artística de los jóvenes, en una época en que “se siente la rebeldía contra la forma”. El folklore debía de ser “la revolución más esencial que puede presentarse a una juventud”, por su totalidad lírica, la canción popular era la más adecuada, según Sopeña, para la expresión de los sentimientos de los jóvenes y una eficaz herramienta pedagógica.

En el prólogo, Sopeña también justificaba la no división por regiones de las distintas canciones, dado su sentido eminentemente práctico. Su destino era el de ser una herramienta pedagógica para la enseñanza del canto coral, con las connotaciones políticas que ellos podía acarrear:

Se va a dirigir con él la vida musical de nuestras camaradas: en Madrid y en provincias, la labor coral e incluso la escénica y de Danza, tendrán con este cancionero una facilidad y una eficacia ejemplares. No olvidemos, claro está, la enorme significación que pueda alcanzar en orden a un mejor conocimiento de España<sup>499</sup>.

Sobre la acertada labor de armonización Sopeña alababa la labor de García de La Parra que huyendo de “una armonización abigarrada, libre, preciosista o simplemente pretenciosa” optó por tomar “cada melodía como una entidad puramente musical” y sobre ella añadir una atmósfera natural y sencilla respetando “la originalidad, el arcaísmo tonal de músicas”<sup>500</sup>.

Para esta tesis interesa especialmente el cuaderno segundo, ya que en él se incluyó la única pieza murciana de la colección, la canción titulada “Ya viene el carbonero” de Murcia.

Se confirma que la melodía que publicó García de La Parra fue tomada prestada del cancionero de José Inzenga (1888). Inzenga incluyó una canción titulada como “El Carbonero” (ver Ilustración 59), subtitulada “canción antigua casera”, de final del siglo XIX, armonizada para piano<sup>501</sup>.

En ambos casos, las melodías están en sol mayor y se han transcrito con el mismo compás y figuración rítmica. Sin embargo, la armonización y los patrones rítmicos de acompañamiento

<sup>496</sup> Iglesias, A. (1999). García de la Parra Téllez, Benito. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López Calo (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, (p. 440). Madrid: SGAE. Tomo 10.

<sup>497</sup> García de La Parra, B. (1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo ... Op. Cit.*

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> Prólogo de García de La Parra, B. (1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo ... Op. Cit.*

<sup>500</sup> *Ibid.*

pianístico son más elaborados en el caso de García de la Parra, el cual añade una introducción pianística de cuatro compases antes del inicio de la tonada.



Ilustración 59. "El carbonero" incluido en el cancionero de Inzenga.  
Fuente: Inzenga, J. (1888:45).

"El Carbonero" es un canto infantil, de melodía simple y sencilla alusiva a la venta de carbón. Emplea la mensura poética de seguidilla y se presenta arreglado para una voz con armonización de piano.

"El Carbonero" tuvo gran difusión a través de este cancionero y otros posteriores. Estas colecciones sirvieron como fuente donde obtener el repertorio para los grupos participantes en la modalidad de "Coros" en los concursos nacionales. Prueba de ello son las partituras manuscritas localizadas en el archivo de Alcalá, en las que figura un arreglo para coro a tres voces de "El Carbonero" presentado por la modalidad de Juventudes (ver Ilustración 60)<sup>502</sup>.



Ilustración 60. Arreglo de "El Carbonero" para tres voces en la modalidad de coros de juventudes.  
Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>503</sup>.

<sup>501</sup> Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid: A. Romero, p. 45.

<sup>502</sup> "Partituras canciones", *E-Mga*, (3)51.23, Caja 129.

<sup>503</sup> *Ibid.*

Además, en el XIV Concurso nacional de Coros y Danzas (1959-60) entre el repertorio más repetido se encontraban por los Coros de Juventudes figuraban “Los Anisicos”, “El Carbonero”, “Los Mayos” o “El Paño”.

### 3.1.2. *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes (1943)*

El primer cancionero que se publicó bajo la autoría directa de “Sección Femenina y Frente de Juventudes de FET de las JONS” fue el *Cancionero* de 1943<sup>504</sup>. En su preámbulo, se advertía que no se trataba de una novedosa obra de recopilación: “no busquéis en este libro material folklórico utilizable para asuntos científicos. No lleva consigo esta selección de canciones novedad alguna (...) ya que ha sido hecho seleccionando canciones de varios cancioneros antiguos y modernos y de colecciones de cantos populares ya publicados”. No obstante, se destacaba en el cancionero que algunas de ellas “han sido transcritas directamente de boca del pueblo”<sup>505</sup>.

El principal objetivo de esta publicación era dotar a las instructoras de la Falange de materiales didácticos para las “Flechas” con el fin de despertar en ellas el interés por el bello arte del canto popular español. Además, el tinte pedagógico de la selección se hacía de forma gradual.

Primero, se incluían canciones a una sola voz y poco a poco se aumentaba la dificultad con piezas armonizadas a dos y tres voces. La selección recomendaba ciertos repertorios para una edad concreta, dejando para las “Flechas” y “Margaritas” (rangos de niñas de menor edad) las “canciones de corro” y “canciones infantiles” y para las “Flechas azules” (de mayor edad) los “romances” y las “canciones antiguas”, además de los himnos, cantos religiosos y villancicos.

La división se hacía por regiones y dentro de cada una de ellas se ordenaban por secciones o géneros musicales. La colección incluyó una docena de cantos murcianos clasificados en diversos géneros bastante cuestionables. Se presentaba un género denominado como “bailables” a la vez que se distinguía uno exclusivo para “parrandas”. Dentro del género “de campo” se incluyó un canto de trilla y uno de recogida de la hoja; pero, sin embargo, la tonada titulada como “Quita la mula rucia”, que se trataba de un canto de trabajo, se incluyó en la clasificación de “varios” (ver Tabla 10).

En la selección de las tonadas existía toda una labor previa de censura de coplas de temática erótico-amorosa. En el cancionero afirmaban que “los Cantos de Ronda son los menos apropiados para las Flechas” pero “no hemos querido dejar de incluir algunas de estas canciones tan bellas y tan comúnmente usadas en toda España, seleccionado las que por su letra pueden ser cantadas por éstas”<sup>506</sup>.

<sup>504</sup> Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.

<sup>505</sup> *Ibíd.*, p. 7-8.

<sup>506</sup> Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección ... Op. Cit.*

Título dado	Género atribuido	Íncipit literario
“Canto de cuna”	De cuna	“Duérmete niño mío que viene el coco”
“Al recoger la hoja de la morera”	De campo	“No me diga usted morena porque le diré ladrón”
“Canto de trilla”	De campo	“Dos soles son los ojos de una morena”
“Parrada del tres”	Parrandas	“En la Huerta de Murcia por un chaviquio”
“Parranda del Campo de Lorca”	Parrandas	“Parece que me miras, ¿Quieres comprarme?”
“Parranda llamada del uno”	Parrandas	“A bailar han salido los cuatro soles”
“El Carbonero”	Varios	“Ya viene mi carbonero por la Glorieta”
“Quita la mula rucia”	Varios	“Quita la mula rucia, ponme la negra”
“Los Mayos”	Varios	“Ya estamos a treinta de este abril florido”
“El Rosario de la Aurora”	Varios	“Un devoto por ir al Rosario”
“Las Torrás”	Bailables	“La la la... voy a cantar las coplas que me han mandado”
“Seguidillas del Jo y el Já”	Bailables	“Ponte las arracadas de media luna, Jo y Já”

Tabla 10. Repertorio recogido en el cancionero de SF de 1943.  
 Fuente: Elaboración propia.

Las doce tonadas referidas a Murcia pertenecen en su totalidad a los cancioneros de Inzenga (1888) y Verdú (1906) como se especificará en el epígrafe dedicado a *Mil Canciones Españolas* (ver Capítulo 3, Apartado 3.1.5.) que reeditó el contenido de este cancionero con algunas modificaciones.

La funcionalidad didáctica de este manual se deja ver en la adaptación de algunas tonadas que se transportaron a tonalidades más graves, como las “Parrandas del Campo de Lorca”. Estas parrandas, copiadas de variante que publicó Inzenga (1888, nº VII), se transportaron de SibM a FaM, una cuarta más grave puesto que el registro de la variante de Inzenga era agudísimo para el canto infantil (llegaba a un Lab agudo).

### 3.1.3. *Cancionero Juvenil* de Manuel Rodríguez, editado por el Frente de Juventudes (1947)

Entre las publicaciones editadas por el Frente de Juventudes cabe que destacar la existencia de un *Cancionero Juvenil* cuyo autor es Manuel Rodríguez, y que editó 1947 esta movimiento político.

Este cancionero incluyó los siguientes apartados: “canciones religiosas gregorianas”, “de fuego de campamento”, “militares”, “himnos” e incluye un apartado de “canciones regionales”, en concordancia con la idea de unidad patria:

Queremos unidad entre todos los hombres y las tierras de la Patria y que vuelva aquella España de siempre, unida para defender y extender por el mundo una idea universal y católica, un Imperio cristiano; la España que dio la norma ideal de un quehacer perenne<sup>507</sup>.

Dentro del apartado de canciones regionales, en lo que respecta a Murcia, se incluyó, de nuevo, las “Seguidillas del Jo y Já”, pero con una curiosa modificación en su letra:

<sup>507</sup> Rodríguez, M. (1947). *Cancionero Juvenil*. Madrid: Frente de Juventudes, p. 168.

Somos ay de la tierra del pimientico jo y ja.  
 del pimientico, de la Huerta de Murcia jo y ja,  
 los murcianicos jo y ja.  
 los murcianicos del pimientico jo y ja.  
 Y a mucha gala jo y ja,  
 los huertanicos, nuestro amor por la Virgen jo y ja  
 de la Fuensanta, de la Fuensanta Jo y Ja”<sup>508</sup>.

En ella se aprecia la identificación identitaria con ciertos valores religiosos (como la patrona de Murcia, la Virgen de la Fuensanta) junto a otros elementos como la huerta y la “tierra de pimiento”.

### 3.1.4. *Danzas Populares de España de García Matos (1957, 1964, 1971)*

Tres obras clave en la producción cancionística de la SF fueron la serie de cancioneros *Danzas Populares de España*, editados con bajo sello del Movimiento con la autoría de Manuel García Matos, asesor nacional de música de la SF tras dejar el cargo Rafael Benedito.

Esta colección se inició en 1957 con la publicación del primer tomo, dedicado a “Castilla La Nueva I”, al que le siguió el tomo de Extremadura<sup>509</sup> (1964) y el de Andalucía<sup>510</sup> (1971) cuyas pruebas de imprenta originales hemos localizado en el Archivo de Alcalá<sup>511</sup>. Se ha optado por incluir el análisis de estos cancioneros a pesar de no existir ningún volumen dedicado a Murcia debido a la novedad en cuanto a la metodología empleada.

En los tres cancioneros se recoge la música, los pasos de las danzas y la indumentaria propias del repertorio habitual de los grupos de Coros y Danzas de las regiones españolas seleccionadas. Cada uno de los cancioneros comenzaba con un preámbulo de Maruja Sampelayo, Regidora Central de Cultura, una introducción del profesor Matos con la aclaración de la terminología empleada y el estudio y transcripción musicoreográfica de las danzas seleccionadas.

En el preámbulo del Cancionero dedicado a Castilla, Maruja Sampelayo destacaba la importancia de los concursos nacionales de Coros y Danzas que desde su primera edición incentivaron la búsqueda de “nuevos” cantos y bailes al borde del olvido, y que en estos cancioneros quedaban impresos para la posteridad. Sobre el trabajo de campo realizado por la SF, Sampelayo relataba de una forma mítica la labor realizada a partir de 1942: “instructoras y asesores salen a los campos para recoger las tradicionales melodías, a punto de desaparecer muchas de ellas (...) persuadiendo a los aldeanos la patriótica conveniencia de vivificarlas, si es que no lo están, e insistiéndoles a practicarlas, de continuo en sus asuetos domingueros y en sus particulares fiestas patronales, de romería, etc.”<sup>512</sup>.

<sup>508</sup> Coplas de la “Seguidilla Murciana”: Rodríguez, M. (1947). *Cancionero Juvenil*. Madrid: Frente de Juventudes, p. 183.

<sup>509</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura. I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Industrias Gráficas Mangerit.

<sup>510</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1971). *Danzas populares de España. Andalucía. I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Altamira-Rotopress.

<sup>511</sup> “Clichés libro García Matos”, *E-Mga*, (3) 51.23., cajas 19-21.

<sup>512</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1957). *Danzas populares de España. Castilla la Nueva I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Industrias Gráficas Mangerit, p. 5.



El objetivo de esta publicación atendía a criterios positivistas de tinte romántico: fijar y hacer acopio de todas las danzas coreografiadas por los grupos de SF a través de la recopilación de su música y baile de manera que se aseguraba la perennidad de estos repertorios. Como antecedente a este volumen, la SF publicó algunas de las fichas presentadas a concursos en los números de la revista *Consigna*, así como en los cancioneros de Juventudes de SF y en diversas hojas-programa de los concursos nacionales.

Se puede hacer una segunda lectura de estos cancioneros realizados por Matos, ya que el autor quiso dejar explícito en ellos que este trabajo estaba basado en la documentación que la SF le había proporcionado con “los materiales de sus archivos de música folklórica (...) y poniendo a nuestra disposición sus grupos danzarios provinciales para de ellos servirnos en las captaciones de las coreografías”<sup>513</sup>. Por tanto, la labor de Matos se limitó a transcribir unas grabaciones que él no había realizado, de unos informantes que no eran los que él buscó sino los propios grupos de danzas de SF. Estas condiciones habían sido impuestas por la Delegación Nacional de SF y es por ello que en la mayoría de las danzas estudiadas Matos explicitaba: “Transcripción de García Matos del Archivo de SF de FET de las JONS).

El mismo García Matos era consciente de la fuerza e importancia que estos grupos de Coros y Danzas podían suponer “de firme y estimulante base para poder pensar con seriedad y fundadamente en la creación de un auténtico ballet nacional”<sup>514</sup>. Es decir, reconocía la función escaparartista y artística de los Coros y Danzas y su función escénica de cara a este tipo de espectáculos teatrales.

Independientemente del mayor o menor grado de “originalidad” y antigüedad de los bailes, del estudio de estos cancioneros se deduce que se seleccionaron las danzas más populares de los grupos con más prestigio nacional, habitualmente finalistas de los concursos nacionales de los que Matos fue jurado en muchas ocasiones.

La meticulosidad del musicólogo extremeño en estos cancioneros es evidente. Trató de buscar una metodología unitaria en todos los volúmenes para la “coreología” – o representación gráfica de los movimientos de las danzas – con un método descriptivo al que le dedicaba un capítulo previo en el que abordaba la “terminología y signos convencionales de la coreografía” con las posiciones de los pies, modos de asentarlos, maneras de efectuar movimientos con los pies, saltos, movimientos simultáneos, dirección de los pies, braceos, patrones rítmicos con castañuelas y pitos, entre otros (ver Ilustraciones 61 y 62).

La primera publicación, el cancionero de Castilla La Nueva, recogió las danzas “festivales” y “de solaz” (jotas y seguidillas), por ser las que mayor interés suscitaron en los concursos nacionales, mientras que se reservaban para futuras publicaciones las danzas castellanas de tipo ritual, religiosas y afines. Se constata por tanto, que el objetivo de esta colección era ser ampliado en futuras ediciones, no solo en varios tomos de las mismas regiones, sino también ampliado a otras. Lamentablemente, tan solo llegaron a publicarse un solo tomo por cada una de las ya citadas regiones, como se refiere en una carta de 1977: “Se realizan solo los [libros] de Manuel García Matos y no se pudieron hacer más por falta de medios económicos. Son muy eruditos y sería hacer alguno de divulgación”<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>515</sup> “Informe sobre la labor realizada por la SF”. Cultura – Coros y Danzas – música año 1977. *E-Mrah/ana*, serie azul (Legado Pilar Primo de Rivera), vol.8, carpeta 168, Doc.35.

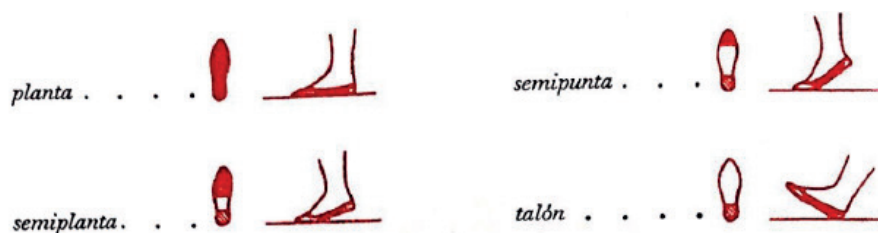


Ilustración 61. Terminología y signos convencionales de la coreografía: “Modos de asentar los pies”.  
Fuente: García Matos (1957: 6).



Ilustración 62. Terminología y signos convencionales de la coreografía: “Braceos”.  
Fuente: García Matos (1957:10).

Pondré un ejemplo de una de las danzas recogidas en el cancionero de Castilla “La Nueva”, las “Seguidillas de escuela” de Madrid. Estas seguidillas se correspondían con las piezas más populares del repertorio de danzas de los grupos de la capital de España, que solían presentar en sus actuaciones las danzas de la Escuela Bolera de la Corte de Madrid del siglo XVIII. Así se puede corroborar en la actuación del Grupo de danzas “Distrito II” de Madrid (en 1972) las “Seguidillas antiguas”<sup>516</sup> que se corresponden en líneas generales con la transcripción de Matos publicada en el cancionero de Castilla.

Lo que diferencia ambas seguidillas es que en el registro del NO-DO las interpretan en SibM mientras que Matos las transcribió en DoM. La misma correspondencia se encuentra en la transcripción de las “Seguidillas Meloneras” de Ciudad Real y el vídeo de la actuación de 1956 del grupo de esta localidad<sup>517</sup>.

Las coreografías se detallan paso a paso con una descripción del movimiento de pies y brazos en cada una de las secciones musicales de la danza: “salida”, “estribillo”, “copla”, acompañados con la descripción gráfica de los braceos y mudanzas del baile. La transcripción musical de la rítmica de las castañuelas y la transcripción íntegra de la música, en el caso de las “Seguidillas de escuela” (Madrid) incluyó el acompañamiento de piano.

Sirva como ejemplo la Ilustración 63 con uno de los pasos del “Fandango de Comares” (Málaga) recogido en el volumen de Andalucía<sup>518</sup>, que se grabó para el LP de la segunda *Antología* de SF (1973)<sup>519</sup> y la Ilustración 64 con una fotografía del Grupo de Coros y Danzas de Málaga.

<sup>516</sup> “Seguidillas antiguas (Madrid, 1972)”. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYyIYW0LnDs>> (consulta 01-07-2018).

<sup>517</sup> “Seguidillas melonera” (Ciudad Real, 1956). Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=D16B9DP-v2EA>> (consulta 01-07-2018).

<sup>518</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1971). *Danzas populares de España. Andalucía. I.* Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Altamira-Rotopress.

<sup>519</sup> “Antiguamente eran dulces” - Fandangos de Comares, cara B (vinilo 18-1372), en Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento (1973). *Antología de Canciones y Danzas de España. Segunda colección antológica.* Clave, 18-1372/73.



76

Ilustración 63. Mudanza del “Fandango de Comares”.  
Fuente: *Danzas Populares* (1971)<sup>520</sup>.



Ilustración 64. Fotografía del grupo de Coros y Danzas de Málaga. Fuente: Fundación Joaquín Díaz<sup>521</sup>.

En el cancionero andaluz no solo se recogieron danzas basadas en los repertorios populares. En el caso de Málaga el repertorio de las pandas de verdiales, sino que también se incluyeron otras danzas más estilizadas y de exhibición de escuela como “El Vito”, recopilado como “de escuela” que se puede corroborar con la actuación del grupo de Coros y Danzas de Córdoba en 1976<sup>522</sup>.

De 1964 data el volumen dedicado a Extremadura<sup>523</sup>, tierra originaria de Matos, por lo que no es de extrañar que la decisión de elegirla se diera a consecuencia de la procedencia del musicólogo placentino. Son muy interesantes las apreciaciones de la “Introducción” en donde Matos explicaba los aspectos musicales de las danzas extremeñas, distinguiendo entre las de la provincia de Cáceres, más “arcaizantes” y “primitivas”, que las de la provincia pacense. Aseguraba Matos, que las danzas cacereñas denotaban su simplicidad y espontaneidad en sus pasos sencillos y rudimentarios como la posición básica de los danzantes en hilera mientras que destacaba que las danzas de Badajoz eran “más elaboradas y prolijas” ya que incluían diversas “figuras de las cuales algunas evidencian, por su carácter, tener un origen relativamente moderno”. Es decir, sabía distinguir perfectamente aquellas coreografías deliberadamente elaboradas para los concursos de Coros y Danzas, como podría ser el caso de “La Uva” Jota de Olivenza<sup>524</sup>. Matos aseguraba que no le constaban datos históricos de muchas de las danzas que recogía este cancionero por lo que “nos reducimos pues, a dar las siguientes notas de complemento e ilustración”<sup>525</sup>.

Estos tres cancioneros son obras modélicas en cuanto al empleo de una metodología sistemática para establecer y describir aspectos coreológicos que fijaron en papel las danzas del repertorio

<sup>520</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1971). *Danzas populares de España. Andalucía ... Op. Cit.*, p. 188

<sup>521</sup> Extraída de la Colección Kindel, N° neg. 1544.

<sup>522</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1971). *Danzas populares de España. Andalucía ... Op. Cit.*, p. 123 y vídeo de la actuación del grupo de Córdoba en 1976, recuperado el 01-07-2018 de: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_vfEzrbG-bk](https://www.youtube.com/watch?v=_vfEzrbG-bk)>.

<sup>523</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura. I.* Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Industrias Gráficas Mangerit.

<sup>524</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura.... Op. Cit.*, pp. 139-151 y vídeo del grupo de Badajoz en 1963. Recuperado el 18-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=Onq-Bo1-SVe8>>.

de los grupos de SF. Además, fueron novedosos en un momento carente de medios audiovisuales para describir este tipo de bailes<sup>526</sup>. No obstante, tanto la selección de la música y los bailes como la originalidad de las fuentes procedía de las decisiones que SF estableció según sus objetivos.

### 3.1.5. *Mil Canciones Españolas* (1974)

La última fuente seleccionada antes de abordar el estudio de los cancioneros de villancicos publicados por la SF es la obra *Mil Canciones Españolas*. Esta obra tuvo una enorme difusión ya que se realizó para estar al servicio de la enseñanza musical en los Centros de Enseñanza Secundaria y las Escuelas Normales de Magisterio, por lo que “la influencia de esta antología en la repoblación de la memoria colectiva fue muy importante”<sup>527</sup>.

Se tiene constancia de la existencia de una edición de 1953, que no ha sido localizada<sup>528</sup>, por lo que me he basado en la edición publicada en 1974<sup>529</sup>. De este mismo año, además, data la segunda edición del *Cancionero popular español*, editado por SF, en el que no se seleccionó ningún canto murciano<sup>530</sup>.

En el prólogo de *Mil Canciones españolas*, Antonio Ramírez Ángel, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, hablaba de esta nueva edición como la continuación del cancionero que SF publicó por primera vez en 1943<sup>531</sup>. En este caso, la apariencia externa del cancionero variaba mucho respecto al cancionero de 1943, a pesar de recopilar todo el trabajo de SF. En sus páginas son escasas las referencias al partido y en su portada no figura el yugo y las flechas falangistas como las que hay en la portada de la edición anterior.

Ramírez Ángel alude en el prólogo al trabajo de la SF y alaba el trabajo realizado por los *Coros y Danza de España*, quienes en sus embajadas artísticas habían llevado fuera de nuestras fronteras “el auténtico arte popular español”. De estos grupos se tomaron nuevas canciones popularizadas en sus viajes y concursos que sirvieron para aumentar el repertorio publicado, aunque no fue el caso del repertorio murciano, que vuelve a publicar los mismos materiales con alguna excepción.

En el prólogo se volvía a insistir en que este cancionero nunca pretendió ser “un libro de material folklórico utilizable para estudios científicos”, sino que el objetivo de esta publicación respondía a fines didácticos, para sembrar y difundir por centros y colegios las melodías del folklore patrio, desde la canción de cuna, a armonizaciones a tres y cuatro voces de cantos de diversas regiones.

<sup>525</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura ... Op. Cit.*, p. 15.

<sup>526</sup> Barrios Manzano, M. P. (2012). Bailes y danzas de Extremadura. *Jentilbaratz*, 14, p. 226.

<sup>527</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León... Op. Cit.*, p. 151.

<sup>528</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo... Op. Cit.*, p. 424

<sup>529</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1974a). *Mil canciones españolas*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Almena.

<sup>530</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1974b). *Cancionero popular español*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Almena.

<sup>531</sup> Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.

En este sentido cabe destacar otras publicaciones didácticas editadas por SF con anterioridad.

Es el caso de *Canciones populares para escolares*, destinadas a la enseñanza de la música en Primaria y cuyas piezas ordenadas por orden de dificultad se enmarcaban en los periodos de Enseñanza Elemental. En *Canciones populares para escolares* se incluían canciones infantiles como “tengo una muñeca” o “el patio de mi casa”; de perfeccionamiento, donde se introducían canciones regionales como “La tarara” o el romance de “San Antonio y los pajaritos”; cantos gregorianos, repertorio que sorprende para tratarse en primaria, con cantos como el “Puer natus” o “Regina coeli” y marchas de tinte político como “montañas nevadas” o “En pie flechas de España”<sup>532</sup>. En el cancionero se le otorgaba una gran importancia al canto coral:

No hay instrumento más adecuado, al alcance de todos y de tan decisiva importancia formativa como un coro. Si los medios pedagógicos y el material didáctico han variado, se han ampliado al correr los años, si los medios audio-visuales, el disco microsurco, los radio-receptores de transistores y la televisión han podido llevar a la escuela, al medio rural, las últimas técnicas educadoras, hay algo que ha permanecido con su fuerza sin igual, con su pureza, con su más hondo sentido expresivo: el coro, en el que se aúnan esfuerzos individuales para la consecución de un fin común, dando vida a la obra de arte<sup>533</sup>.

Por ello, para ofrecer repertorio a estas agrupaciones que debía de fomentar el Régimen, *Mil Canciones* tenía el objetivo de “sembrar y difundir por centros, colegios, escuelas y regiones y también por oras tierras, especialmente aquellas de América, hermanadas por el idioma, las melodías y los ritmos de nuestro folklore, tan diverso y tan vario”.

El primer volumen incluía canciones de las diversas regiones españolas, ordenadas geográficamente en un primer nivel de concreción y por géneros en un segundo nivel. De Murcia, se publicaron doce melodías. Diez de ellas, son las mismas que se publicaron en el *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes* de 1943 (capítulo 3, apartado 3.1.2.) a las que añadieron dos nuevas: “El Paño” y “Canto de los anisicos”, eliminando esta vez las “Parrandas del Campo de Lorca” y “Los mayos” que publicó en el cancionero anterior. El segundo volumen recopilaba “villancicos, canciones antiguas, romances y canciones infantiles (de corro)” entre las que no se incluyó ninguna pieza murciana.

Una vez analizados ambos cancioneros procedentes de los trabajos de recopilación de SF se puede afirmar que los autores de la colección dejaron claro en los prólogos que el objetivo de estos cancioneros no era estrictamente científico y sistemático, sino que su función se reservaba a la divulgación educativa. Sin embargo, en el discurso oficial de sus dirigentes se referirán a estas obras como verdaderos trabajos de rescate de melodías, a pesar de que fueron tomadas de los cancioneros tardo-románticos sin citar su origen.

---

<sup>532</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1965). *Canciones populares para escolares. Adaptadas al cuestionario de música para enseñanza primaria*. (Sexta edición). Madrid: Delegación nacional de la Sección Femenina del Movimiento.

<sup>533</sup> *Ibid.*

En el caso de las tonadas murcianas seleccionadas para ambos cancioneros (1943, 1974), procedían fundamentalmente de los materiales publicados por José Inzenga en *Cantos y Bailes populares de España* (1888), quien a su vez se había nutrido de las transcripciones anteriores de Antonio López Almagro, Julián Calvo y Manuel Fernández Caballero. En un segundo nivel, otro cancionero del que se extrajeron los materiales para ambas publicaciones fue el *Cancionero popular de la Región de Murcia* de José Verdú (1906), del que extrajo literalmente el “canto de los anisitos” con las mismas dos voces que adaptó Verdú y la melodía principal de “Los Mayos”.

La Tabla 11 recoge todos los títulos incluidos en los dos cancioneros ya citados (1943,1974) y especifican los cancioneros donde tomados.

Título	Inzenga (1888)	Verdú (1906)
Canto de cuna	X	
“Al recoger la hoja de la morera”	X	
“Canto de trilla”	X	
“Parrada del tres”	X	
“Parranda del Campo de Lorca”	X	
“Parranda llamada del uno”	X	
“El Carbonero”	X	
“Quita la mula rucia”		
“Los Mayos”		X
“El Rosario de la Aurora”	X	
El paño	X	
Canto de los anisicos		X
“Las Torrás”	X	
“Seguidillas del Jo y el Já”	X	

Tabla 11. Procedencia de las canciones recogidas en los cancioneros de SF de 1943 y 1974.

Fuente: Elaboración propia.

Algunas de las melodías se trasportaron por cuestiones de registro, como el caso de las “Parrandas del uno”, las “Parrandas de Lorca”, “Las Torrás” o las “Seguidillas del Jo y Ja”, que se presentaron trasportadas una tercera o una cuarta inferior. Estas modificaciones están atribuidas a criterios didácticos, ya que se reduce el registro tan agudo destinado para voces líricas con el fin de adaptarlas a un registro medio más asequible para las escolares.

En cuanto a la selección de canciones, se copió un repertorio musical que a finales del siglo XIX se consideraba prácticamente extinto por parte de los autores que lo recopilaron y que además, en el momento en que se publicó, ya se presentaba folklorizado, con las melodías adaptadas y retocadas para piano. Ahora se presentaron sin acompañamiento pianístico, tomando solo la melodía superior y en otras ocasiones adaptándole una nueva segunda voz.

Por tanto, se puede concluir que *Mil Canciones Españolas* reproduce un repertorio descontextualizado temporalmente que no se corresponde con las manifestaciones musicales existentes durante los años en que fue publicado. Además, no incluyó ningún canto recogido por los grupos de Coros y Danzas de Murcia, considerados por el discurso del estado como los verdaderos artífices de la recopilación de

músicas tradicionales. Es por ello que Manzano destaca el innegable valor práctico de esta colección a pesar de que “presenta grandes dificultades para deslindar lo que en ella hay de aportación nueva de lo que es mera copia de otros cancioneros y recopilaciones” anteriores<sup>534</sup>.

En lo referido a los cancioneros publicados por la SF durante la Dictadura que recogen piezas originarias de Murcia, se puede afirmar que no suponen nada novedoso y que tan solo se limitan a reproducir materiales publicados entre los siglos XIX y comienzos del XX.

### 3.2. Cancioneros de villancicos publicados por la Sección Femenina

Si el canto popular debía de ser recogido por su alta carga simbólica de los valores tradicionales del pueblo español, en el caso del villancico se sumaba el trasfondo católico del canto navideño. Estas consideraciones entraban en concordancia con el ideario religioso de SF, cuando en su II Consejo Nacional (1938) Pilar Primo de Rivera declaraba la importancia de: “formar familias (...) donde se fomente todo lo tradicional, en donde se canten villancicos el día de Navidad alrededor del Nacimiento<sup>535</sup>”.

Así pues, se organizaron concursos nacionales de villancicos, en los que cada provincia enviaba a través de las maestras y asesores de música, los villancicos recogidos en sus localidades. Estos materiales eran sometidos a un proceso de valoración por parte de un jurado que premiaba la originalidad de aquellos villancicos inéditos que no se hubieran publicado en cancioneros anteriores. Fruto de estos materiales enviados a la Delegación Nacional se fue confeccionando una colección de villancicos que se amplió en ediciones posteriores.

#### 3.2.1. Primera edición de Villancicos y canciones religiosas de Navidad (1956)

La primera aparición del cancionero navideño de la SF se publicó como *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*, en 1956<sup>536</sup>. Plá dejaba claro en el prólogo que no se había intentado presentar una novedad folklórica en el campo de la investigación, sino que el objetivo era, de nuevo, dotar de recursos a las instructoras de música.

La colección incluía no solo cantos navideños de las diversas regiones españolas, sino también villancicos de los siglos XV-XVII. Se especificaba que algunas de las canciones recogidas en el cancionero habían sido armonizadas a dos, tres y cuatro voces y advertía sobre el peligro de una interpretación artificiosa y desvirtuada: “La polifonía, necesaria para el enriquecimiento de un conjunto vocal, no enturbie jamás el inapreciable mensaje de la música pura<sup>537</sup>. Es muy destacable esta

---

<sup>534</sup> Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León... Op. Cit.*, p. 119.

<sup>535</sup> Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo ... Op. Cit.*, p. 133.

<sup>536</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1956). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento.

<sup>537</sup> *Ibid.*, Prólogo de R. Plá.

afirmación porque contrasta totalmente con la estética que impusieron los grupos mixtos de danzas, que presentaban un tipo de repertorio de baile adaptado a la textura coral, como jamás había sido cantado por el pueblo.

Tan solo se seleccionó un villancico de procedencia murciana dentro de los “villancicos regionales” de esta edición, un “Aguinaldo murciano”, armonizado a dos voces por Antonio Celdrán.

En el Archivo General de Alcalá se han localizado dos copias manuscritas de este mismo villancico con la misma armonización que se publicó en 1956.

En una de las dos partituras manuscritas figura la autoría de Celdrán, junto con un breve historial del “Aguinaldo”, las coplas escritas a máquina y una prueba de imprenta del cancionero.

Del “Aguinaldo”, Antonio Celdrán destacaba el original cromatismo de su armonía:

Buen ejemplar de Aguinaldo (se denominan así en Murcia y otras regiones los villancicos de Navidad) de bella melodía apropiada al tema y muy característica del folklore de Murcia, sobre todo en la segunda frase con un leve cromatismo y sus cadencias características en aquella región<sup>538</sup>.

La melodía del “Aguinaldo” se desarrolla con múltiples variantes melódicas sobre una sucesión armónica (Fa M – Do M – Re m – La M – Fa M – Do M – Re m - La M - Rem) de sonoridad arcaica que la emparentan con los bajos de danzas renacentistas como el “Guárdame las vacas” o la “Romanesca”, usadas desde el siglo XVI y XVII como base sobre la que improvisar variaciones instrumentales<sup>539</sup>.



Ilustración 65. “Aguinaldo murciano” .

Fuente: *Villancicos y Canciones Religiosas de Navidad* (1956:62-63)<sup>540</sup>.

Si se compara el “Aguinaldo” publicado en 1956 (Ilustración 65) con la versión manuscrita de Celdrán localizada en el Archivo (Ilustración 66), las conclusiones sobre su procedencia son evidentes:

Por tanto, se demuestra cómo los materiales publicados en estos cancioneros procedían del trabajo de recopilación y los arreglos musicales de las distintas delegaciones locales de SF. Los materiales los enviaron normalmente los propios asesores musicales o maestras de escuela. Es el caso de la vecina provincia de Albacete, donde muchos de los villancicos que se enviaron, como el “Aguilandero de El

<sup>538</sup> Cuartilla “Canción de Navidad: Aguinaldo Murciano” en *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 128.

<sup>539</sup> Berlanga, M. A. (2005). El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español. *Revista de Musicología*, XXVIII (1), 501-513.

<sup>540</sup> *Ibíd.*, p. 62-63





Ilustración 66. “Aguinaldo murciano” manuscrito idéntico al publicado en 1956.  
 Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>541</sup>.

Bonillo<sup>542</sup> o “Esta noche es Nochebuena”<sup>543</sup> (Villancico de Hellín), fueron recogidos por Mari Carmen Ibáñez<sup>544</sup>, muleña de origen y maestra en la Escuela Inmaculada Concepción de Albacete. M<sup>a</sup> Carmen Ibáñez tuvo estrecha relación con la SF, como asesora, maestra de escuela, instructora de música en cursos y en los grupos de Coros y Danzas de Albacete. Es la autora del *Cancionero de Albacete*<sup>545</sup>. Los materiales enviados pasaban por un proceso de selección que primaba su interés e idoneidad para el trabajo del canto coral orientado a la formación musical de los más jóvenes.

### 3.2.2. Edición ampliada de Villancicos y canciones religiosas de Navidad (1974)

El cancionero de villancicos se amplió con la publicación de una segunda edición en 1974 bajo el mismo título, *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*, en la que se incrementó el número de villancicos murcianos (ver Tabla 12)<sup>546</sup>. La selección fue realizada por July Murillo<sup>547</sup>.

Nº	Título	Íncipit
1	Aguinaldo murciano	“Esta noche es Nochebuena”
2	El aguinaldo	“Los auroros del Rincón”
3	Villancico de Cieza	“Tarantán que ya es la una”
4	Aguinaldo	“Metió Marco en el caldero”
5	Por un estrecho camino	“San José va caminando”
6	Villancico de Hellín	“Esta noche es Nochebuena”

Tabla 12: Villancicos murcianos recogidos en la segunda edición del Cancionero de villancicos de SF (1974).

Fuente: Elaboración propia a partir del original<sup>548</sup>.

<sup>541</sup> “Aguinaldo murciano” manuscrito, en *E-Mga*, (3)51.23, Caja 128.

<sup>542</sup> “Partituras villancicos concurso años 1970 y 72”, *E-Mga*, (3)51.23, Caja 160.

<sup>543</sup> “Partituras villancicos inéditos año 1967-68”, *E-Mga*, (3)51.23, Caja 158.

<sup>544</sup> Figura en algunos papeles de Alcalá de envío de canciones y villancicos por los maestros de escuela. En el prólogo del cancionero nombra mucho a la SF. Interesante el “Mayo de Bienservida” y “Mayo de Fuensanta” variantes del Mayo que en los años sesenta Garrigós llevó a Murcia. Cfr. Ibáñez Ibáñez, M. C. (1967). *Cancionero de la Provincia de Albacete. Colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*. Albacete: Imprenta Antonio González, p. 155.

<sup>545</sup> López Espín, J. (2016). *La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia).

<sup>546</sup> “Partituras villancicos seleccionados para confección cancionero”, *E-Mga*, (3)51.23, caja 166.

<sup>547</sup> “Villancicos que se añaden a la 3ª edición de la antología. Seleccionadas por July Murillo, 28-11-1973” en “Villancicos selección provincial del cancionero”. *E-Mga*, (3)51.23, caja 166.

<sup>548</sup> Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. (1974c). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Almena.

El “Aguinaldo murciano” que he señalado como nº1, es exactamente el mismo que se publicó en la anterior edición de 1956. Sin embargo, en esta edición no aparece explícitamente la autoría de la armonización de Antonio Celdrán, algo común en los trabajos de recopilación de SF en los que los resultados de estos trabajos pasaban a formar parte de la institución. Así lo expresaba Maruja Sampelayo en las normas para los trabajos de campo a comienzos de la década de los setenta: “Algo muy importante es que la persona que vaya [con vosotras] sea de confianza y por supuesto, esta investigación que se realice quedaría a favor de la Sección Femenina”<sup>549</sup>.

Destaca el “Aguinaldo” nº2 que en su melodía y coplas nos muestra una de las variantes de “aguilando”, como se denomina en Murcia, más comunes en la huerta. Por su texto, “Los Auroros del Rincón con alegría y con cariño que estamos en Navidad vamos a cantarle al Niño”, es una de las coplas más popularizadas por la Hermandad de Auroros del Rincón de Seca, pedanía de la huerta murciana, con una gran actividad musical de tradición oral y donde aún perviven dos Hermandades de Auroros. La *Magna Antología* García Matos grabó a la campana del Carmen una variante muy similar a este “aguinaldo”<sup>550</sup>.

El aguinaldo numerado como nº4 responde exactamente a la misma variante en melodía y texto que el “Aguinaldo del Campo de Mula” que publicó Inzenga en su cancionero (1888, nº XII), esta vez despojado de la armonización pianística.

Tal y como se ha podido comprobar por la correspondencia interna de entre las Regidurías de Cultura y Prensa, se puede afirmar que detrás de la publicación de estos cancioneros, además del afán positivista de realizar colecciones antológicas que recopilaran este tipo de repertorio con un fin didáctico, también se escondían intereses económicos:

Querida Maruja: te recuerdo que sería interesante tener para navidad el libro nuevo de villancicos y también el cancionero popular para escolares, ya que por tratar el tema de canciones se vende con mucha facilidad en estas fechas. Un abrazo de la auxiliar central de Prensa y Propaganda. Elvira Hernández Pérez<sup>551</sup>.

En definitiva, los cancioneros de villancicos de SF evidencian por un lado la publicación de materiales procedentes de los concursos de villancicos a la vez que reiteran el hecho de plagiar el contenido de cancioneros anteriores sin citar a los autores. Esta práctica responde a la consideración de “cancioneros de refrito” que se abordará a continuación.

<sup>549</sup> Maruja Sampelayo a todas las Delegaciones Provinciales, 28-05-1973, *E-Mga*, (3)51.23, Caja 102.

<sup>550</sup> “El aguinaldo” en García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España ... Op. Cit.*

<sup>551</sup> Carta de la auxiliar central de Prensa y Propaganda, Elvira Hernández Pérez a Maruja Sampelayo. *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 166.

### 3.3. Otros cancioneros “de refrito” afines a la SF

En este apartado se estudiarán otros cancioneros que sin estar publicados directamente por la SF, son coetáneos a ella y además reiteran algunos aspectos analizados en los epígrafes anteriores. Entre ellos, el préstamo de materiales sin citar la procedencia de las colecciones anteriores y en otros casos, la inclusión de repertorio popularizado por sus grupos de Coros y Danzas.

La denominación de “cancioneros de refrito” es un término acuñado por Miguel Manzano, quien califica como tal a aquellas colecciones que han aparecido con el título de cancioneros y que “no citan las fuentes de donde proceden los cantos ni los nombres de quienes pusieron su empeño en recogerlos y transcribirlos”<sup>552</sup>. Además, los materiales han sido elegidos y ordenados “con una finalidad de pronto uso para que un determinado colectivo las pueda aprender y cantar”<sup>553</sup>.

Dentro de esta clasificación se incluyen principalmente las obras de Juan del Águila e Hidalgo Montoya.

De Juan del Águila fue autor de un gran número de cancioneros de carácter divulgativo, publicados casi en su totalidad por la Unión Musical Española de la Carrera de San Jerónimo de Madrid<sup>554</sup>.

Los cancioneros de De Juan no poseen ningún valor desde el punto de vista de la investigación, ya que todas las tonadas publicadas son fruto del plagio a los cancioneros anteriores<sup>555</sup>. Su mérito reside en el hecho de que sirvieran como manuales didácticos por la variada selección de cantos populares que incluyeron. Las colecciones tuvieron una gran difusión, en parte por su carácter divulgador y sencillo. Además, su éxito comercial propició un constante número de reediciones, más de veinte en el caso de De Juan del Águila.

Durante los años sesenta también encontramos otras publicaciones de carácter divulgativo, como *Folklore español: Música, danza y ballet* de Dionisio Preciado (1969). Se trata de un acercamiento teórico al folklore español a través de los tres puntos que figuran en su título: música, danza y ballet. En el prólogo, su autor advertía que se trataba de un libro de divulgación musical y folklórica de carácter pedagógico y mostraba continuidad y simpatía hacia los grupos de danzas del Régimen a los que dedicaba alabanzas: “mucho está haciendo la Sección Femenina respecto a la práctica de la danza regional”.

El cancionero estaba ilustrado con imágenes originales de la colección Kindel (Joaquín del Palacio), en la que se fotografiaron a los grupos de SF en Madrid.

En el libro figuran las ilustraciones de todas las regiones menos Murcia, a la que engloba dentro del capítulo de Andalucía, el más extenso del libro. De Murcia se limita a enumerar las

---

<sup>552</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música ... Op. Cit.*, p. 508

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>554</sup> De Juan del Águila, J. (1960). *Las canciones del pueblo español*. Madrid: Unión Musical Española.

<sup>555</sup> De Juan Del Águila, J. (1966). *Lo que canta el pueblo español*. Madrid: Unión Musical Española.

danzas del repertorio los grupos de Coros y Danzas de esta provincia y nombra escuetamente la presencia de los “aguinaldos” de Navidad y los “Cantes de las minas”<sup>556</sup>.

### ***Las antologías de Hidalgo Montoya (1974 y 1979)***

La obra de Hidalgo Montoya comprende diversas colecciones antológicas de canciones populares publicadas bajo dos formatos de cancionero: colecciones a nivel nacional y cancioneros específicamente ceñidos a una provincia, varias de ellas o a una región en sentido amplio.

Sobre la extensa cantidad de colecciones publicadas por Montoya hemos escogido dos de ellas, editadas en la década de los setenta: La Antología *Folklore Musical Español* (1974)<sup>557</sup> y el *Cancionero de Valencia y Murcia* (1979)<sup>558</sup>.

En la colección de 1974, Hidalgo seleccionó diversas obras de procedencia murciana, entre una gran número de tonadas de toda la geografía nacional. La ordenación de los materiales es alfabético por provincias, y de la de Murcia cabe destacar principalmente la inclusión de tonada procedentes de los cancioneros de Inzenga o Verdú. Es el caso de “Como vienes del monte” (Canto de Romería de la Fuensanta, Verdú nº 3) o “Dos soles” (Canto de trilla, Inzega, nº I), cuya no se cita.

Además, se modifican los títulos originales para denominarlos por el *incipit* literario de cada tonada.

La novedad de estos cancioneros “de refrito” reside en que por primera vez incluyen melodías popularizadas por los grupos de SF de Murcia. Estos materiales pudieron ser transcritos a partir de las grabaciones pertenecientes a los archivos de SF, quien pudo proporcionárselos al mencionado autor. Este hecho, a pesar de partir de una iniciativa ajena al Movimiento, contribuyó a difundir el nuevo repertorio creado por los grupos de Coros y Danzas.

En la Tabla 13 se recogen las tonadas incluidas en las dos colecciones de Hidalgo Montoya (1974 y 1979). La edición de 1979 a la vez que se mantuvieron algunas de las ya publicadas en 1974 incluyeron otras nuevas (que figuran sombreadas en la tabla). Las nuevas tonadas procedían tanto de los cancioneros anteriores como del repertorio de SF. También hay ciertas tonadas en las que no se ha podido determinar su procedencia, aunque presentan semejanzas con las de los cancioneros citados.

Algunos de los títulos que se corresponden con los bailes de los grupos de Coros y Danzas son: “Como una rosa” (para las “Parandas de Águilas”), “Hojitas de limón” (para las “Parrandas de Murcia”), “perlas – Fandango” (mima misma melodía pero distinta letra que la “Encarnación”, “Ahora sí que canto yo” (“Malagueña de Águilas” o “Bolero”), “Este pañuelo que llevo” (Alegrías de Ulea), “La que no tiene novio” (Jota Bolera), “Jota de Yecla” (baile del grupo de la SF de Yecla). Además, son dignos de destacar algunos de los denominativos nunca vistos con anterioridad

<sup>556</sup> Preciado, D. (1969). *Folklore Español: Música, danza y ballet*. Madrid: Stvdivm ediciones, pp. 116-117.

<sup>557</sup> Hidalgo Montoya, J. (1974). *Folklore musical español. Antología*. Madrid: A. Carmona editor.

<sup>558</sup> Hidalgo Montoya, J. (1979). *Cancionero de Valencia y Murcia*. Madrid: A. Carmona editor.

Hidalgo Montoya, 1974	Hidalgo Montoya, 1979	Procedencia
“A bailar han salido”	“A bailar han salido”	“Parrandas llamadas del uno” (Inzenga, 1888, VI).
	“Ahora sí que canto yo” (Malagueña huertana)	Repertorio del grupo de SF de Murcia – “Bolero” o “Malagueña de Águilas”
“Anisicos”	“Anisicos”	Canto de los anisitos Verdú (1906, nº6 )
	“Canto de trilla”	Cantar huertano para la trilla (Verdú, 1906, nº 16).
	“Cinco vestidos tengo” (Seguidillas de La Roda - Albacete)	Repertorio de Albacete
	Como una rosa	Repertorio del grupo de SF de Murcia - Parrandas de Águilas
Como vienes del monte	“Como vienes del monte” (Canto de romería de la Fuensanta)	Canto de la Romería de la Fuensanta (Verdú, 1906, nº3)
	“Dices que no la quieres” (Parranda del medio)	
	“Diga usted Señor Platero” (canción)	Canción de “El besito” (Verdú, 1906, nº2)
“Dos soles”	“Dos soles” (Canto de trilla)	Canto de la trilla (Inzenga, 1888, I)
“Duérmete”	“Duérmete”	Canto de cuna (Inzenga , 1888, III)
	El carbonero (canción)	El carbonero (Inzenga, 1888, XIX)
“El Rosario de la Aurora”	“El Rosario de la Aurora”	Rosario de la Aurora (Inzenga, 1888, XV)
	“El tocar la guitarra (Torrás)”	“Las Torrás” (Inzenga, 1888, VIII)
“En la huerta de Murcia”	“En la huerta de Murcia”	Parranda del tres (Inzenga, 1888, V)
	“Esta noche es Nochebuena” (Canto de Aguinaldo)	<i>Villancicos y canciones religiosas de Navidad</i> (SF, 1956: 62)
Este pañuelo que llevo	Este pañuelo que llevo (Alegrías de Ulea)	Repertorio del grupo de SF de Murcia - Alegrías de Ulea / Jota de Ulea
Hojitas de limón	Hojitas de limón	Repertorio del grupo de SF de Murcia - Parrandas de Murcia
	Jota de Yecla (con la copla en tono menor)	Repertorio del grupo de SF de Yecla - Jota de tres
Jo y Já	Jo y Já	Seguidillas
La dalia	La dalia (Jota murciana)	¿
La que no tiene novio	La que no tiene novio (Jota Bolera)	“La Bolera” o “Jota Bolera”
	Las Marías (Jaleo)	Repertorio del grupo de SF de Murcia
La Virgen es panadera	La Virgen el panadera (Villancico)	Jota Navideña de Patiño / Estudiantina Verdú (1906, nº 12 )
	Los mayos	
	Metió Marco en el caldero (Aguinaldo)	Aguinaldo del Campo de Mula (Inzenga, 1888, XII)
	Murallas (Malagueña murciana)	¿
Parece que me miras	Parece que me miras	“Parrandas del Campo de Lorca” (Inzenga, 1888, VII).
Perlas	Perlas (Fandango)	Repertorio del grupo de SF de Murcia. “La Encarnación” (con distinta letra).
Quisiera	Quisiera (Malagueña murciana)	¿
Quita la mula rucia	Quita la mula rucia (canto de trilla)	<i>Mil Canciones Españolas</i> , ( 1978:448)
Si quieres que te quiera	Si quieres que te quiera	Las abuelas (Seguidillas) Verdú, 1906, nº33).
Una cosa seria	Una cosa seria (Pardicas de Abanilla)	Pardicas de Caravaca (misma letra estrofas alternadas).
	Vámonos a acostar (Cantinelas)	Cantinelas (Verdú, 1906, nº4)

Tabla 13. Comparativa del repertorio publicado por Hidalgo Montoya en sus cancioneros (1974 y 1979).

Fuente: Elaboración propia.

por la SF, como la denominación del subtítulo “jaleo”, para “Las Marías”; o el caso de “Una cosa sería”, subtitulada como “Pardicas de Abanilla”, pero que realmente se correspondía con las “Pardicas de Caravaca”<sup>559</sup>.

### 3.4. El cancionero póstumo de la SF de Murcia: *Canciones y bailes populares de la huerta de Murcia y su región*, recopilado por Antonio Celdrán (1980)

A lo largo del apartado dedicado al repertorio musical se ha hecho continua alusión al cancionero que publicó las transcripciones del asesor musical de la SF de Murcia, Antonio Celdrán.

Aunque la fecha de publicación de este cancionero rebasa los límites temporales que abraza esta tesis, consideramos fundamental incluirlo debido a que se trata de las transcripciones realizadas por Celdrán a lo largo de su etapa como asesor musical de la SF y que reflejan todo el repertorio de los grupos de Coros y Danzas de la SF de la provincia de Murcia.

Esta colección no vio la luz hasta 1980, fecha en la que se publicó el cancionero editado por la Asociación Provincial Francisco Salzillo, federación que agrupó a los grupos herederos de la antigua SF en la Transición<sup>560</sup>. De hecho, la asociación tuvo como presidenta en sus primeros años a Carmen Terrer Conesa, ex-Delegada de Cultura de la SF de Murcia.

En una entrevista a Antonio Celdrán concedida al Diario *Línea* con motivo de su jubilación en 1976, se trazaba una semblanza de su biografía como profesor, instrumentista y su obra como compositor. Al final del artículo, Celdrán afirmaba que sentía tristeza por dejar sus clases pero aventuraba los proyectos que quería emprender: “Es posible que ahora me dedique a ordenar mi copioso archivo, y que incluso complete mis tareas de investigación del folklore murciano, del que me gustaría publicar un libro”<sup>561</sup>.

Es conveniente ahondar en las vicisitudes que rodearon la publicación de esta colección. En el prólogo del cancionero se aludía a los trabajos que desde 1940 venían realizando los hombres y mujeres de varias generaciones que habían formado parte de los grupos Coros y Danzas de Murcia. También se hacía referencia al trabajo en pueblos y aldeas recogiendo “danzas y canciones [que] se encontraban perdidas o en período de extinción” con el objetivo de divulgar este repertorio “sin apropiaciones indebidas, por creer que el folklore es popular”<sup>562</sup>.

Esta puntualización se refería a la diatriba entre el tenor Ginés Torrano y el grupo de Coros y Danzas de Murcia heredero de la SF. Torrano quiso apropiarse de los materiales copiados por Antonio Celdrán durante sus años de asesor musical y publicar las transcripciones bajo su autoría.

<sup>559</sup> *Ibíd.*

<sup>560</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región*. Murcia: Cografic.

<sup>561</sup> “Después de más de 30 años de labor docente en el Conservatorio se jubila el profesor Antonio Celdrán”. *Línea* (Murcia), 06-02-1976, p.8.

<sup>562</sup> “Prólogo informativo” de Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*

Varios informantes han relatado este hecho y cómo las antiguas delegadas de SF, Carmen Terror y Carmen Verbo, tomaron cartas en el asunto para paralizar la publicación del cancionero del tenor.

De esta forma, tuvo que prepararse la edición de la Asociación “Francisco Salzillo” a marchas forzadas. En la última página del cancionero, se señalaba que las partituras habían sido reproducidas en *facsimile*, del original la Asociación poseía, transcritas por su asesor musical D. Antonio Celdrán.

La publicación de este cancionero estuvo motivadas por la urgencia imperiosa que surgió en la Asociación “Francisco Salzillo” para poder presentarla antes que Torrano. Por este motivo se podría explicar el gran número de erratas e imprecisiones de la colección.

Gracias a la prensa local murciana podemos conocer la relevancia que tuvo su publicación en los medios de comunicación. El cronista afirmaba que en sus 285 páginas “se transcriben prácticamente todas las partituras que el profesor del Conservatorio (jubilado) D. Antonio Celdrán realizó en su calidad de asesor musical de la Sección Femenina”<sup>563</sup>. El autor de la crónica periodística relataba que el tenor murciano supuestamente se había apropiado de la paternidad de algunas melodías del acervo popular murciano, registrándolas como tales en la Sociedad de Autores. Los grupos de SF lo tacharon de “apropiamiento indebido” y criticaron que Torrano había tenido acceso directo a las partituras originales que le prestó Celdrán. Según apuntaba el periodista, Torrano pensaba publicar su cancionero en la primavera de 1981 pero finalmente se publicó tres años después<sup>564</sup>.

El artículo señalaba que gracias a la pronta publicación del cancionero de Celdrán se podrían “realizar las inevitables comparaciones y comprobar la verdad sobre el pretendido plagio”. Además, se reconocía las debilidades de esta publicación, como el breve y somero estudio introductorio sobre los géneros musicales, por lo que se que “esta recopilación de partituras no le dice nada si no va acompañada del necesario estudio documental” por lo que habría que “esperar a una edición corregida y aumentada”<sup>565</sup>.

Celdrán buscó se metodología en transcribir a partir del trato directo con los miembros de los grupos de Coros y Danzas de toda la provincia. El cancionero carece de un apartado crítico y no sigue una metodología sistemática. Las transcripciones se realizaron a través del contacto directo con estos grupos, en su ensayos y la grabación en festivales y actuaciones. Por tanto, las transcripciones no representan los materiales cantados a pie de campo por informantes concretos, sino la plasmación en la partitura de una pieza musical ya arreglada y ensayada concienzudamente para un fin escénico. Por otro lado, plagió gran parte de tonadas extraídas de cancioneros anteriores, como se detallará más adelante.

---

<sup>563</sup> “Libro realizado por la Asociación Provincial *Francisco Salzillo*: Canciones y bailes populares de la huerta de Murcia y su Región”. *Línea* (Murcia), 05-03-1980, p. 32.

<sup>564</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*

<sup>565</sup> “Libro realizado por la Asociación Provincial *Francisco Salzillo*: Canciones y bailes populares de la huerta de Murcia y su Región”. *Línea* (Murcia), 05-03-1980, p. 32.

Por tanto, de alguna manera, este cancionero respondió a la denominación de “cancionero de refrito” de Miguel Manzano. Además, según esta etiqueta, los materiales que publicaron fueron elegidos y ordenados “con una finalidad de pronto uso para que un determinado colectivo las pueda aprender y cantar”<sup>566</sup>. Con respecto al repertorio de villancicos incluidos, es muy probable que Celdrán emplease las transcripciones enviadas por los maestros participantes en los concursos de villancicos que organizó la SF, que debían de pasar por su filtro.

Sobre los criterios de transcripción del cancionero se puede destacar que la mayoría de las tonadas de baile se presentan transcritas para voz y rondalla, lo que en la transcripción se muestra en un mismo sistema o pentagrama. Para diferenciarlo visualmente, Celdrán utilizó un tamaño menor de las figuras para las melodías interpretadas por los instrumentos de plectro sin detallar cuáles eran los acordes realizados por la base armónica de la rondalla, la guitarra. Otras de las tonadas se presentan directamente de forma monódica y ninguna de ellas se muestra armonizada para piano, aunque varias tonadas son copiadas literalmente de este tipo de colecciones pianísticas.

Por otra parte, se aprecian errores de forma y contenido, propios de las carencias del autor en materia de música tradicional. Además evidencia que no manejó otros cancioneros anteriores que podrían haberle ayudado en sus planteamientos. En 1980, ya se había publicado todo un corpus de obras cancionísticas a nivel nacional y aunque, los estudios de etnomusicología española aún no eran una realidad, hay trabajos previos que podrían haber orientado esta publicación. Por ejemplo, de la gran cantidad de tonadas de jota que incluye, ninguna de ellas se transcribe en compás binario de agrupación ternaria (6/8), como ya hizo Federico Olmeda a comienzos del siglo XX<sup>567</sup>.

Con respecto a los criterios de ordenación y clasificación empleados en el cancionero, las tonadas siguen un orden geográfico y alfabético. Celdrán comenzó presentando las tonadas de cualquier género según un orden alfabético por los pueblos de la provincia (Desde la “A” de Abanilla hasta la “Y” de Yecla). Sin embargo la última tonada es la “Malagueña” de La Unión, que se escapa de esa ordenación alfabética. Además, no presentó numeradas las distintas tonadas.

En relación a los criterios de maquetación, en muchas ocasiones el texto de la primera copla no figura escrito en la parte inferior, ya que da por hecho que estando escrito en la partitura ya es suficiente. Es conveniente incluir siempre las estrofas a continuación de la transcripción de cara a estudios posteriores que puedan realizar personas sin conocimientos musicales.

En otros casos, el autor del cancionero o bien no incluye el texto bajo las notas del pentagrama y directamente lo sitúa en la parte inferior de la página, o bien solo escribe el texto bajo las notas del pentagrama y nada en la parte inferior.

<sup>566</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música ... Op. Cit* p. 77.

<sup>567</sup> Olmeda, F. (1992). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Reed. fasc. del original de 1903 con una introducción de Miguel Manzano Alonso. Burgos: Diputación Provincial.



La clave de “sol” únicamente la incluye en el primer sistema y no en los siguientes, así como las armaduras. Además, uno de los problemas más graves que presentan las transcripciones es que la notación de las partituras es manuscrita y no de imprenta, por lo que dada la mala calidad de impresión se leen con dificultad, especialmente las armaduras y los compases.

Un escaso número de canciones aparecen con un breve historial del baile o canción, que en muchos casos coincide con los historiales enviados por la Delegación Provincial de la SF de Murcia para participar en los concursos nacionales de Coros y Danzas. En estos historiales abundaban los datos novelescos, fantasiosos y románticos acerca de la antigüedad de las tonadas, con escaso rigor científico. También se incluyeron cuatro láminas a color con imágenes de parejas ataviados con trajes típicos (Jumilla, El Raiguero, Puerto Lumbreras y El Berro). Además, se adjuntaba la descripción de algunos de los trajes regionales de ciertas comarcas de la Provincia de Murcia, sin seguir ningún tipo de criterio ni orden lógico.

El cancionero incluía una introducción, de dudosa autoría, con errores, imprecisiones y tópicos como el “origen antiquísimo” de los cantos murcianos, con su “personalidad propia” y diferenciadora del resto de España. Además, caía en estereotipos como la asociación de un género musical a cada región: Sevillanas a Sevilla, Malagueñas a Málaga, Jotas a Zaragoza y Parrandas a Murcia. Incluso llega a afirmar que la Malagueña “no tiene forma precisa”<sup>568</sup>.

Con respecto a su contenido, el cancionero recoge un total de 137 tonadas, de las cuales se pueden establecer dos procedencias:

1. Repertorio propio de los grupos de SF de la provincia de Murcia:  
Es el más abundante de todo el cancionero. Principalmente se trata de música para baile ya que fue el género al que más interés dedicaron estos colectivos. También hay abundantes muestras de villancicos, posiblemente procedentes de los concursos de villancicos que también convocó la organización falangista.
2. Repertorio copiado literalmente de los primeros cancioneros de los s. XIX-XX:  
Antonio Celdrán tomó prestadas abundantes transcripciones recogidas en estos cancioneros, principalmente del cuaderno de Murcia de *Cantos y bailes populares de España* de José Inzenga (1888)<sup>569</sup> y el *Cancionero popular de la Región de Murcia* de José Verdú (1906)<sup>570</sup>. En estos casos nunca se mencionó la procedencia original de estos materiales. Además es destacable que estos primeros cancioneros presentan la mayoría de las tonadas armonizadas al piano, por lo que la labor de Celdrán fue la de extraer la parte principal del canto para presentarla de forma monódica.

---

<sup>568</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia ... Op. Cit.*, p. 10.

<sup>569</sup> Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España ... Op. Cit.*

<sup>570</sup> Verdú, J. (2001). *Cancionero popular de la Región de Murcia... Op. Cit.*

Dejó a un lado, por tanto, la armonización pianística pero es llamativo que conservara literalmente la misma armadura que los originales.

El mayor número de tonadas presentes en el cancionero son las pertenecientes al género funcional. Si atendemos a la clasificación simplificada por Pérez Rivera, que hemos seleccionado para nuestro estudio, el mayor número de tonadas se refiere a los cantos para baile que superan la mitad de todo el cancionero (55%). Le siguen los cantos de acompañamiento de actos, ritos, costumbres de los que hemos establecido la distinción entre cantos que se encuadran dentro del ciclo anual (31%) y cantos del ciclo vital (14%). En último lugar el género menos representado es el narrativo (1%) (ver Gráfico 1).

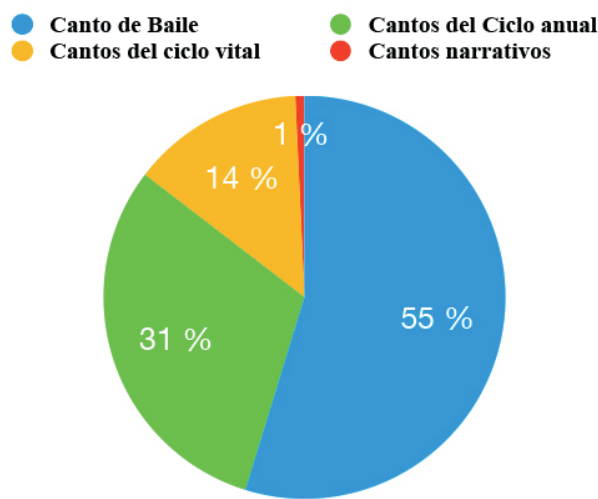


Gráfico 1. Clasificación por géneros de las tonadas del Cancionero de Celdrán (1980).

Fuente: Elaboración propia.

Dentro de esta clasificación, la mayoría de las tonadas (sesenta y cuatro) pertenecen al repertorio de los grupos de Coros y Danzas de la Provincia Murcia, mientras que un número menor de ellas (once) están copiadas de los cancioneros de Inzenga y Verdú (ver Gráfico 2).

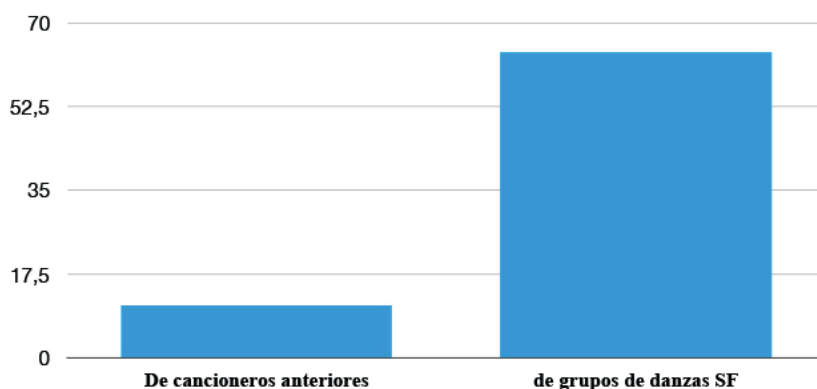


Gráfico 2. Número de tonadas de baile del Cancionero de Celdrán según su procedencia.

Fuente: Elaboración propia.

Dentro de la etiqueta de cantos del “ciclo vital” se han agrupado distintos bloques de tonadas en función de la vida del individuo, si bien un análisis más detallado podría considerar alguna de estas especies bajo otro apartado. La mayor parte de las tonadas del ciclo anual publicadas en este cancionero pertenecen a cantos de trabajo (siete), todos ellos procedentes de Inzenga y Verdú; seis son cantos infantiles, tres de ellos procedentes de Inzenga; dos nanas de Inzenga y Verdú respectivamente; un par de cantos de ronda de temática amorosa, “La canción del besito” y “Los Mayos” de Verdú; el canto de la “guerra de África” de Verdú que puede clasificarse como canciones de quintos; y un “cantar de los borrachos” de Verdú, que se ha introducido como cantos de la edad adulta (ver Gráfico 3).

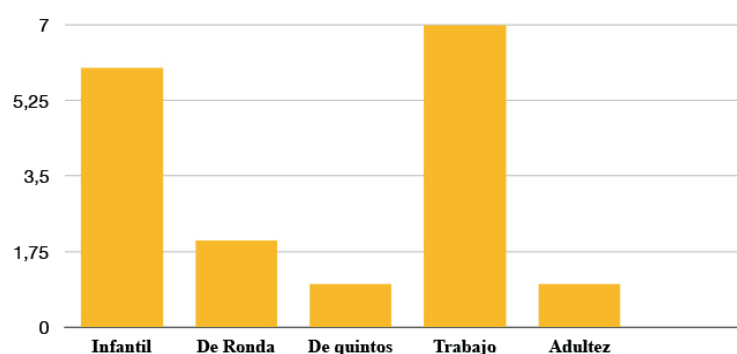


Gráfico 3. Clasificación de las tonadas del ciclo vital del en el cancionero de Celdrán (1980).  
Fuente: Elaboración propia.

Las Ilustraciones 67 y 68 evidencian la cita literal del “Canto de trilla” publicado en el cancionero de Inzenga.

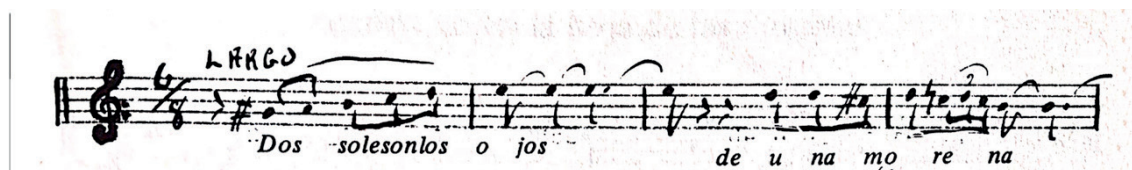


Ilustración 67. Canto de trilla incluido en el Cancionero de Celdrán (1980).



Ilustración 68. Canto de trilla incluido en el Cancionero de Inzenga (1888).

Todos los cantos vinculados al ciclo anual pertenecen al calendario festivo religioso. El más destacado es el repertorio de cantos navideños y villancicos, con un total de treinta y ocho

registros procedentes de distintas comarcas de la provincia (ver Gráfico 4). En dos de los casos se trata de “aguinaldos” de Navidad copiados del cancionero de Inzenga. Dentro de este mismo bloque, pero más centrado en otros cantos religiosos que no son exclusivamente de la Navidad, encontramos cuatro salves del repertorio de Pasión y Semana Santa de los Auroros. En los cuatro casos se trata de transcripciones copiadas literalmente del cancionero de Verdú (tres ejemplos) e Inzenga (un ejemplo).

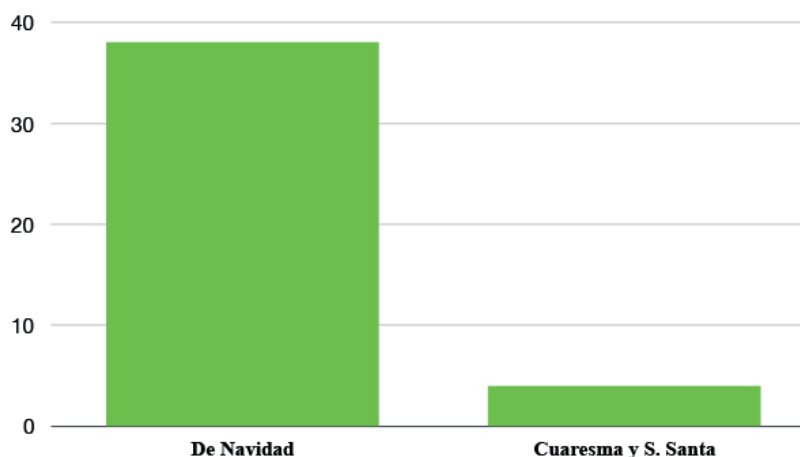


Gráfico 4. Clasificación de las tonadas del ciclo anual del en el cancionero de Celdrán (1980).

Fuente: Elaboración propia.

El género narrativo es el menos representado en esta colección, con tan solo un ejemplo de romance. Bonifacio Gil ya notificó la escasa atención que los recopiladores murcianos habían dedicado a este género tan solo un escaso número de romances de pasión y cuaresma, aunque le constaba que hasta mediados de la década de 1950 los ciegos recorrían la huerta de Murcia cantando romances tradicionales y vulgares, vendiéndolos en pliegos de cordel<sup>571</sup>.

Si examinamos la procedencia del repertorio contenido en el cancionero se llega a la conclusión de que la denominación de su título, *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región*, no se corresponde con el contenido geográfico, ya que abundan las tonadas que proceden de otras comarcas ajenas a la Huerta de Murcia.

De un total de sesenta y cuatro tonadas referidas a bailes, tan solo nueve pertenecen a la comarca de la huerta de Murcia, frente a trece del Alto Guadalentín, ocho de la Vega Media y ocho del Noroeste. Este hecho pone de manifiesto el centralismo impuesto desde la ciudad capital de la Provincia con el mismo nombre, Murcia, y su comarca natural, la Huerta de Murcia (ver Gráfico 5).

Si la Asociación Provincial “Francisco Salzillo” fue quien editó este cancionero a partir de los materiales que poseía de Antonio Celdrán entendemos que en la actualidad sigue atesorando tal

<sup>571</sup> Gil García, B. (1961). Panorama de la música popular murciana... *Op. Cit.*, p. 152.



Ilustración 69. Mapa de las comarcas de la provincia de Murcia.  
Fuente: Web de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia<sup>572</sup>.

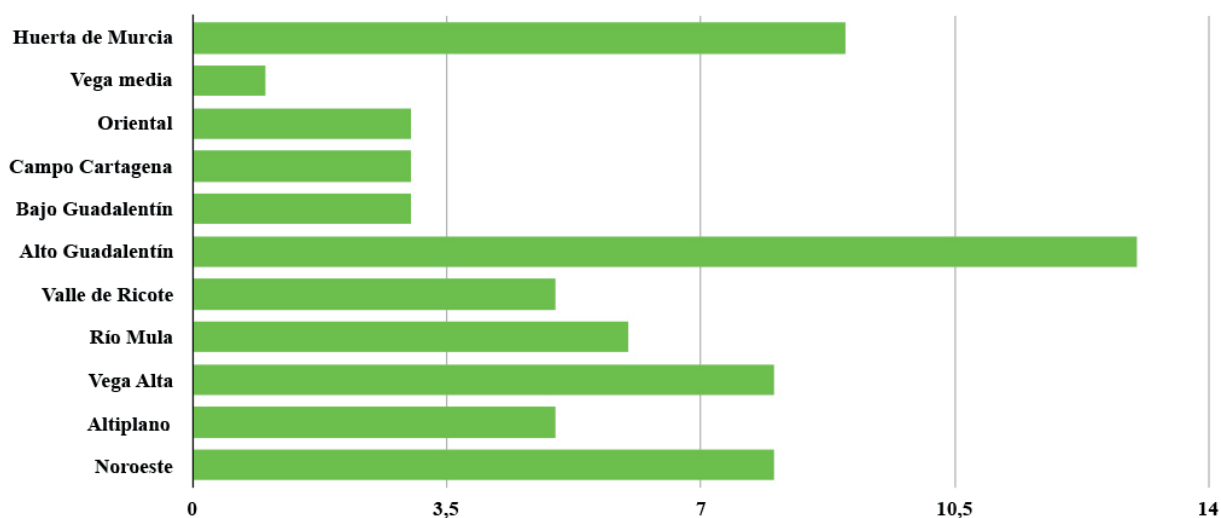


Gráfico 5. Clasificación por comarcas de las tonadas publicadas en el cancionero de Celdrán (1980).  
Fuente: Elaboración propia.

legado, posiblemente junto a otra documentación relativa a la época en la que los Coros y Danzas eran un organismo dependiente del estado. No ha sido posible determinar si existen más transcripciones de Celdrán que no se incluyeron en el cancionero de 1980 ya que no se nos ha dado la oportunidad de consultar el archivo de un organismo público conservado por una asociación privada.

<sup>572</sup> Mapa recuperado el 26-07-2018 de:  
[http://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=1601&IDTIPO=160&\\_\\_PLANT\\_PERSONALIZADA=/JSP/CARM/plantillasPortal/imagenes/plantillaImagenAmpliada.jsp&\\_\\_PLANT\\_MAESTRA=/JSP/CARM/plantillasPortal/plantillaSinSecciones.jsp](http://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=1601&IDTIPO=160&__PLANT_PERSONALIZADA=/JSP/CARM/plantillasPortal/imagenes/plantillaImagenAmpliada.jsp&__PLANT_MAESTRA=/JSP/CARM/plantillasPortal/plantillaSinSecciones.jsp)

En definitiva, este cancionero resulta de vital interés para estudiar la concepción de la música tradicional murciana durante la época del Franquismo y la aplicación del ideario de la Sección Femenina a nivel local, en Murcia. Su confección muestra el deseo de perpetuar un repertorio recreado y divulgado durante los años de vida de los Coros y Danzas de la SF. Todavía faltos de un cancionero sistemático que recoja y analice los géneros de la música murciana, el cancionero de Celdrán es un antecedente de obligada consulta para todo estudio sobre el patrimonio musical de tradición oral de la Región de Murcia.

#### 4. La SF y los medios audiovisuales

En la actualidad, los archivos audiovisuales atesoran una ingente documentación de la que la etnomusicología se sirve continuamente para lograr una comprensión global del hecho musical.

La plataforma digital *Danzas de España*<sup>573</sup> del Ministerio de Cultura pone al alcance de los investigadores un gran número de grabaciones de danzas presentadas en los Concursos Nacionales de Coros y Danzas. A su vez, el Fondo de Música Tradicional del IMF-CSIC ha volcado en su portal estas grabaciones con el objetivo de compararlas con otras fuentes del mismo período.

Olarte y Montoya evidencian la necesidad del empleo de las fuentes audiovisuales en la investigación de la oralidad musical. Estos soportes han de ser trabajados en un proceso interdisciplinar que se complemente con entrevistas, documentos de archivos y correspondencia, entre otra documentación. A través del registro filmado por NO-DO sobre los danzantes de Isso (en la vecina localidad de Hellín, Albacete) los autores proponen un acercamiento al análisis del audiovisual etnográfico<sup>574</sup>.

El audiovisual fue un medio muy utilizado por los organismos del Movimiento Nacional. López Gallegos recalca la importancia que tuvo para la SF, que desde 1940 se realizó proyecciones de carácter propagandístico y educativo para la juventud. Además, impulsaron el rodaje de las películas *Nuestra Misión* y *Granja Escuela*<sup>575</sup>.

Durante Asensio estudia la importancia que tuvo el NO-DO en la provincia de Murcia a través del análisis de un gran número de registros filmados por el noticiario. La autora destaca que junto a las noticias referentes a la exaltación de la figura de Franco le siguen las relacionadas con curiosidades folclóricas y populares. Estas últimas, considerada como “noticias blandas”, se

<sup>573</sup> Enlace a la plataforma Danzas de España. Recuperado el 18-07-2018 de: <<http://www.mecd.gob.es/en/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/bases-de-datos/danzas.html>>.

<sup>574</sup> Olarte Martínez, M. y Montoya Rubio, J.C. (2013). Convergencias metodológicas para el análisis musicológico del audiovisual. Casos de registros etnográficos desde diversas fuentes. En J. Marín, G. Gan, E. Torres, P. Ramos (Eds.), *Musicología global, musicología local* (p. 549-557). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

<sup>575</sup> López Gallegos, M.S. (2005). El control político de Salazar sobre la industria cinematográfica portuguesa. En J. Montero y A. Rodríguez (dirs.), *El cine cambia la historia*. Madrid: Ediciones Rialp, SA, p. 180.

presentaron como cuestiones de profundo calado ideológico “donde se diluye el sentido épico y ceremonioso del discurso franquista”<sup>576</sup>. La autora destaca la enorme presencia de filmaciones folklóricas de los grupos de Coros y Danzas junto a otros importantes eventos, como la religión (Semana Santa) o el Bando de la Huerta así como las noticias de ámbito militar.

Además de la viva presencia del folklore en los noticiarios del Régimen<sup>577</sup>, diversos programas de TVE trataron aspectos sobre la música popular y la etnografía a partir de la década de los sesenta. A continuación, se estudiará la presencia de la música tradicional murciana en los programas *Caminos de Canciones*, *Raíces* y el documental *Cantando se hace Camino* de TVE. Martí Roch alude a otro programa *España en directo* (1970-1971) por el que desfilaron un total de ciento treinta y tres grupos de Coros y Danzas distintos, algunos de los cuales actuaron dos veces. Sin embargo, en este estudio quedan excluidos por no constar la participación de los grupos de Murcia<sup>578</sup>.

#### 4.1. El programa *Caminos y Canciones* de TVE (1966-1967)

La primera entrega del programa *Caminos y canciones* se emitió en 1966. Se trataba de un programa de televisión del género musical presentado por Jesús Álvarez.

La dinámica de este programa se basaba en la competición de diversos grupos de Coros y Danzas de la SF. Es decir, obedecía a la misma organización que los concursos nacionales de Coros y Danzas pero modificando los escenarios de los teatros por los platós de TVE.

Según la correspondencia consultada, el hecho de que TVE grabase estos concursos supuso un aliciente para los grupos, a la vez que les exigía presentar repertorio novedoso. En este sentido, la Regidora Nacional de Cultura, Maruja Sampelayo comunicaba a todas las delegaciones provinciales de SF para recordar la necesidad de seguir “investigando”:

¡Hay que buscar cosas nuevas! Hay que investigar más a fondo, aún mucho más, hay que traer grupos nuevos. Ahora tenemos un nuevo motivo: la TVE (...) tanto es así que este año quieren hacer una nueva fase, pero comprenderéis que ni a TVE ni al concurso podemos presentarnos con lo de siempre, es algo totalmente necesario que todas traigáis cosas nuevas y de la calidad de las anteriores, ahora que la gente vio a los grupos en la pantalla espera de ellos mucho más, por eso tenemos que superarnos en esto (...) lo que no puede ser es arrutinarlos y seguir con lo de siempre porque ese es el camino más fácil y nunca ha sido ni debe ser el nuestro<sup>579</sup>.

El incentivo económico también marcó la participación de los grupos. Los premios ascendían a 75.000 pesetas el primer premio, 50.000 el segundo y 25.000 el tercero, aunque el importe del premio lo gestionaba la Delegación correspondiente.

---

<sup>576</sup> Durante Asensio, M. I. (2014). *Retóricas de la nostalgia ... Op. Cit.*, p. 73.

<sup>577</sup> Busto Miramontes, B. (2012). El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans*, 16, 4.

<sup>578</sup> Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales... Op. Cit.*, p. 583.

<sup>579</sup> Carta circular nº182 “Normas para el XVII Concurso de Coros y Danzas” dirigida a todas la provincias por Maruja Sampelayo, 07-09-1966. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 186.

Según la documentación de archivo, para el viaje a Madrid los instrumentistas cobraban la dieta normal, mientras que los bailarines no. También se especificaba que el grupo ganador podía dar una pequeña gratificación del importe total a cada componente del grupo. Sin embargo, una de mis informantes, que bailó con el grupo de Lorca en 1966, afirma que el dinero quedaba en manos de la Delegación Provincial:

Cuando ganamos TVE la [Delegación] provincial o la nacional nos da un viaje a Francia y a Italia, porque el dinero se lo quedaba la provincial, el dinero no iba al grupo de Coros y Danzas de Lorca, el dinero se lo quedaba la Provincial. Nos hicieron un regalo de una medalla y punto, esto era así. Sí que es verdad que el grupo no costaba ni un duro, tú te ibas de viaje y a ti no te costaba un duro, tu necesitabas unas postizas y te las compraban, y necesitabas unos zapatos y te los compraban, pero era la provincial la que administraba<sup>580</sup>.

Con respecto al repertorio de bailes presentado, las bases estipulaban que debían llevar un repertorio de dos o tres bailes que en su conjunto no excedieran de tres minutos y medio. En relación a la indumentaria, se les requería que fuera diferente para la primera y la segunda actuación, aludiendo a que los trajes debían ser “los más vistosos posibles, tienen que venir perfectos en todo, procurad la misma largura de falda, que estén bien planchados, etc.”<sup>581</sup>. Además, son muy llamativas las premisas que aconsejaban a los grupos sobre la apariencia física de los componentes: “que todos sean monos y de parecida estatura”<sup>582</sup>.

En la primera edición del programa (1966) el grupo de Lorca quedó como primer clasificado. También participaron otros grupos de la provincia, como el grupo de Cieza y el de Yecla.

Algunos de los miembros del jurado de esa edición fueron Mompou, García Matos, Antonio Gades, García Abril, Miguel Narros, Antonio Ramírez Ángel, Roberto Plá<sup>583</sup>. Además, se constituyó un jurado por cada provincia según los grupos clasificados para la final. Cada jurado regional emitía su voto con respecto a los demás grupos, sin votar el suyo propio, y posteriormente se sumaban las calificaciones obtenidas. El compositor murciano Massotti Littel, el guitarrista lorquino Narciso Yepes o el pintor Muñoz Barberán fueron algunos de los miembros del jurado de Murcia<sup>584</sup>.

En la segunda edición del concurso de TVE volvió a participar el grupo de Lorca y se estrenó en TVE el grupo de Murcia capital, que quedó como segundo clasificado. En la primera parte interpretó la “Malagueña Gitana” y en la segunda la “Jota de la Huerta de Murcia”.

Para la edición de 1967, del grupo de Murcia participaron seis parejas de bailarines y cinco instrumentistas cuya relación nominal figura en el Apéndice I.14.

El jurado de la provincia de Murcia en esta edición estuvo integrado por: Antonio de Hoyos (escritor-catedrático), Ángela Tejero (ama de casa), Manuel Muñoz Barberán (pintor), Manuel

<sup>580</sup> Testimonio personal de María Teresa Campoy Camacho, Lorca (Murcia) 08-02-2016.

<sup>581</sup> “Programa TVE *Caminitos y Canciones*, año 1966”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 98.

<sup>582</sup> *Ibíd.*

<sup>583</sup> “Programa *Caminitos y Canciones*, 21-02-1966”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 100.

<sup>584</sup> “Programa *Caminitos y Canciones*, 1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 101.



Massotti (director del conservatorio), José Navarro (antiguo componente del grupo de danzas, profesor y director de una academia)<sup>585</sup>.

#### 4.2. Raíces de TVE y la pérdida del dominio audiovisual

Las colaboraciones entre Televisión Española y SF se dieron desde los inicios del Régimen y pronto conformaron una alianza de gran valor. Las cámaras del noticiario NO-DO inmortalizaron un gran número de actuaciones, festivales y concursos en los que tomaron parte los grupos de Coros y Danzas. Además, ya se han presentado los programas de TVE donde la participación de SF es evidente.

Sin embargo, a partir de la década de los setenta el nuevo formato del programa documental *Raíces* de TVE plantó cara a la labor realizada por la SF, algo que disgustó a sus dirigentes y que se planteaba como una competencia desleal hacia su labor extendida durante más de treinta años.

El programa *Raíces* evidenció la pérdida de peso de SF en materia de folklore musical a partir de 1972, cuando TVE comenzó a emitir el programa. En este programa los protagonistas no eran los grupos de Coros y Danzas creados por la SF, sino músicos de la tradición rural de distintas provincias españolas. El programa realizó diversas incursiones de campo por varios pueblos y aldeas de España filmando las manifestaciones del folklore popular no promocionadas por el Régimen.

Con Manuel Garrido Palacios como director, realizador, guionista y presentador, sus 199 capítulos se emitieron entre 1972 y 1983. El hecho de excluir a la SF fue un duro golpe y no sentó nada bien a su Regidora Nacional.

En 1973, se publicó un artículo en el diario *Arriba*<sup>586</sup>, órgano oficial del Movimiento, que hizo una crítica al programa por su intrusismo en el folklore musical, considerado como propiedad exclusiva de SF:

Al programa como tal no hay nada que objetarle. Lo que sí parece injusto es presentarlo como novedad, al menos como novedad total. Esta tarea de recopilar urgentemente un archivo visual del folklore musical español la emprendió hace ya bastantes años la Sección Femenina del Movimiento, en algunos casos incluso en colaboración directa con la propia Televisión Española<sup>587</sup>.

También el diario *Pueblo*, dependiente de los sindicatos verticales, publicó en febrero de 1973 otra crítica en contra del programa de TVE, que en aquellos años dirigía Adolfo Suárez. El crítico, Viriato, se refería duramente al “nuevo estilo” de televisión que llevaba el equipo de Suárez:

Sucede que, al parecer, el “nuevo estilo” de aquella es “hacer más que decir”, quizá para, llegando el momento, “dar que decir” (...) el nuevo estilo de “los hombres del director general Adolfo Suárez” es este de ir en busca de cosas importantes para acometerlas en toda su importancia. Y sin promesas<sup>588</sup>.

---

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> “A propósito del folklore español y el programa Raíces”, *Arriba*, 15-02-1973. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 102.

<sup>587</sup> *Ibid.*

<sup>588</sup> “El folklore en Raíces”, *Diario Pueblo*, 19-02-1973. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 102.

Se ha consultado otra serie de cartas derivadas de esta polémica de 1973 en las que la Regidora Sampelayo escribió a su primo, José María Hernández Sampelayo, alias “Chemari”, que ostentaba el cargo de Subsecretario de Información y Turismo. Sampelayo se mostraba preocupada ante la actitud del equipo de Suárez en relación al programa *Raíces* y le comunicaba su deseo de poder hablar sobre este asunto. En su respuesta, el Subsecretario de Información y Turismo le respondía a su prima:

El programa tiene una significación etnográfica, en el más amplio sentido de la palabra, que prima sobre el contenido específicamente musical. En algunas ocasiones coincidirán los esfuerzos de este programa con los vuestros de los que tantas veces, como sabes, TVE ha sido testimonio gráfico<sup>589</sup>.

Asimismo, “Chemari” le exponía la intención de “poner en antena un programa de música y danza de España, realizado con la colaboración estrecha y valiosa de la Sección Femenina”<sup>590</sup> y se refería al enorme interés de Suárez por realizar esta colaboración. En la carta además se apuntaba la necesidad de que se pusiera en contacto con el escenógrafo Mario Antolín para colaborar con el *Ballet Folklórico Nacional* (transcripción íntegra de la carta en el apéndice I.21.).

A pesar de esto, la polémica entre la SF y el programa *Raíces* no quedó ahí. En 1976 volvieron las disputas a tenor de un programa filmado en Cortijeros de la Herradura (Almuñecar, Granada):

El motivo de mi carta es, no solo que durante la duración de bailes y cantos no apareciese para nada quien les promocionó y sigue promocionando, sino rogarle que en todos estos programas, que son siempre interesantes, se diga no solo el origen de sus danzas, sino gracias a quién siguen existiendo y quién las alentó. Me parece magnífico que de esta labor, que solo gracias al espíritu y sacrificio conseguimos, pueda disfrutar toda España, pues para eso lo hicimos, pero creo con estricto principio de justicia, se debe decir quien realizó esta labor. De la misma forma que se dan nombres y apellidos de otros, igual debe decirse quien promocionó los grupos fue Coros y Danzas de España de la Sección Femenina y todo ello con el esfuerzo personal de todo un equipo, que sin cobrar nada fue por los pueblos y caminos realizando esta labor tan importante para la cultura<sup>591</sup>.

Después de más de treinta años de monopolio del folklore por parte de la SF, comenzaban a aparecer en España grupos de baile que eran independientes, por más que imitaban la estructura y el repertorio de los grupos de Coros y Danzas. La SF asumió un sentimiento de pertenencia de estas manifestaciones musicales del pueblo que, según su criterio, solo podían ser llevadas a cabo única y exclusivamente por sus colectivos:

TVE va a realizar un programa llamado *Raíces* donde muchas cosas fueron buscadas por sus equipos, pero otras muchas se basan en cosas que nosotras encontramos (...) Al amparo de (...) todo lo que promocionamos

<sup>589</sup> Carta de José María Hernández Sampelayo a Maruja Hernández Sampelayo, 16-03-1973. En “Actuaciones Coros y Danzas Televisión Española”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 102

<sup>590</sup> *Ibíd.*

<sup>591</sup> “Carta de Maruja Hernández Sampelayo, Regidora Nacional de Cultura y Directora de Coros y Danzas de España dirigida al Sr. Director del programa *Raíces* de Radio Televisión Española”, 25-08-1976, *E-Mga*, (3) 51.23, caja 102.

en nuestros concursos, grupos conseguidos, canciones y danzas nuevas, *etc.*... los Ayuntamientos, las diputaciones y grupos particulares se mueven, organizan sus grupos y se adueñan de las canciones y danzas que tanto trabajo nos costó encontrar y nuestros grupos hicieron populares. Es pues muy necesario que no dejemos que esto se vaya de nuestras manos, pues siempre fue algo muy nuestro y que estaba muy conseguido por la Sección Femenina<sup>592</sup>.

En el balance final de 1977, la SF plasmaba por escrito los logros obtenidos en el ámbito del folklore, destacando que las fuentes audiovisuales grabadas por TVE serían la garantía para demostrar que fueron sus grupos los pioneros en esta labor.

Aún así, a través de estos años, son muchísimos los bailes y canciones que se han desterrado del olvido y promocionado. En la actualidad existen grupos que se atribuyen estas promociones, pero en los archivos de Radio Nacional y TVE podría verse como canciones que ahora aparecen como novedades, hace más de 30 años que están grabadas e igual con los bailes (...) <sup>593</sup>.

El programa *Raíces* grabó varias entregas en la provincia de Murcia con la colaboración de Javier Ros Pardo. En las grabaciones se filmó a los Auroros del Carmen del Rincón de Seca (Huerta de Murcia), a los alpargateros de Caravaca de la Cruz (Noroeste de Murcia), a Ginés Ibañez y al Tío Pillo y su cuadrilla en Lorca, juegos tradicionales de niños del colegio de Barriomar (Carretera de Alcantarilla) y a la célebre Carmen “La Pereta”, bailadora afincada en Aljucer (Huerta de Murcia)<sup>594</sup>.

En Rincón de Seca grabaron a la campana del Carmen que interpretaron “Salve de pasión”, “Coplas de aguilando” y “Malagueña” esta última bailada por María Martínez (María la Niña?) y Ángel “El Secretario”<sup>595</sup>.

A “La Pereta” la grabaron bailando una “Malagueña” junto con su hermana, arropada por una rondalla integrada por sus hijos, así como otros vecinos del pueblo, como ya se abordó en el epígrafe dedicado al estudio de “El fandango y sus especies” (Capítulo 3, Apartado 1.2.2.).

Por otra parte, durante la década de los setenta, la SF quiso retomar el proyecto de completar la serie documental que se inició con *Don Aire de España*, grabada en 1963 en colaboración con NO-DO y su director, Agustín García Viñolas, que además era murciano<sup>596</sup>.

Sería muy interesante para promoción del turismo, documentos de autenticidad folklórica, etc, seguir esta serie que empezamos, que se refería a los cuatro elementos: Aire, Tierra, Fuego y Agua<sup>597</sup>. El primero fue este que te digo, llamado Don Aire, dirigido por Agustín García Viñolas.

---

<sup>592</sup> “Carta de Maruja Sampelayo a todas las Delegaciones Provinciales”, 28-05-1973. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 102.

<sup>593</sup> “Informe sobre la labor realizada por la SF”. Cultura – Coros y Danzas – música año 1977. *E-Mrah/ana*, serie azul (Legado Pilar Primo de Rivera), vol.8, carpeta 168, Doc.35.

<sup>594</sup> “Para el programa *Raíces* de TVE: Filmadas varias secuencias en la provincia”. *Línea* (Murcia) 17-02-1976, p.8.

<sup>595</sup> *Ibid.*

<sup>596</sup> “Contrato para la realización del documental *Donaire de España* entre SF y NO-DO (1961)”, *E-Mrah/ana*, serie azul (Legado Pilar Primo de Rivera), vol.8, carpeta 157, Doc.4.

<sup>597</sup> Carta de Maruja Hernández-Sampelayo a José María Hernández-Sampelayo López, Subsecretario de Información y Turismo, 10-04-1973. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 102.

La música del documental fue obra de Salvador Ruiz de Luna (1908-1978), profesor titular de la Escuela Oficial de Cinematografía y director de la sección de cinematografía de la SGAE<sup>598</sup>. Ruiz de Luna fue autor de numerosas bandas sonoras de documentales, películas y obras teatrales durante los años del franquismo<sup>599</sup>.

En *Don Aire de España*, la música de este compositor figuraba junto a de los grupos de Coros y Danzas de la SF, que aportaron la participación de los grupos de Toledo, Islas Baleares, Cáceres y Oviedo<sup>600</sup>.

El deseo de ampliar la serie documental, sin embargo, decayó debido a problemas de financiación, que fueron muy acusados en la última década del Régimen, “Hemos hablado varias veces con NO-DO, pero tropezamos siempre con la dificultad monetaria. Calculamos, que cada documental podría valer 825.000 pesetas y nosotras tenemos en total unas 600.00”<sup>601</sup>.

Según la carta anteriormente referida, la intención de Adolfo Suárez en 1973 era la de realizar un programa que contase con la colaboración de SF. Posiblemente esa intención se materializó en el programa *Cantando se hace camino*, que se analiza a continuación.

#### 4.3. *Cantando se hace camino*, TVE (1977)

La serie documental *Cantando se hace camino*, dedicó dos entregas al capítulo titulado “Senda Minera”. En este recorrido de dos capítulos, se trazaba un viaje musical a través de las provincias de Andalucía Oriental y Murcia, con la actividad minera como *leitmotiv*.

El programa estuvo protagonizado por Antonia Moreno, más conocida como Antoñita Moreno, actriz y cantaora de copla. La dirección del programa estaba encabezada por Enrique Martí Maqueda, con guion de Ricardo Fernández de la Torre y la colaboración especial de los *Coros y Danzas de España*.

Para la música incidental del documental, contaron con los compositores Salvador Ruiz de Luna, Carmelo Bernaola y Juan Solano y la sintonía de la serie era de Antón García Abril.

<sup>598</sup> Cfr. Magaña García del Pino, M. (1999). Ruiz de Luna Arroyo, Gabriel Salvador. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López Calo (Eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9 (p. 481). Madrid: SGAE.

<sup>599</sup> Para más datos sobre Salvador Ruiz de Luna Cfr. López González, J. (2009). *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Andalucía), p. 158, y la monografía del propio Ruiz de Luna, Cfr. Ruiz de Luna, S. (1960). *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imp. Pérez Galdós.

<sup>600</sup> Las danzas interpretadas fueron: “El Baile de los pecados” de Camuñas (Toledo), “Sa curta y sa llarga” (Ibiza), “Mateixa de Binisalem” (Mallorca), los “Sones de Montehermoso” (Cáceres), “El Corri Corri” (Oviedo) y la “Jotilla de Yuncler” (Toledo). Recuperado el 18-07-2018 de <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/don-aire-espana/2892861/>>.

<sup>601</sup> Carta de Maruja Hernández-Sampelayo a José María Hernández-Sampelayo López, Subsecretario de Información y Turismo, 10-04-1973. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 102.

La primera parte de “Senda Minera” transcurría en diversas localidades de la Alta Andalucía, principalmente en Jaén. El primer capítulo incluyó números musicales de todo tipo: actuaciones de los grupos locales de Coros y Danzas de la provincia jienense; números de cante flamenco, con la interpretación de una taranta (palo minero por excelencia); la actuación del grupo folk *Jarcha*, con su tema “Aceituneros de Jaén” y la participación de un “grupo especial”, integrado por mujeres y hombres de edad avanzada que bailaron el “Fandango de Siles” (Jaén) y la “Jota Serrana” en Segura de la Sierra. A todo ello se interpolaban las intervenciones de números de copla de Antoñita Moreno<sup>602</sup>.

La segunda entrega de *Senda Minera* se rodó íntegramente en diversos escenarios de la provincia de Murcia<sup>603</sup>. Accediendo desde Nerpio (Albacete), comenzaba el periplo murciano desde tierras del Noroeste murciano. En Caravaca de la Cruz se relataba el misterio de la Santa y Vera Cruz de Caravaca y a colación de este relato se iniciaba el primer número musical del programa con la interpretación de las denominadas “Pardicas de Caravaca” (ver Capítulo 3, Apartado 3.2.3). Este número estaba protagonizado por los miembros del grupo de Danzas de SF de Murcia capital y era una escenificación que tenía lugar en una extensa y frondosa llanura verde que otorgaba un aire rural, cuando en realidad se trataba de un grupo integrado prácticamente en su totalidad por personas residentes en la urbe capitalina.

En esta entrega también participaron otros grupos de SF como el de Yecla, que interpretó “Jota de Yecla” y “Las Alpargateras”. El grupo de Cieza bailó la “Jota de Cieza” (que databan en el siglo XVIII) en la Huerta de Murcia frente a la ermita de La Virgen de la Salud de Alcantarilla, un contexto ajeno a su procedencia. También actuaba el grupo de Lorca con la “Jota Lorquina”, que otorgaban un origen del siglo XVII.

Los números copleros protagonizados por Antoñita Moreno también tuvieron profusión en esta segunda entrega de “Senda Minera”. Uno de los más llamativos, en el que se escenifica una despierta de Auroros, se correspondía más con una ronda realizada por un grupo de músicos en la madrugada frente a la reja de la casa de Antoñita Moreno. La copla que interpreta la cantaora está basada en la melodía del “Aguilando murciano”. Es posible que este número se grabara en Lorca, ya que figuran algunos músicos de la rondalla del grupo lorquino, como Antonio Aguirre. Los músicos de la rondalla de SF escenificaban ser Auroros que cantaba al otro lado de la reja durante la madrugada mientras que la coplera los agasajaba ofreciéndoles dulces por la ventana. Es muy destacable que no se grabase para esta escena un grupo de verdaderos Auroros, lo que muestra que la intención del documental no era ofrecer una visión etnográfica acorde con las manifestaciones existentes sino una escenificación teatralizada bajo las exigencias de un guion narrativo.

---

<sup>602</sup> “Senda minera” (I), *Cantando se hace camino* (1977). Archivo de RTVE. Recuperado el 18-07-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cantando-se-hace-camino-senda-minera/1544583/>>.

<sup>603</sup> “Senda minera” (II), *Cantando se hace camino* (1977). Archivo de RTVE. Recuperado el 18-07-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/cantando-hace-camino-senda-minera/1544721/>>.

Los números flamencos estuvieron dedicados a los cantes mineros o cantes de Levante. Antoñita Moreno interpretaba un cante de Levante con una copla alusiva a Cartagena y su Patrona, “Virgen de la Caridad, de Cartagena Señora, cuando el corazón me llora me voy al pie de tu altar, eres mi remediosa”. Sin embargo contrasta con el contexto donde se graba la escena, en un huerto y ataviada con traje de flamenca. El viaje por los palos flamencos de Levante continuaba en Cartagena, la ciudad portuaria y militar, donde un primer plano enfocaba la bandera nacional ondeando en lo alto del Arsenal militar. Se interpreta la taranta-cartagenera “Soberano” ejecutada por Juan Jiménez “Macareno” al cante y Antonio Fernández a la guitarra. Y se completaba con la minera que interpretaba Pencho Cros, afamado cantaor local del vecino pueblo de La Unión, ciudad minera por excelencia, con sus minas como telón de fondo.

La música de los grupos *folk* del estilo de *Jarcha* también tuvo su presencia en esta entrega del documental. Se incluyó una versión novedosa de “El Paño”, que especificaban que fue “recogido por Falla” cuando realmente el compositor gaditano lo tomó de los cancioneros de Verdú e Inzenga<sup>604</sup>.

En el documental también se hacía un guiño a la obertura de la zarzuela *La Parranda*, que continúa con Antoñita Moreno interpretando un número orquestal de copla en el museo de la Huerta de Alcantarilla. La canción está inspirada en diversos motivos de seguidillas y parrandas.

El documental finalizaba con una canción de estilo copla aflamencada en el puerto de Cabo Palos con Antoñita Moreno ataviada con el traje de volantes, haciendo una loa a los Cantes de Levante mientras navegaba en una barca o en medio de una explotación minera.

En síntesis, el documental “Senda Minera” no responde a la tipología de documental etnográfico de rigor, si lo comparamos con *Raíces*, que dentro de sus carencias<sup>605</sup> ofrecía una realidad más o menos contextualizada y representativa de las manifestaciones existentes en Murcia.

“Senda Minera” evidenciaba una realidad musical heterogénea, a la vez que mostraba una diversidad que era un fiel reflejo de la situación política y social que atravesaba la sociedad española del momento. Una balanza continua entre tradición y conservadurismo (coros y danzas, la copla, el flamenco) frente a los deseos de modernidad y cambio representados en los grupos *folk* de la nueva juventud.

<sup>604</sup> Narejos Bernabéu, A. (2011). Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla. *Discurso de ingreso en La Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca*: Murcia. Recuperado de: <http://www.academiabellasartemurcia.com/publicaciones/publicaciones.htm> (consultado 02-07-2018).

## 5. El repertorio a través de las publicaciones discográficas

A continuación se presentan los trabajos discográficos en los que grabaron repertorio llevado a escena por los grupos de Coros y Danzas de la SF de Murcia capital. En el caso de las antologías de *Canciones y Danzas* de la SF se ha encontrado un vacío con respecto a la participación del grupo de la capital, por lo que se tuvo que aguardar hasta los últimos años de la década de los setenta para encontrar las dos grabaciones del grupo de Murcia. El grupo fue rebautizado como “Coros y Danzas de Murcia” de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo”, herederos de la recién disuelta SF.

### 5.1. Las dos antologías de *Canciones y Danzas de España* de la SF (1968, 1973)

La primera Antología de *Canciones y Danzas* de España que publicó la SF fue una edición de dos vinilos (también en formato de diez casetes) donde estuvieron representados los grupos más destacados de la organización hasta el año 1968<sup>606</sup>. Murcia estuvo representada con unas “Parrandas”, cuyo título dice ser “Popular de Murcia” tratándose en realidad de las “Parrandas” del grupo de la SF de Cieza, tal y como se indica en la letra pequeña del reverso<sup>607</sup>. Blas Vega firma el estudio introductorio del vinilo dejando claro su desconocimiento sobre la música tradicional murciana, que emparenta con la andaluza por la continua presencia de la Malagueña, una de las especies más comunes del Fandango en tierras murcianas:

En Murcia, sin embargo, se nota una fuerte influencia andaluza, por lo muchas canciones de huerta son especies de malagueñas. Las parrandas, baile típico de la huerta, llevan acompañamiento de castañuelas, guitarras, bandurrias y violines. La música se interpreta en compás de 3/4 y se baila en un clima de alegría desbordante, originado por sus vistosos movimientos. Consta de tres coplas y un estribillo que termina en el llamado retal o cadencia final<sup>608</sup>.

La segunda selección antológica de la SF se publicó en 1973 y de nuevo se incluyó un baile del repertorio del grupo de Coros y Danzas de Cieza, las “Enredás”<sup>609</sup>.

Se puede afirmar que las dos piezas recogidas en ambas antologías proceden de las grabaciones que realizó el grupo mixto de la SF de Cieza en su *single* del año 1967. Este vinilo (17 cm. de 45 rpm) se publicó bajo el título *Canciones y Danzas de Murcia*, donde además de los dos bailes

---

<sup>605</sup> Olarte Martínez, M. (2018). Parámetros de análisis de la música aplicada utilizada en el documental etnográfico *Raíces* (1972-1983). *XI Simposio Internacional “La creación musical en la Banda Sonora”*, Salamanca 13-16 de junio de 2018.

<sup>606</sup> Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento (1968). *Antología de Canciones y Danzas de España*. Madrid: Hispavox.

<sup>607</sup> *Ibid.*, Vol. 2 (18-1110) cara A, pista 4.

<sup>608</sup> *Ibid.*

<sup>609</sup> Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento (1974). *Antología de Canciones y Danzas de España: segunda selección antológica*. Madrid: Hispavox.

ya citados se grabó la “Malagueña de dos” y “Jota de Cieza”<sup>610</sup>. La elección de este grupo de la Vega Alta murciana se debió a su gran preparación desde los años iniciales. Cabe destacar que el grupo ciezano fue el que participó en la segunda gira por Hispanoamérica (1949) y debía de tener un repertorio amplio y estable desde sus inicios, de ahí que sea el único grupo murciano en tener una publicación discográfica bajo el sello de SF.

El grupo de Cieza, poseía un amplio repertorio desde mediados de los años cuarenta, para ello basta consultar los materiales recogidos por Ricardo Olmos en 1949 en Cieza a María Gómez Pérez, la *alma mater* de los Coros y Danzas de la SF en esta localidad. Gómez cantó para Olmos la “Jota del Campo”, “Jota Bolera”, “Enredás de la Veredilla”, tres versiones de Malagueña, entre las que se encontraba la “Malagueña de dos” y las “Jerigonzas”<sup>611</sup>.

## 5.2. La *Colección de música murciana* (1978) y el *Carracachá* (1979)

Estas dos colecciones resultan de vital importancia para el estudio del repertorio musical del grupo de Coros y Danzas de Murcia. Como ya se ha visto en el epígrafe anterior, la SF no contó para sus antologías con el grupo de la capital por lo que estos dos trabajos discográficos se corresponden con el repertorio musical del grupo murciano en su última época.

La *Colección de música murciana*, publicada en 1978 por el sello Columbia, fue una iniciativa singular. Se quiso plasmar en once vinilos la actividad musical de la provincia a través de sus manifestaciones más populares y representativas de la identidad murciana; una identidad demandada en un año clave en el que la Constitución Española comenzaba a gestarse y el país buscaba un nuevo cauce político hacia el Estado de las Autonomías. La música fue una herramienta crucial para la necesitada reafirmación identitaria de la futura Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Los vinilos que componen la colección estuvieron dedicados a las manifestaciones musicales que figuran en la Tabla 14.

Nº	Título del vinilo
1	Campana de Auroros de Nuestra Señora del Carmen de Rincón de Seca
2	Asociación Provincial Francisco Salzillo, Grupo de Murcia y Grupo de Lorca
3	Asociación Provincial Francisco Salzillo, Grupo de Yecla y Grupo de Cieza
4	Grupo de Danzas Virgen de la Vega, Murcia
5	Ginés Torrano y los Cantonales, Cantata del tío Antonete Gálvez
6-7	Orfeón murciano Fernández Caballero (dos vinilos)
8	La Unión, minera y cantaora
9	Manuel Díaz Cano, <i>Suite murciana</i>
10	Banda de la Diputación Provincial de Murcia
11	Tuna universitaria del distrito de Murcia

Tabla 14. Vinilos correspondientes a la *Colección de Música murciana* (Columbia, 1978).

Fuente: Elaboración propia.

<sup>610</sup> Grupo mixto de Coros y Danzas de Cieza de la Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1967). *Canciones y danzas de Murcia*. Madrid: Hispavox.

<sup>611</sup> Gómez Pérez, María. Misión 38 (1949). Recuperado del Fondo de Música Tradicional el 18-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/informant/1885>>.



En esta grabación antológica, el único trabajo que mostraba la música tradicional murciana desde un punto de vista no folklorizado era el de la Hermandad de Auroros del Carmen del Rincón de Seca, donde se recogieron salves de la aurora propias del ciclo de pasión, ordinario, difuntos y Navidad. Además se incluyó el canto de los “Mayos”, que fue reintroducido por el escultor y humanista Antonio Garrigós en 1957 en el repertorio de los Auroros del Rincón de Seca y Patiño tras escuchar en Valdeganga (Albacete) unos cantos semejantes a los que escuchó de niño en la huerta de Murcia<sup>612</sup>. Sobre este fenómeno se hará alusión en la parte II (Capítulo 6, apartado 1.2.)

La música tradicional reinterpretada por los colectivos vinculados al fenómeno Coros y Danzas es la realidad más presente en esta colección antológica, a la que le dedicaron cuatro vinilos. Dos de ellos de la Asociación Provincial “Francisco Salzillo” que dedicó una cara a cada uno de los cuatro grupos más representativos de la recién disuelta SF (Murcia-Lorca<sup>613</sup> y Yecla-Cieza<sup>614</sup>).

Uno de los participantes en este trabajo recuerda que las grabaciones se realizaron durante el año 1976 en el Teatro Romea. Allí, se instaló una caja acústica sobre el escenario, donde se realizaron las labores de grabación. Además, mi informante relata la pericia de los técnicos de sonido y cómo las bailarinas Maruja Ros y María Luisa Llamas tocaban las castañuelas desde fuera de la caja acústica para no interferir negativamente en la grabación. El hecho de seleccionar solo dos vinilos para toda la antigua SF hizo que se tomase la decisión de que serían los cuatro grandes grupos los que participarían en la grabación, con una cara de cada vinilo respectivamente. Además, a partir de esta época el grupo de Murcia decidió dar una importancia mayor a las voces del coro, por lo que todo el repertorio grabado se interpretó a coro, salvo la “Malagueña del Tío Eugenio”.

Cara A: Grupo de Murcia	Cara B: Grupo de Lorca
Jota de la Huerta	Parrandas del Consejero
Pardas de Mazuza	Manchegas lorquinas
Malagueña de la Tía Carmen la Pereta	Parrandas de la Tía María Carrillo
La Encarnación	Malagueña de tres
Jota del Chipirrín	Parrandas de la Tova
Malagueña de Tío Eugenio	Parrandas a los Auroros
El Zángano	Jota lorquina

Tabla 15. Repertorio grabado en el vinilo de 1978 de los grupos de CCDD de Murcia-Lorca.

Fuente: Elaboración propia.

El tercero de los vinilos dedicados al fenómeno Coros y Danzas fue la grabación de un LP completo en ambas caras del Grupo de Danzas Virgen de la Vega, una de las escisiones del grupo de La Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia, dirigido por Milagros Carrasco Martínez<sup>615</sup>.

<sup>612</sup> López Núñez, N. (2015). Antonio Garrigós y los auroros murcianos; un recorrido histórico a través de la prensa local entre 1932 y 1988. *Murgetana*, 133, p. 96.

<sup>613</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia ; Grupo de Lorca*. Madrid: Columbia.

<sup>614</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Yecla ; Grupo de Cieza*. Madrid: Columbia.

El cuarto de los vinilos dedicados a la reinterpretación artística de la música tradicional es el curioso trabajo titulado como *Cantata de Antonete Gálvez* interpretada por Ginés Torrano y “Los Cantonales”<sup>616</sup>. El repertorio musical de esta obra estaba basado en los bailes habituales de los grupos de SF y Educación y Descanso de Murcia, con letra original del tenor murciano Ginés Torrano, cuya figura será estudiada con detenimiento en la parte segunda de la Educación y Descanso. Las letras hacían alusión a momentos de la vida del revolucionario Antonete Gálvez Arce (1818-1898), político y diputado originario de la pedanía de Torreagüera (Huerta de Murcia) y una de las máximas figuras del republicanismo federal de finales del siglo XIX. La elección de la figura de Antonete y la conmemoración del Cantón Murciano buscaba un refuerzo de la identidad y la historia colectiva hacia la autonomía murciana en la Transición.

Dos vinilos completos de la colección estuvieron dedicados al Orfeón Fernández Caballero, que incluyó obras inspiradas en cantos populares como los *Cuadros Murcianos* de Ramírez, las *Canciones populares murcianas* arregladas para coro por Massotti Littel, Gómez Templado, Larroca y los himnos a Murcia y a la Virgen de la Fuensanta. Dirigía el Orfeón Miguel Baró y como solistas figuran Nila Dato, Gertrudis Sánchez y Ginés Torrano<sup>617</sup>.

El flamenco, en sus géneros levantinos-murcianos, estuvo presente en esta colección a través del trabajo *La Unión, minera y cantaora*<sup>618</sup> en el que tuvieron cabida los cantes de las minas de la comarca de Cartagena y La Unión. En esta última localidad se venía celebrando desde 1961 el Festival del Cante de las minas<sup>619</sup>. En la grabación intervinieron algunas de las voces más destacadas de la comarca como Antonio Piñana padre, Juan Jiménez “Macareno” y Pecho Cros.

Completaron la colección el vinilo del guitarrista y compositor murciano Manuel Díaz Cano (1926-2007), con su *Suite Murciana* y otras de sus obras inspiradas en canciones populares<sup>620</sup>; la Banda de la Diputación Provincial, dirigida por Francisco Cebrián con obras de temática regional y por último, el vinilo de la Tuna Universitaria del Distrito de Murcia<sup>621</sup>.

Un año después de la publicación de la *Colección de música murciana* del sello Columbia (1978) y debido a las limitaciones de espacio que le fueron impuestas en aquel trabajo, el grupo de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” de Murcia se lanzó a la publicación de un nuevo LP. Este trabajo, titulado como *El Carrachá*<sup>622</sup>, en alusión a un canto popular de Molina de Segura, vino a suplir las carencias de la grabación de 1978 de manera que con esta nueva publicación y sumada

<sup>615</sup> Grupo de Danzas Virgen de la Vega (1978). *Murcia / dirige Milagros Carrasco*. Madrid: Columbia.

<sup>616</sup> Torrano, G. y “Los Cantonales” (1978). *Cantata del tío Antonete Gálvez* [letra y música de Ginés Torrano. Disco realizado con el patrocinio de Radio Juventud]. Madrid: Columbia.

<sup>617</sup> De Massotti se grabó la “Malagueña huertana”, “Quita la mula rucia”, “De trilla”, “Salve de auroros” y “El Paño fino”. *Orfeón murciano Fernández Caballero / Director Miguel Baró* (1978). Madrid: Columbia.

<sup>618</sup> Piñana, A., Cros, P., Romero, M. Y Jiménez “Macareno”, J. (1978). *La Unión, minera y cantaora*. Madrid: Columbia.

<sup>619</sup> Ortega Castejón, J. F. (2017). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.

<sup>620</sup> Díaz Cano, M. (1978). *Suite murciana*. Madrid: Columbia.

Incluye: *Suite murciana, Canto de vida y esperanza, Canción napolitana, Preludio en el estilo de los viejos maestros, Estudio nº 34 y Dos canciones populares españolas*.

<sup>621</sup> *Tuna Universitaria del Distrito de Murcia* (1978). Madrid: Columbia.

<sup>622</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1979). *El Carracachá / Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

a la anterior, se puede tener una visión casi total del repertorio de bailes que durante años creó la SF de Murcia (ver Tabla 16).

<b>Cara 1</b>	<b>Cara 2</b>
El Carracachá	Parrandas de Caravaca
Jota de Jumilla	Fandango de Jumilla
Parrandas de la huerta	Malagueña de Abanilla
Bolero	Jota Navideña
Jota de la Puebla de Soto	Malagueña de la Madrugá
Seguidillas de la Garapacha	Jota de Aljucer

Tabla 16. Repertorio grabado en El Carracachá (1979) por el grupo de Murcia.

Fuente: Elaboración propia.

En 2002 las mismas grabaciones incluidas en el Carracachá se reeditaron en el CD *Murcia canta*<sup>623</sup>.

---

<sup>623</sup> Coros y Danzas de Murcia, Asociación Regional Francisco Salzillo. (2002). *Murcia Canta*. Murcia: Sonido 2000.

## 6. Últimos años hacia la Transición

A partir de 1970, los concursos comenzaron a perder fuerza y entraron en una fase de decadencia<sup>624</sup>. Por un lado, requerían un esfuerzo notable en cuanto a organización y, por otra, fueron recibiendo menos apoyo institucional a pesar de que los grupos participantes fueron aumentando exponencialmente a lo largo de cada una de las ediciones. En las cartas de esta década se aprecia una queja constante por parte de la Regidora Nacional de Cultura, Maruja Sampelayo, por el escaso presupuesto del que disponían para organizar los concursos. Los concursos comenzaron siendo anuales y a partir de los años cincuenta pasaron a ser bianuales. Fue a finales de los años sesenta cuando comenzaron a celebrarse cada tres años: XVIII Concurso (1969), XIX Concurso (1972), XX Concurso (1976).

Los proyectos que la SF se proponía desarrollar en Murcia a partir de mediados de la década de los setenta tropezaron con las carencias económicas y la falta de apoyo institucional. Maruja Sampelayo felicitaba a la delegada murciana por el buen hacer del grupo de Murcia en el XX Festival Nacional y le exponía los proyectos futuros que debía afrontar el grupo y que no llegaron a término:

Ahora hay tres puntos importantes que tenemos que emprender con urgencia:

1. Película de Historia de la danza murciana.
2. Libro de historia de la danza de Murcia.
3. Asociación.

(...) tienes un equipo del que puedes sentirte orgullosa ahora sin quitarte méritos a nadie “el hombre es el sistema” y tú has sabido crearlo con verdadera eficacia<sup>625</sup>.

Además de los señalados problemas internos en la década de los setenta, comenzaron a alzarse voces de investigadores no dependientes de la SF que se lanzaron al estudio del folclore, un ámbito que durante años había estado monopolizado por los Coros y Danzas. Ejemplo de ello fue la acalorada discusión plasmada en la prensa gallega entre el antropólogo José Manuel Rey de Viana y su mujer y cofundadora del Ballet, Victoria Canedo, quienes acusaron a Maruja Sampelayo y al grupo de Coros y Danzas de A Coruña de politizar el folclore<sup>626</sup>. También se ha hecho referencia a las diatribas entre SF y la dirección de TVE por el programa Raíces y cómo tuvo realizarse un documental con la colaboración de los Coros y Danzas de la SF para resarcir sus demandas.

### 6.1. Rivalidad con los grupos de Educación y Descanso

La última etapa de la SF también se caracterizó por la rivalidad existente entre el grupo de SF y el grupo “Virgen de la Fuensanta” de la Obra Sindical de Educación y Descanso. El Sindi-

<sup>624</sup> Hernández Abad, Carolina (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña...* Op. Cit, p. 156.

<sup>625</sup> Carta de Maruja Sampelayo a Carmen Terrer Conesa, Delegada Provincial de Murcia, 09-06-1975. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

<sup>626</sup> “El matrimonio Rey de Viana responden a la Señora Sampelayo”, *El Ideal Gallego*, 22-X-75, *Ibid.*, p. 578.

cato, a imitación de SF, organizó desde 1958 su propio grupo de danzas cuya actividad comenzó en 1959. Con los años el grupo sindical fue adquiriendo bastante fama y popularidad y le llevó a participar cada vez en más actos y viajes al extranjero, lo que le planteaba una seria competencia a los grupos de SF.

El grupo de ED fue una copia exacta de los grupos de la SF, aunque respondía a la modalidad de danzas, que no incluía coro. No obstante, el repertorio del grupo de ED era prácticamente el mismo que el de SF y seguía su misma organización.

La rivalidades entre el grupo sindical y el de SF tenían su origen, además, desde el mismo momento en el que surgió el grupo. La instructora del grupo de danzas de ED, Angelita López López, era una ex-bailarina del grupo de Coros y Danzas de SF de la capital expulsada de sus filas tras el viaje del grupo a Guinea Ecuatorial en 1954<sup>627</sup>.

El grupo de la SF siempre recibió mayor apoyo y respaldo institucional, aunque en la última década el grupo sindical llegó a ser muy influyente en Murcia y en su formación se incorporaron músicos y bailarines procedentes de influyentes familias de la capital. Algunos miembros de ED les recriminaban a los del grupo de SF que “iban a buscar el folklore en coche oficial”<sup>628</sup>. Uno de los integrantes de SF recuerda que la carretera de acceso al Berro, donde hubo cátedra ambulante, la mandó construir Carmen Verbo, Delegada Provincial de SF.

Otra disputa con respecto a la organización de los viajes al extranjero era la selección de los grupos participantes. El estímulo de los grupos era viajar y con el aumento exponencial de los grupos la Delegación Nacional de SF debía decidir a cuáles enviar. Solía decidirse en función de la calidad artística demostrada en las tablas de los concursos nacionales y en otras ocasiones dependía de la influencia de las jefas provinciales y su buena relación con la Regiduría de Cultura. A ello se le debe sumar la dura competencia que se gestó entre el grupo sindical de danzas.

A este respecto, la selección del grupo de Yecla (Murcia) para actuar en la Feria Mundial de Nueva York (1964) fue motivo de una disputa entre el Sindicato y la SF ya que fue el grupo de la Obra Sindical, el grupo “Virgen de la Fuensanta”, el seleccionado en un principio para viajar a Nueva York, tal y como se refleja en la prensa local<sup>629</sup>. Además, la calidad técnica del grupo sindical era un hecho reconocido por parte de la SF. En una misiva la Regidora Nacional de Cultura lamentaba no poder corresponder las demandas de la Delegada Provincial de Murcia que pedía que el grupo de la capital fuera enviado a un proyecto de viaje de 1975: “yo no tengo la culpa que el [grupo] de Educación y Descanso sea bueno y como ellos tienen muy pocos [viajes], éste salga más”<sup>630</sup>.

Tanto en el seno del grupo de SF de la capital de Murcia como en el del “Virgen de la Fuensanta” de ED comenzaron a surgir los grupos independientes que poblaron la escena folklórica

---

<sup>627</sup> “Relación nominal de camaradas con motivo del desplazamiento del grupo de danzas de Murcia a Guinea”, 10-04-1954. *E-Mga*, (3) 51.23, caja 60.

<sup>628</sup> Testimonio personal de José Ruiz “El Alpiste”, Zarandona, 22-06-2017.

<sup>629</sup> “El grupo de danzas Virgen de la Fuensanta a Nueva York (...) ha sido seleccionado para actuar en la Feria Internacional”. Diario *Línea*, 07-04-1964, p. 1.

<sup>630</sup> Carta de Maruja Sampelayo a Fuensanta Sandoval, 17-09-1975. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 18.

a partir de los años setenta. Estos nuevos grupos fueron creados por algunas de las bailarinas pertenecientes a los dos únicos grupos del folclorismo oficial que coexistían en la capital. De ellos, se derivaron grupos independientes y peñas huertanas que fueron el eslabón de continuidad de esta realidad hasta nuestros días.

## 6.2. Disolución de la Sección Femenina y su reorganización en la Asociación Provincial “Francisco Salzillo”

En 1976, con el inicio de la Transición política y administrativa hacia el sistema democrático, eclosionó un movimiento asociativo de grupos folklóricos que se organizaron con independencia de los organismos políticos, como había sucedido durante cuarenta años (este aspecto se aborda en la parte II, capítulo 6, epígrafe 6.3.). Esta corriente llegó a su auge a partir de 1978, fecha en la que se produjo un fuerte despegue hacia la constitución de estos colectivos. Sobre la reorganización de los grupos de danzas de la SF durante la Transición Democrática Sánchez Martínez afirma que estos grupos “previendo el desarrollo de los acontecimientos, habían obtenido con anterioridad cierta independencia del mismo aparato político, por lo que al desaparecer éste se constituyeron en asociaciones culturales independientes”<sup>631</sup>.

Hasta 1978, en Murcia solo se había creado oficialmente la “Sociedad Cultural Peña de la Panocha” de Murcia, fundada por los antiguos integrantes del grupo sindical (1976) y un año más tarde la Asociación de Coros y Danzas “Francisco Salzillo”, colectivo que englobó a los antiguos grupos dependientes de SF <sup>632</sup>. Según sus estatutos, la Asociación “Francisco Salzillo” tenía por objetivos “recoger, mantener, proteger y fomentar la riqueza folklórica y cultural de la provincia, al servicio del pueblo español”. Por medio de esta asociación provincial, se consiguió dar forma oficial a la continuidad de los grupos de Coros y Danzas de la extinta SF, ante la desaparición de esta organización femenina del régimen en 1977. En ese mismo año se promulgó el Decreto 596/77 de 1 de abril que, al igual que con el resto de organismos del Movimiento, supuso su disolución<sup>633</sup>.

La Asociación “Francisco Salzillo” acogió a los antiguos grupos de Murcia, Lorca, Cieza y Yecla. Posteriormente, se fueron añadiendo otros grupos que habían pertenecido a SF (Alhama) y otros de nueva creación bajo su estética y el magisterio de sus miembros (Molina de Segura y Santomera). Además, las enseñanzas de las antiguas bailarinas de SF se extendieron a otras localidades de la provincia en las que el fenómeno Coros y Danzas había estado muy debilitado, como sucedió a comienzos de los ochenta en La Palma (Cartagena)<sup>634</sup>. Allí, una de las bailarinas

<sup>631</sup> Sánchez Martínez, M. (2006). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, p. 19

<sup>632</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales ... Op. Cit.*, p. 276.

<sup>633</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales ... Op. Cit.*, p. 276.

<sup>634</sup> “A principios de los 80, el Grupo de Coros y Danzas se unió a la rondalla escolar bajo la dirección de D. Antonio Martínez Cánovas, convirtiéndose en el director musical de lo que ya sería nuestra agrupación como la conocemos actualmente, Grupo Folklórico Ciudad de Cartagena de La Palma. La directora de baile D<sup>a</sup>. María Luisa Saavedra Valcárcel”. Recuperado el 23-05-2018 de: < <http://grupofolkloricociudaddecartagena.blogspot.com.es/p/historia.html>>.

del grupo capitalino, M<sup>a</sup> Luisa Valcárcel Saavedra, ejerció como directora del cuerpo de baile y enseñó el repertorio que conocía de SF al que se sumaron las nuevas creaciones musicales de Luis Federico Viudes<sup>635</sup>.

Con la reagrupación de los antiguos grupos de SF en asociaciones privadas, hubo casos en los que se produjeron cambios significativos en cuanto al repertorio y la organización heredada. Es el caso del grupo de danzas Eidos de A Coruña, que cambió su titularidad<sup>636</sup>. Por el contrario, otros grupos continuaron siendo fieles a su herencia y mantuvieron su denominación.

En el caso de Murcia capital, el grupo heredero de SF registró el nombre de “Coros y Danzas de Murcia”, que se acompañaba del apellido “de la Asociación Provincial Francisco Salzillo”. La asociación tomaba el nombre del ilustre escultor dieciochesco de Murcia capital Francisco Salzillo. Del mismo modo, otros grupos de la geografía nacional adoptaron denominativos referentes a figuras ilustres de la historia, el arte o la cultura regional. Según Sánchez Martínez, el nombre “Francisco Salzillo” fue propuesto por Maruja Sampelayo y curiosamente una de mis informantes reconocía la sorprendente relación entre la siglas “Sección Femenina” (SF) con las de “Francisco Salzillo” (FS).

Uno de los informantes que presenció la transición de grupo de Coros y Danzas de SF de Murcia relata que SF convocó una reunión y propuso una comisión integrada por nueve miembros del grupo. José Serrano era uno de los más jóvenes, y por votación acabó siendo el miembro electo. No obstante, la antigua Delegada Local, Carmen Terror, así como Carmen Verbo (Delegada Provincial) y Fuensanta Sandoval (Delegada de Cultura) continuaron muy vinculadas a esta asociación.

Con respecto a la permanencia laboral de gran parte del personal de SF, las informantes relatan el proceso de asimilación que se produjo en todas las funcionarias de la SF que pasaron ahora a ser asumidas en diversos Ministerios, teniendo que reasignarlas en diferentes organismos públicos como Tráfico o Sanidad. No obstante, aunque la SF se disolvió en 1977, en el Archivo General de la Región de Murcia figuran las nóminas del personal hasta el año 1978.

Además de la Asociación de Coros y Danzas “Francisco Salzillo”, otras mujeres que habían pertenecido a SF en diversos menesteres que no eran los estrictamente folklóricos constituyeron la Asociación de Amas de Casa:

Cuando Pilar se retiró prácticamente encargó a la SF que toda esa labor que se había hecho que no se desperdiciara y que organizaran como es la Asociación de Amas de Casa, que fue la primera que se inauguró en España. Después ya salieron todas las asociaciones de mayores que hay, pero la SF organizó la Asociación de Amas de Casa de Murcia<sup>637</sup>.

---

<sup>635</sup> Murcia Galián, J. F. (2016). Reinventando la tradición: un folklóre para Cartagena. *XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología: itinerarios, espacios y contextos*. Madrid: Real Conservatorio de Madrid y Escuelas Pías de la UNED.

<sup>636</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña ... Op. Cit.*, p. 591.

<sup>637</sup> Testimonio personal de Clementina Márquez Hernando.

En Lorca, el grupo de Coros y Danzas de la SF fue el primero en constituirse como Junta Gestora, ya que lo que más preocupaba era perder la propiedad de los trajes regionales con los que el grupo había actuado a lo largo de su trayectoria y que conformaban un valioso patrimonio.

Según relata una bailarina del grupo lorquino, gracias al consejo de Ángela Latorre, buena amiga de amiga de Maruja Sampelayo, les aventuró que el vestuario corría peligro y decidieron instituirse como asociación. Desde el recién creado Centro de Estudios Lorquinos se notificó que al haberse asumido por el Ministerio de Cultura los trajes no podían ser custodiados por los antiguos miembros de Coros y Danzas: “Y ahí Ángela Latorre se plantó y dijo: “no, las personas que los utilizan los guardan y cuando hagan falta se nos pide, pero la custodia la tenemos que tener nosotros por los años que llevamos, por derecho de uso ¡vamos!”<sup>638</sup>.

El testimonio de diversos informantes que pertenecieron a la SF y posteriormente vivieron la transición hacia la Asociación Francisco Salzillo muestran evidentes relaciones entre los grupos que conforman la asociación provincial. En ellos se vislumbra aún un sentimiento de herencia común compartida, a la que vez que las rivalidades entre grupos siguen estando vigentes como entonces. Sirva esta cita como testimonio: “todos los grupos de Francisco Salzillo colaboramos y nos ayudamos. Somos “Francisco Salzillo” y procedemos todos de la Sección Femenina y ya está”<sup>639</sup>.

En las memorias de Pilar Primo de Rivera se relatan algunos testimonios sobre la que fue una de las más duras situaciones: “así empezó el desmantelamiento de lo que durante cuarenta años se había edificado con tanto esfuerzo (...) Camaradas que habíamos conocido durante años llenos de entusiasmo falangistas eran ahora unos demócratas irrefrenables”. Carmen Domingo cita a Maruja Sampelayo (ver Ilustración 70) como una de las mujeres “emblema” del régimen, una de las “chicas de Pilar” que se incorporaron a nuevas labores oficiales sin dejar por ello de mantenerse vinculadas al régimen<sup>640</sup>.

En el Capítulo 1 ya se mencionó la figura de Maruja Sampelayo, quien puede ser considerada como el *alma mater* de los Coros y Danzas de España, la mujer que durante más tiempo dirigió este aparato de vital importancia para el Régimen. Tanto es así que una vez disuelta la SF, Maruja Sampelayo fue una de las fundadoras de la Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España (FACYDE). En 1977, se fundó esta federación que, respetando el término “Coros y Danzas”, agrupó “a un buen número de grupos de Coros y Danzas con la intención de mantener unido el trabajo de recuperación, conservación y divulgación del legado cultural acumulado por estos frutos a través de su larga experiencia”<sup>641</sup>.

Además, Maruja Sampelayo continuó siendo la representante española de CIOFF (Comité Internacional de Organizadores de Festivales Folklóricos) hasta el año 1985, que fue relevada en

<sup>638</sup> Testimonio personal de María Teresa Campoy Camacho, Lorca (Murcia) 08-02-2016.

<sup>639</sup> Testimonio personal de María Teresa Campoy Camacho, Lorca (Murcia) 08-02-2016.

<sup>640</sup> Domingo, C. (2007). *Coser y cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen, p. 348.

<sup>641</sup> Web de FACYDE. Recuperado el 18-07-2018 de: < <http://lnx.facyde.com/facyde/>>.





Ilustración 70: Maruja Sampelayo (con ramo de flores) acompañada del grupo de Yecla a la vuelta de la Feria Mundial de Nueva York (1964).  
Fuente: Archivo personal del grupo de Coros y Danzas de Yecla.

el cargo por Rafael Maldonado. Afirma Hernández Abad que durante el mandato de la exregidora de SF recomendaba para los festivales a los grupos que habían pertenecido a la extinta SF y no fue hasta el relevo de Maldonado cuando la situación se equiparó a otros colectivos<sup>642</sup>.

Curiosamente, en el apartado de la web de FACYDE donde se narra la historia de la federación no se alude directamente a la herencia de la SF, pero indirectamente se afirma que: “con el paso de los años, los grupos de Coros y Danzas se consolidaron como los mejores guardianes y difusores de la música y la danza tradicional española”.

Sobre la inclusión de nuevos grupos en esta Federación, una de las informantes que perteneció a la SF de Lorca y posteriormente a FACYDE destaca las cualidades que los grupos tenían que tener para ingresar a FACYDE. Es destacable cómo el ideario de SF con respecto a los grupos folklóricos sigue vigente en esta federación:

---

<sup>642</sup> Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña ... Op. Cit.*, p. 591.

Sí es verdad que FACYDE lo fundamos grupos que éramos todos de SF, pero a nosotros lo que nos interesa es tener toda España, lo único que sí exigimos es tener unas condiciones, un patrimonio, una antigüedad, cómo son los grupos en el escenario y fuera del escenario, no solamente cómo bailan sino cómo se comportan, la educación de vida, que tengan una categoría... eso es cierto.

En la actualidad FACYDE es miembro adherido de CIOFF-España y está dirigido por un murciano, Jesús Saorín, director del grupo de Coros y Danzas de Cieza. Anteriormente otro murciano, José Serrano Jiménez, bailarín y director del grupo de la SF de la capital ostentó el puesto de presidente de FACYDE. Es destacable el hecho de que una de las federaciones nacionales de folclore más importantes, y que procede de la herencia directa de *Coros y Danzas de España* de la SF haya sido gestionadas por murcianos, “lo que expresa la importancia cuantitativa y cualitativa adquirida por el folclorismo murciano a escala nacional”<sup>643</sup>.

---

<sup>643</sup> *Ibid.*

**PARTE II:**

**La Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia  
y otras iniciativas derivadas en la Transición (1940-1978)**



## CAPÍTULO 4: LA OBRA SINDICAL DE EDUCACIÓN Y DESCANSO Y SU PROMOCIÓN DE LA CULTURA Y EL ARTE

*Con pasión sindical juremos todos  
ser defensores de la Unidad  
y será de las consignas la mejor  
fortalecer nuestra Hermandad<sup>1</sup>.*



Ilustración IV. “Algunas de las facetas deportivas y artísticas de la Obra Sindical Educación y Descanso”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Estrofa del “Himno de la Organización Sindical Española”.

<sup>2</sup> E-MUar, FM, 7252/5

## 1. Contexto histórico y social del Sindicalismo Vertical en Murcia (1940-1977)

En 1940, terminada la guerra civil española, se sentaron las bases para la creación de la organización que hasta 1977 regiría de forma unilateral la intervención estatal en materia laboral: la Organización Sindical Española (OSE). Conocida comúnmente como Sindicato Vertical, la OSE fue el fruto de la fusión de Central Obrera Nacional-Sindicalista de Falange y otras agrupaciones cercanas al partido tras la promulgación de la Ley de Unidad Sindical de 1940, que sentaba los cimientos de un sindicalismo vertical que encuadraba a todas las fuerzas de la patria que intervenían en la producción<sup>3</sup>.

El nuevo Régimen prestó una especial atención al control y la organización de la amenazante clase trabajadora, poniendo en marcha para ello su propia estructura sindical vertical, la OSE, con ella se “pretendía despertar la simpatía de la clase obrera del país hacia el Régimen imperante”<sup>4</sup>. Tuvo un poder fáctico considerable ya que tenía representación en un gran número de instituciones sociales, laborales, políticas y estaba presente en los órganos de decisión del Estado. Tuvo una enorme influencia social en Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales, Gobiernos Civiles y mantuvo una estrecha relación con la Iglesia y la Universidad<sup>5</sup>.

Dentro de la OSE las políticas sociales y asistenciales se canalizaron a través de las Obras Sindicales (OS). Durante los años cuarenta y cincuenta tuvieron especial peso las Obras Sindicales del “18 de Julio” y la del “Hogar y Arquitectura”, orientadas respectivamente a los problemas de necesidad de vivienda y asistencia médica, aunque el mayor auge de las Obras Sindicales comenzó a partir de 1958. En ese año, se aprobó la Ley de Convenios Colectivos, que propició “un cambio de orientación pseudo-democrático y populista” que inició la nueva política desarrollista arbitrada por el Régimen de Franco<sup>6</sup>.

Los años sesenta y setenta marcaron la plenitud de las Obras Sindicales, con la creación de dos nuevas OS: Educación y Descanso (ED) y Formación Profesional. La Obra de ED era la vertiente lúdica y recreativa del Sindicato y tenía el objetivo de controlar y organizar el ocio y tiempo libre de los trabajadores o “productores”, según la terminología fascista. Surgió a imitación de *Opera Nazionale Dopolavoro*, creada en 1925 en la Italia fascista con el fin de ofrecer a los “productores” una formación artística, cultural y deportiva mediante diferentes secciones que componían la Obra Sindical: Cultura y Arte, Deportes, Grupos de Empresas, Hogares y Viajes y Excursiones (Turismo social) o Belleza en el Trabajo<sup>7</sup>. Desde el punto de vista artístico musical, la Obra Sindical de ED organizó desde 1958 las exhibiciones anuales conocidas como “Demos-

<sup>3</sup> Sánchez López, R. y Nicolás Marín, E. (1993). Sindicalismo Vertical Franquista: La institucionalización de una antinomia (1939- 1977). En D. Ruiz (Dir.), *Historia de Comisiones Obreras* (p. 1-46). Madrid: Siglo XXI, p. 7.

<sup>4</sup> Carcelén González, R. (2017). Cuando la clase obrera se hizo turista ... *Op. Cit.*, p. 152.

<sup>5</sup> Sánchez López, R. (1999). *El Sindicato vertical: Dimensión teórica ... Op. Cit.*, p. 422.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>7</sup> López Gallegos, S. (2004). El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nazionale Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 24, 225.

traciones Sindicales”, en las que la música y el deporte tuvieron un especial peso en la exaltación del poder patrio, así como numerosos concursos, certámenes y conciertos tanto de música coral, folklórica, flamenca, moderna o de baile. Con tal cantidad de actividades y actos organizados por ED consiguió ser la creación más popular del Verticalismo. El periodo que comprende los años 1966-1975 fue su etapa de mayor auge<sup>8</sup>.

Sánchez López señala el período 1939-1957 como la etapa de crecimiento institucional del sindicato, mientras que el período 1958-1975 se corresponde con la etapa de actuación institucional, en la que se inscribe la mayoría de las iniciativas realizadas por las Obras Sindicales. La etapa 1975-1977, se refiere a la etapa final y de desmantelamiento de sus instituciones<sup>9</sup>.

Entre las personalidades sindicales más relevantes del Régimen que ejercieron su cargo a nivel nacional figuró José María Gutiérrez del Castillo (1915-2004), que ejerció de Jefe Nacional de la OS de ED. Fue el organizador de las Demostraciones Sindicales que anualmente se celebraban en el Santiago Bernabéu de Madrid hasta 1968. “Chemari” era un “camisa vieja” de Falange y fundador de las Juntas de Ofensivas Nacional Sindicalista (JONS) junto a Onésimo Redondo.

La Asesoría Nacional de Música recayó en la figura de José de Sanmillán Arquimbau, castellonense que había sido director-cofundador de la Coral Polifónica de Castellón y que durante años asumió la dirección musical de las mencionadas Demostraciones Sindicales. Federico Hernández Luna, ejerció como Delegado de la Obra Provincial de Educación y Descanso en Murcia. Tal y como relatan los informantes, este cargo era de gran peso en la sociedad murciana del Franquismo, ya que en aquella época el Sindicato tenía mucha fuerza y “ser Delegado Sindical era un cargo parecido al alcalde o al gobernador y cuando había un viaje el Delegado de Sindicatos era quien se encargaba de pedir permiso a las empresas (...) para que les dieran permiso y siempre se lo daban”<sup>10</sup>.

La Jefatura de la Sección de Arte de la OS de Murcia la ocupó José Luis Martínez Plazas<sup>11</sup>, cartagenero de origen, nacido en 1918. Martínez Plazas fue profesor en las clases de especialización de ED, Jefe del Departamento de Cultura y Arte de la OS de Murcia. En la Escuela Profesional Sindical Provincial de Hostelería de Murcia desempeñó el cargo de secretario, así como el de presidente en el Grupo Provincial de Informadores de Turismo. También fue Jefe de Programación de la emisora “La Voz Sindical de la Huerta” de Alcantarilla, secretario del Sindicato Provincial

---

<sup>8</sup> Sánchez López, R. y Nicolás Marín, E. (1993). *Sindicalismo Vertical Franquista: La institucionalización de una antinomia (1939- 1977)*. En D. Ruiz (Dir.), *Historia de Comisiones Obreras* (p. 25). Madrid: Siglo XXI.

<sup>9</sup> Sánchez López, R. (1999). *El Sindicato Vertical: Dimensión teórica ... Op. Cit.*

<sup>10</sup> Testimonio personal de Luis Campillo Veguillas. Murcia, 25-01-2017.

<sup>11</sup> El Archivo personal de Martínez Plazas referido al “Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de ED” ha servido para documentar el presente capítulo de la tesis. *Cfr.* “Documentos referidos al Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, 243.1.2.3.

<sup>12</sup> Recuperado el 17-07-2018 de: <[http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra\\_detalle?pref\\_id=3343563](http://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=3343563)>.

del Papel, Prensa y Artes Gráficas de Murcia y colaboró como guionista en Radio Juventud y Radio Popular de Murcia y fue redactor en la revista *La Hora XXV del Médico* (Barcelona)<sup>12</sup>.

Martínez Plazas además ejerció como Representante y Jefe de Expedición del grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED en sus actuaciones y desplazamientos fuera de la Región. Martínez Plazas también fue corresponsal del grupo publicando crónicas en la prensa local. Posteriormente, en 1968, Pedro Sastre Barberá relevó a Martínez Plazas en sus funciones de director de organización del grupo de danzas<sup>13</sup>.

El poder del sindicato también se manifestó a través del control de la prensa a través de su periódico, *Murcia Sindical*, una publicación dependiente de la CNS, cuyo primer número se publicó el 6 de febrero de 1949 con el objetivo de “compartir públicamente, sin tapujos ni cumplidos inútiles, las alegrías y las inquietudes de la gran familia sindical murciana”<sup>14</sup>.

Crespo detalla que el último número conocido del *Murcia Sindical* fue el nº 918, publicado en marzo de 1974<sup>15</sup>. El periódico fue un vehículo difusor de los proyectos y obras realizadas por el Sindicato Vertical y un medio de comunicación en torno a los problemas de carácter laboral o de interés económico y social del sindicato.

### 1.1. La Obra Sindical y la promoción del deporte

El deporte constituía un elemento de vital interés para la Obra Sindical, ya que era una baza importante para involucrar a los trabajadores y así controlar su ocio. Al mismo tiempo, con el deporte se obtenía una exaltación de la raza hispana en el cultivo de las distintas disciplinas deportivas y una “forma de prevenir las enfermedades que continuamente aquejan a los obreros y les impiden acudir a trabajar”<sup>16</sup>. También la Obra Sindical de ED puso en marcha residencias sindicales, ciudades residenciales y balnearios con el fin de proporcionar el descanso y la recuperación de los trabajadores, cuyos alojamientos se diseminaron por toda la geografía española<sup>17</sup>. En la provincia de Murcia, dos fueron las dos residencias sindicales, la Residencia “Cristóbal Graciá”<sup>18</sup> (ver Apéndice II.25) y la Residencia “Federico Servet”<sup>19</sup> ambas situadas en localidades de la costa murciana de San Pedro del Pinatar y Águilas respectivamente.

<sup>13</sup> “Correspondencia del Jefe del Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, FM,7252/2.

<sup>14</sup> *Murcia Sindical*, 06-02-1049, p. 1.

<sup>15</sup> Crespo, A. (2000). *Historia de la prensa periódica en la ciudad de Murcia ... Op. Cit.*, p. 382. Cfr: Fondos Digitalizados de la Hemeroteca del Archivo Municipal de Murcia. Recuperado el 13-07-2018 de: <<http://www.archivodemurcia.es/presentacionPandora.aspx?nmenu=4&sub=3>>.

<sup>16</sup> López Gallegos, M. S. (2012). El deporte como forma de control social: la actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo. *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3, 98.

<sup>17</sup> Carcelén González, R. (2017). Cuando la clase obrera se hizo turista... *Op. Cit.*

<sup>18</sup> Cristóbal Graciá Martínez fue un político albacetense. Terminada la guerra civil española fue presidente de esta Diputación Provincial, y posteriormente Gobernador Civil de Murcia a partir de 1943.



Una de las mejores herramientas de ED para encauzar la actividad extra-laboral de sus “productores” fue la organización de distintos torneos deportivos que se canalizaron a través de los grupos de empresa, muy bien acogidos en la política asociacionista del franquismo<sup>20</sup>. De hecho, toda asociación deportiva que quisiera competir de manera reglada en torneos nacionales debía de adscribirse al Ministerio correspondiente o al Departamento de Deportes de ED, cuya administración también correspondía su registro<sup>21</sup>. En algunos de los casos los trabajadores que ganaron estos torneos llegaron a participar en los Juegos Deportivos Sindicales, la magna demostración deportiva celebrada el 1 de Mayo en el estadio de Santiago Bernabéu<sup>22</sup>.

## **2. Actividades culturales y artísticas promocionadas por la Obra Sindical de ED antes de la creación del grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” (1942-1959)**

Al margen de la música, la OS organizó otras actividades culturales y artísticas centradas en dos ejes: las artesanías y el teatro. Las sedes de los denominados “Hogares del Productor”, que se localizaban en distintos municipios de la provincia (Murcia, Cartagena, Cieza, La Unión...), organizaron cada año las semanas culturales. Entre los actos llevados a cabo incluían habitualmente exposiciones tanto de pintura, de fotografía<sup>23</sup> como de las diversas artesanías del pueblo. Recibieron el título de “Exposiciones de Arte del Productor” y se organizaron en Murcia desde 1957.

Al igual que las demás artes, el teatro quedó bajo la vigilancia y gestión de la Obra de ED.

Esta “extensión cultural de arte” incluyó a diversas agrupaciones teatrales tanto de nueva creación como preexistentes, “siempre manteniendo los mismos procedimientos inquisidores”<sup>24</sup>. Estos grupos tomaron el nombre de “Cuadros Artísticos” y se diseminaron por diversos municipios de la provincia de Murcia. En la capital destacó el Cuadro Artístico “Cecilio Pineda”, una compañía que estaba activa desde los años 30 y que en 1959 se encuadró en las filas sindicales.

También relacionado con el teatro destacaron otros actos como el Certamen Nacional de Obras de Teatro de autores noveles, los certámenes de teatro popular, así como otras representaciones a nivel local.

---

<sup>19</sup> Federico Servet Clemencín, Jefe de la Falange en Murcia, fusilado en 1936. Tras la guerra civil española el nombre de Federico Servet será elevado a categoría de mártir nacional y su nombre figurará en numerosas calles de la provincia.

<sup>20</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo...* Op. Cit., p. 296.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>22</sup> Añón Baylach, A. y Montoliú Soler, V. (2011). Los Coros y Danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano. *Revista Digital de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana*, p. 11. Recuperado el 18-07-2018 de: <[http://www.racv.es/files/Los\\_coros\\_y\\_danzas.pdf](http://www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf)>.

<sup>23</sup> Hay constancia de la existencia de una Asociación Fotográfica de Educación y Descanso, creada en la década de los sesenta en la capital. Cfr. Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos...* Op. Cit., p. 237.

<sup>24</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales...* Op. Cit., p. 335.

## 2.1. Actividades musicales

En el ámbito musical, desde los primeros años de la década de los cuarenta hubo un gran interés por incluir la música como parte imprescindible de las actividades culturales de la Obra Sindical. Así, el Área de Extensión Cultural de ED, englobaba a coros, bandas de música, orquestas, rondallas, danza y ballet y agrupaciones folklóricas. Además, hay constancia de la organización de concursos navideños de villancicos para centros escolares, patrocinados por la Obra de ED, el ayuntamiento o la misma Diputación Provincial<sup>25</sup>.

Según la teoría la labor de la Sección de Cultura y Arte de la OS de Murcia se enfocó en la tarea de agrupar a todos los trabajadores que practicaban alguna manifestación artística. Sin embargo, la actuación de la OS consistió básicamente en asumir bajo la denominación sindical a aquellas agrupaciones musicales ya existentes con anterioridad, como ocurrió con el caso de las compañías teatrales. Así lo confirma Lanzón Meléndez, que constata que la mayoría de las asociaciones musicales que se inscribieron en el registro murciano de asociaciones se habían fundado a finales del siglo XIX o primera mitad del siglo XX y fue en los años cuarenta cuando pasaron a formar parte de las instituciones franquistas.

### 2.1.1. Agrupaciones musicales y Bandas de Música

Son varios los ejemplos de bandas de música existentes en el municipio de Murcia con anterioridad a la guerra civil española que tras la contienda se reorganizaron bajo las instituciones del nuevo régimen.

La Banda de la Casa de la Misericordia, integrada por los huérfanos de esta institución benéfica, pasó a ser la Banda de la Casa José Antonio. La agrupación musical de Torre Pacheco, reorganizada en 1940 se sumó a ED en 1944 y la Agrupación Musical de Beniaján. Esta banda había estado activa antes de la guerra civil española, posteriormente se reorganizó bajo el sindicato durante el período 1952-1961 hasta su reaparición como banda independiente en 1979<sup>26</sup>.

La Banda Sinfónica de Murcia se reorganizó en 1945 como Agrupación Musical Murciana. Esta agrupación se mantuvo, con grandes dificultades, hasta su desaparición en 1955. No hubo otra banda en la capital murciana hasta 1963: la de Banda de Educación y Descanso, también efímera, que estuvo dirigida por José Giner Iborra, llegando a participar en 1965 en la VIII Demostración Sindical.

En 1969 la Banda de la Diputación Provincial retomó la antigua Banda de la Casa de la Misericordia y bajo esta nueva denominación se mantuvo activa a lo largo de catorce años. Junto a ella, el Orfeón Murciano Fernández Caballero, fueron las únicas entidades musicales en la capital, con una actividad más o menos continuada hasta los años setenta<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 305-306.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>27</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo ... Op. Cit.*, pp. 307-318.

### 2.1.2. El Orfeón Murciano “Fernández Caballero” y su relación con la Obra Sindical

Bajo el nombre del ilustre compositor murciano, Manuel Fernández Caballero, se fundó en 1933 el Orfeón Murciano<sup>28</sup>, institución coral decana en la ciudad de Murcia, aunque hay constancia de la existencia de otras iniciativas corales desde finales del siglo XIX que ponen a Murcia en concordancia con la corriente fil coral existente a nivel nacional<sup>29</sup>.

Tras la guerra civil española, fueron muchas las dificultades que tuvo que afrontar el Orfeón para su reorganización, no solo hubo que lamentar las pérdidas materiales en cuanto a infraestructuras y patrimonio, sino también las vidas humanas de algunos de los orfeonistas caídos en el frente, aún así la guerra no supuso la supresión total de sus actividades musicales<sup>30</sup>.

Con el establecimiento del nuevo régimen político, los rectores de la Junta de Propaganda del Movimiento instaron al presidente del Orfeón, Luis Luna, a que se integraran en la Falange. Con ello, las ventajas redundarían en la incorporación de nuevos cantores para la creación de una gran masa coral que contaría con las voces de los coros de la SF y las Juventudes falangistas.

Según relata Abelardo Martínez se propuso al Orfeón someterse a las directrices propias de Falange, asumiendo las normas de comportamiento casi paramilitares a las que eran sometidos sus afiliados. Dado que uno de los inconvenientes de los grupos no profesionales era la falta de asistencia a los ensayos se animaba a “aplicar los sistemas coactivos de la Falange: «A quien falte a los ensayos, se le purga, se le pela»”<sup>31</sup>.

Los miembros de la directiva del Orfeón rechazaron incorporarse a la Falange ya que quisieron evitar cualquier tipo de significación política, optando así por un camino autónomo. La Junta de Propaganda se adelantó y publicó en prensa la noticia de que el Orfeón se había integrado al partido (ver Ilustración 71), aunque los miembros del Orfeón fueron evitando esta fusión durante unos pocos años<sup>32</sup>.



**El Orfeón “Fernández Caballero”, encuadrado en “Educación y Descanso”, al Concurso Internacional de Orfeones**

Ilustración 71. Titular sobre la inclusión del Orfeón dentro de ED.

Fuente: *Línea* (Murcia), 31-05-1949, p. 3.

<sup>28</sup> De la Osa Ayala, E. (2010). El Orfeón murciano “Fernández Caballero” (1933-2008): La reconstrucción de su historia a través del estudio del repertorio. *Revista de Musicología*, 33, 563-572.

<sup>29</sup> Encabo Fernández, E. (2012a). Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero. *Revista Nassarre*, 2, 143-172.

<sup>30</sup> García Seco, J.A. (1983). Los directores del Orfeón Murciano “Fernández Caballero”. En *Orfeón murciano Fernández Caballero, 50 aniversario* (p. 81). Murcia: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

<sup>31</sup> Martínez Rodríguez, A. (1984). *Perfiles humanos en la historia del Orfeón Fernández Caballero* (pp. 40-43). Murcia: El Taller.

Sin embargo, poco después, con la demolición del local de ensayo en la Calle de la Merced, el Orfeón se quedó sin sede física por lo que la solución consistió en integrarse dentro de la Obra Sindical de ED. Por mediación de Nicolás Ortega, el Orfeón mantuvo su autogobierno independiente, sus estatutos y junta directiva propia a cambio de su integración en las filas de ED y un local en la murciana calle San Antonio. A partir de entonces, el sindicato era el responsable del pago de los gastos de luz, agua y el sueldo de su nuevo director, Manuel Massotti Littel.

Martínez describe que el Orfeón participó en un Concurso Internacional de coros en Madrid en 1949 bajo la denominación sindical. En este certamen concurrieron un gran número de masas corales españolas y algunas extranjeras. El autor destaca el “encorsetamiento” y la “rigidez de las normas” de su organización respecto al repertorio:

Los coros concursantes tenían que interpretar dos obras obligadas, una en latín y otra en español y una tercera de “libre elección” [...] tal “libertad” se redujo a que cada agrupación tenía que proponer una terna de varias obras a la comisión de programación, para que fuese ésta, en instancia inapelable, la que eligiera la obra “de libre elección” que se había de interpretar<sup>33</sup>.



Ilustración 72. Miembros del Orfeón en el concurso nacional de la OS de ED (1949).

Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>34</sup>.

En una nota de prensa de 1956, se hacía alusión al Orfeón “Fernández Caballero” y su adscripción a la Obra Sindical, algo que era considerado como un “acierto evidentísimo”. La noticia también destacaba la creación de un grupo de música de cámara integrado por Antonio Salas y

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>34</sup> “Miembros del Orfeón, con traje típico huertano, durante su actuación en el concurso nacional de la Obra Sindical de Educación y Descanso”. *E-MUar*, FOT\_POS,112/025-026.

Pedro Campoy (violines), Antonio Celdrán (viola) y Pilar Cella (violonchelo), que ofrecían en sus conciertos el repertorio clásico de compositores como Haydn y Schumann en 1943<sup>35</sup>.

Fueron muchas las actuaciones del Orfeón bajo la denominación sindical, además de sus propios conciertos como Masa Coral independiente. Sin embargo, esta doble condición no era del todo aceptada por los dirigentes de la Obra Sindical. Abelardo Martínez afirma que los altos cargos del Sindicato preguntaban por qué la bandera del Orfeón no poseía el emblema sindical, hecho que sus miembros solucionaron fundiendo dos remates distintos para el banderín: uno con la clásica lira para las actuaciones propias del Orfeón y otra con el emblema de la OS.

Esta simbiosis era beneficiosa para ambos. Por un lado, el Orfeón veía solventados sus problemas económicos y logísticos mientras que el Régimen asumía en sus filas a una institución señera en Murcia, que serviría como embajada para el nombre de la ciudad.

Años después y una vez mejoradas “las disposiciones económicas de la entidad, se pudo volver a nuestra anterior plenitud de autonomía”<sup>36</sup>, aunque las actuaciones y colaboraciones conjuntas con el grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de la Obra Sindical siguieron dándose de forma continuada. Durante el periodo en el que Antonio Acosta Raya fue director del Orfeón (1958-1975) realizaron numerosas actuaciones juntos e incluso Acosta dirigió junto a Angelita López, directora del grupo de Danzas, un LP donde colaboró el Orfeón junto al Grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta y la Banda de la Academia General del Aire de San Javier en 1980<sup>37</sup>.

Aunque el Orfeón huía de la disciplina y la estética de los grupos de Coros y Danzas, en otras facetas siguió los mismos postulados del “folklorismo”. En los viajes y concursos actuaban ataviados con el traje regional (ver Ilustración 72): “El Orfeón asistirá a este concurso ataviado con el típico traje regional murciano, procurando por todos los medios la máxima fidelidad en su atavío”<sup>38</sup>, hecho que también los vinculaba al ambiente escénico propio de la zarzuela regionalista, género que incluyó esta sociedad coral en sus programas haciendo honor a su nombre, ya que era Fernández Caballero uno de los grandes exponentes del género chico.

Por otro lado, una buena parte del repertorio que llevó en programa el Orfeón eran pequeñas composiciones para tres y cuatro voces sobre motivos folklóricos murcianos o el “Himno a Murcia”. Un repertorio idóneo para complementar las actuaciones junto a las danzas típicas coreografiadas por el Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED, que contribuyeron a ensalzar la identidad musical de Murcia. La Tabla 17 pone de manifiesto el enorme peso que tuvo el repertorio coral inspirado en motivos murcianos que solían presentar en sus actuaciones. En la mayoría de los casos, las obras respondían a arreglos adaptados para coro de las melodías recopiladas en los cancioneros románticos murcianos de Calvo (1877), Díaz Cassou (1900) o Verdú (1906).

---

<sup>35</sup> “Actividades de Educación y Descanso: Presentación de la Agrupación de Música de Cámara de esta Obra, y del Orfeón encuadrado en la misma”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 13-12-1943, p.3. y “La cabalgata de Reyes Magos organizada por el grupo de empresas de la Obra Sindical”, *Murcia Sindical*, 06-01-1956, p. 1.

<sup>36</sup> Martínez Rodríguez, A. (1984). *Perfiles humanos en la historia... Op. Cit.*, p. 52.

<sup>37</sup> Orfeón Murciano Fernández Caballero, Banda de la Academia Gral. del Aire y Grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta (1980). *Murcia y su música*. Madrid: Hispavox.

Obra	Autores
<i>Himno a Murcia</i>	Ramírez, Emilio (música) Jara Carrillo (letra)
<i>Himno a la Virgen de la Fuensanta</i>	Oliver (música), Jara Carrillo (letra)
<i>Mujer murciana</i> (Habanera)	Massotti Littel (música), Endique (letra)
<i>Al Paño fino</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Parranda del tres</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Villancico murciano</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Ya se van los misioneros</i>	Ramírez, Emilio
<i>Niña, si vas al monte</i>	Ramírez, Emilio
<i>Seguidillas murcianas</i>	Larroca
<i>Nana huertana</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Salve de auroros</i>	Popular / transc. Massotti
<i>Jotas murcianas</i>	Gómez Templado, Carmelo
<i>Cuadros murcianos</i>	Ramírez, Emilio
<i>Al son de la guitarra</i>	Espada, M.H.
<i>Aguilando murciano</i>	Espada, M.H.
<i>Malagueña huertana</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Quita la mula rucia</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>De trilla</i>	Massotti Littel, Manuel
<i>Amanecer en la huerta</i>	Massotti Littel, Manuel

Tabla 17. Repertorio popular murciano grabado por el Orfeón Fernández Caballero.

Fuente: Elaboración propia<sup>39</sup>.

Como era costumbre en todos los conciertos, el grado de amateurismo de los orfeonistas influyó de manera notable en la selección de los repertorios, de forma que los espectáculos no solían ser exclusivamente corales, sino que las actuaciones se complementaban con otras interpretaciones dramáticas, declamatorias, instrumentales o de danza. Además, respecto a lo popular, tuvo mucho peso en el Orfeón las composiciones de inspiración costumbrista de Emilio Ramírez y Massotti, que ponen de relieve que “aunque la recolección de cantos populares por la vida erudita en Murcia es temprana, la armonización y empleo de los mismos es tardía”<sup>40</sup>.

Estas composiciones, a efectos prácticos, cumplían el mismo objetivo que las danzas llevadas a cabo por los grupos folklóricos, una estilización del repertorio popular convertido y adaptado para un lenguaje propio, el coral, armonizando las melodías a tres o cuatro voces para un fin escénico y de concierto. A ello contribuyó la corriente postromántica y regionalista de los compositores murcianos como el propio Massotti Littel, que a la vez que director de la sociedad coral también compuso gran número de obras de inspiración murciana para esta formación. Este repertorio fue muy repetido en las actuaciones del Orfeón con motivo de festividades y homenajes en el ámbito urbano capitalino y a partir de los años sesenta se dio una gran colaboración entre los grupos de danzas dependientes del Régimen.

<sup>38</sup> *Línea* (Murcia), 31-05-1949, p. 3.

<sup>39</sup> Tabla de elaboración propia confeccionada a partir de las referencias recogidas en el epílogo de V.V.A.A. (1983). *Orfeón murciano Fernández Caballero, 50 aniversario*. Murcia: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

<sup>40</sup> Encabo Fernández, E. (2012a). Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933) ... *Op. Cit.*, p. 171.

### **2.1.3. El cuarteto de Educación y Descanso (1943)**

La música de cámara fue un ámbito que también tuvo presencia dentro de las actividades musicales vinculadas a la Obra Sindical. En la prensa local se han localizado alusiones al “Cuarteto de Educación y Descanso” que estuvo integrado por Antonio Salas y Campoy (violines), Antonio Celdrán (viola), Pilar Cela (violonchelo)<sup>41</sup>. Posteriormente esta agrupación sufrió modificaciones en su plantilla y dejó de estar vinculada a la OS.

En 1945 se creó la Agrupación de Música de Cámara de la Universidad de Murcia en la que volvió a participar Celdrán como violista junto a José Carrasco al piano, Eduardo Suán y Salas (violines) y Francisco Acosta (violonchelo). En 1947, se reconstituyó la agrupación con García Rubio y Celdrán (violines), Reolid (Viola) y Acosta (violonchelo). Todas estas vicisitudes terminaron con la creación de afamado Cuarteto Beethoven ya citado la Parte I de esta tesis (Capítulo 2, Apartado 1.).

### **2.1.4. La Rondalla de Educación y Descanso (1942-1977)**

En el fondo documental de José Luis Martínez Plazas<sup>42</sup>, que contiene abundante información sobre el Departamento de Cultura y Arte de ED, se especifica que fue en 1959 la fecha en la que se fundó oficialmente el Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta”. Sin embargo, son numerosas las referencias a una rondalla patrocinada por la OS en la prensa murciana de los años cuarenta y cincuenta.

En 1943, dicha rondalla estaba integrada por “productores de los diversos Sindicatos, que permanecían dispersos hasta la formación de la misma”<sup>43</sup>. La rondalla realizaba pequeñas actuaciones en eventos locales como los actos con motivo de la Navidad, actuaciones en partidos de fútbol<sup>44</sup>, pasacalles y fiestas de barrios<sup>45</sup> así como otros actos organizados por el Sindicato<sup>46</sup>.

En 1944 se produjo una representación de la zarzuela *La Parranda* donde actuaron las voces del Orfeón Murciano bajo la dirección musical de Antonio Salas, dirección artística de Juan Pedro Pineda y dirección coreográfica de Matilde Palacios, quien ese mismo año había presentado al Grupo de Danzas de Algezares al III Concurso de Coros y Danzas de la SF. La prensa destacó la participación de la rondalla de ED y la Orquesta Sinfónica murciana<sup>47</sup>.

---

<sup>41</sup> “Después de más de 30 años de labor docente en el Conservatorio se jubila el profesor Antonio Celdrán”. *Línea* (Murcia), 06-02-1976, p. 8.

<sup>42</sup> “Documentos referidos al Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, Ref. 243.1.2.3.

<sup>43</sup> “Actividades de Educación y Descanso: Presentación de la Agrupación de Música de Cámara de esta Obra, y del Orfeón encuadrado en la misma”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 13-12-1943, p. 3.

<sup>44</sup> La rondalla de Educación y Descanso de Murcia amenizó el partido de fútbol entre los grupos de Empresas de Agua, Gas y Electricidad de Murcia Y Cartagena. *Cfr*: Información de Cartagena. *Línea*, 25-06-1949, p. 7.

<sup>45</sup> Participación de la rondalla de Educación y Descanso en un pasacalle con motivo de las fiestas en Vistabella, *Cfr*: *Murcia Sindical*, 06-05-1956, p. 3.

<sup>46</sup> Actuaciones en Alguazas dentro del circuito de pueblos conserveros, *Cfr*: “Coros y Danzas en Alguazas”. *Línea* (Murcia), 13-07-1958, p. 2.

<sup>47</sup> “En espera de una gran noche”, *Línea* (Murcia), 05-03-1944, p. 2.

Un año antes de la creación del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED, en 1958, la rondalla de ED actuó en Alcantarilla junto al cuerpo de baile de la SF de la capital murciana, en un acto organizado por el Sindicato de Frutos y Productos Hortícolas. La citada rondalla puso música a los bailes ejecutados por los bailarines de la SF “que acompañadas de su rondalla ejecutaron con gran acierto malagueñas, bolero murciano, jota murciana, bolero valenciano y jota de Águilas” finalizando el acto la rondalla de la SF con el dúo vocal de los hermanos Piqueras<sup>48</sup>.

Este encuentro pone en evidencia la estrecha colaboración que existió entre SF y ED desde etapas tempranas. Esta dualidad se mantuvo a lo largo de los años sesenta y setenta con un cierto grado de competitividad entre los dos grupos de danzas, ya que al imitar el repertorio de la SF, supuso una clara competencia en las actuaciones simultáneas.

Por otra parte, la rondalla de ED ofrecía “clases de música e instrumental completamente gratuitos”<sup>49</sup> para todos los productores de la capital.

La rondalla de ED continuó actuando como agrupación instrumental (sin cuerpo de baile) bajo la denominación de “Rondalla de Educación y Descanso”. Sin embargo a partir de 1959, con la creación del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED la rondalla se integró dentro de esta institución, aunque continuaron sus actuaciones independientes. Con la entrada del tenor Ginés Torrano al grupo sindical aumentaron las actuaciones de la rondalla por separado, que en ocasiones adaptó la denominación de “Rondalla murciana”, aunque se trataba de los mismos músicos de la rondalla de ED<sup>50</sup>.

### 2.1.5. *Flamenco y trovo*

Al igual que en el caso de las bandas y orfeones, la OS de ED también se interesó por el patrocinio de certámenes y concursos de música que, en el caso del trovo y el cante flamenco de Levante –o Cante de las minas–, no solo aumentaban la oferta de actividades culturales que ofrecer a los productores sino que significaban a su vez el apoyo a las dos muestras más representativas de la identidad musical de Cartagena y su comarca<sup>51</sup>, “la representación más genuina de la esencia de la mina y el campo en la sorprendente faceta del folklore local”<sup>52</sup>.

Como ya se señaló a colación del grupo de Coros y Danzas de la SF de Cartagena, en la Parte I de la tesis, la ciudad portuaria no destacó por forjar una identidad musical tradicional y no

<sup>48</sup> “Los Coros y Danzas de la Sección Femenina, en Alcantarilla”, *Murcia Sindical*, 06-07-1958, p. 7.

<sup>49</sup> *Murcia Sindical*, 10-06-1962, p. 16.

<sup>50</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco*, 8, 26.

<sup>51</sup> Para más información sobre Trovo y Cantes de Levante Cfr. Lanzón Meléndez, J. (2004). El cante por cartageneras y el cante del trovo. *Revista murciana de antropología*, 11, 7-22; García Gómez, G. (2011). Cante y trovo, dos maneras de testimoniar en el tiempo. *Revista de investigación sobre flamenco, La Madrugá*, 5, 17-36.

<sup>52</sup> “El III Festival del Trovo, el día 17”. *Línea* (Murcia), 11-08-1972, p. 10.



mantuvo ningún grupo estable de Coros y Danzas. Sin embargo, sí que hubo un foco musical que sirvió como herramienta identitaria, fue el caso de los Cantes de las Minas del municipio vecino de La Unión. En esta ciudad minera se celebraba anualmente, desde 1961, el “Festival del Cante de la Minas” con el objetivo de recuperar los viejos sonos mineros que durante años se cantaron en la Sierra de Cartagena-La Unión, premiando al mejor cantaor que interpretase el “palo” de referencia y buque insignia del cante de Levante, la “Minera”<sup>53</sup>.

Así pues, a imitación del concurso unionense se creó, en 1964, el I Concurso de Cartageneras en la ciudad departamental, cuyas bases y programa se han localizado en el archivo de Martínez Plazas, y que revelan el interés de la OS en este tipo de manifestaciones musicales que perseguían una valoración de los rasgos musicales propios de la comarca, como se detallaba en las bases del concurso:

Una corriente de vida difícil y apresurada está poniendo a lo vernáculo en trance de perderse y está haciendo a los pueblos indiferenciados. Cartagena, que quiere luchar contra esta corriente y salvar su personalidad, sus tradiciones, lo doméstico, en suma, trata, por el momento de apuntalar sus cosas para que no se derrumben<sup>54</sup>.

El concurso otorgaba un primer premio “Trofeo Cartagena” de 20.000 pesetas a la mejor interpretación de una “Cartagenera”, un segundo premio de 15.000 pesetas y un premio de al cantaor local (de Cartagena o La Unión) mejor clasificado, y “que no haya obtenido alguno de los premios anteriores”. Este certamen solo se celebró aquel año y no tuvo continuidad posterior<sup>55</sup>.

Otra iniciativa similar que la OS apoyó fue el II Festival del Trovo, que aparece incorporado a la entidad de ED en La Unión. El programa del certamen<sup>56</sup>, figura sin fecha concreta pero diversa documentación hemerográfica sitúa la celebración de este festival en los primeros años de la década de los setenta. Existen antecedentes en 1971 de la celebración del I Concurso nacional de Trovo en Cartagena, organizado como parte de los actos en honor a la Virgen del Carmen<sup>57</sup> y el III Festival del Trovo de 1972, que se celebró en el marco del XII Festival del Cante de las Minas de la Unión<sup>58</sup>.

Las manifestaciones flamencas de la provincia también tuvieron especial interés por parte de la OS en las Demostraciones Sindicales que se celebraron en El Valle Perdido (Murcia). En esta exhibición anual llegaron a actuar cantaores flamencos de La Unión como Pencho Cros y Eleuterio Andreu junto a otras formaciones semiprofesionales de rumbas y aflamencados de Cartagena, como se tratará en el epígrafe dedicado a las Demostraciones Sindicales (Capítulo 5, Apartado 3).

---

<sup>53</sup> Ortega Castejón, J.F. (2012). Formas flamencas de la Región de Murcia: rasgos musicales. *Revista de investigación sobre Flamenco, La Madrugá*, 6, 104.

<sup>54</sup> Bases del “I Concurso de Cartageneras” (Cartagena) con motivo de la festividad del Corpus, *E-MUar*, FM, 7242/20. El folleto de las bases incluía diversas coplas típicas del cante por cartageneras como “Si vas a San Antolín” o “A los pies de un Soberano”.

<sup>55</sup> Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra ... Op. Cit.*, p. 400.

<sup>56</sup> *Cfr*: programa de la actuación, *E-MUbr*; DMUX 22-193.

<sup>57</sup> “Cartagena: Las primeras autoridades presidieron los actos en honor de la Patrona de la Marina”. *Línea* (Murcia), 17-07-1971, p. 10.

<sup>58</sup> “El III Festival del Trovo, el día 17”. *Línea* (Murcia), 11-08-1972, p. 10.



## **CAPÍTULO 5: EL GRUPO DE DANZAS “VIRGEN DE LA FUENSANTA” DE LA OBRA SINDICAL DE EDUCACIÓN Y DESCANSO DE MURCIA**

“Puestos en pie, agradecían el resurgir de las danzas regionales, salvadas de perderse para siempre gracias al entusiasmo y sacrificio de grupos como éste de Danzas Virgen de la Fuensanta, de Educación y Descanso”

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ PLAZAS, 1971



Ilustración V. Portada del LP Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969).  
*Música y monumentos de España: Murcia*. Marfer.

## 1. La creación del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” (1958-1959)

Aunque la fecha oficial de la fundación del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED se ha establecido en el año 1959<sup>59</sup>, un año antes comenzó a gestarse la idea de crear un grupo de danzas dependiente de la OS, a semejanza de otras provincias de España. Así, fue cuando Federico Hernández Luna, director de la Obra Provincial de ED en Murcia, encargó a Angelita López López organizar un grupo de baile<sup>60</sup>. Primer y único grupo folklórico dependiente de Sindicatos de la provincia de Murcia, la agrupación adoptó la denominación de “Grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta”, bautizado así por Hernández Luna. Su nombre estaba en sintonía con de los grupos sindicales de las provincias vecinas que llevaban por enseña la advocación mariana patrona del lugar, como era el caso del “Grupo de Coros y Danzas Ntra. Señora de los Llanos” de Albacete o el “Virgen del Mar” de Almería. El nuevo cuerpo de baile se unió a la rondalla de ED que existía con anterioridad, imitando tanto la organización de grupo como el repertorio de danzas propio de la agrupación de Coros y Danzas de la SF de la capital.

Sánchez Martínez destaca que una característica diferenciadora entre el grupo de la SF y el de ED fue que éste último suavizó la disciplina falangista del anterior, respondiendo más a “grupo de amigos” del que surgieron intensas relaciones personales que acabaron en noviazgos y matrimonios entre sus componentes<sup>61</sup>.

Los ensayos del grupo comenzaron a realizarse en un local de la Calle San Antonio de Murcia, hasta que a mediados de los sesenta se construyó el edificio de Sindicatos de la Calle Santa Teresa –actualmente UGT– cuyos fondos parece ser que no conservan la documentación de la antigua OS. En ese nuevo local el grupo de danzas ensayaba en un amplio salón en el sótano, y disponían de otra sala más pequeña para la rondalla.

Conviene precisar que, a diferencia de los grupos de Coros y Danzas de la SF, el grupo de ED era un grupo de “danzas”, es decir, sin coro, por lo que se correspondería a la modalidad distinta a la de “grupo mixto” que estableció la SF. Sin embargo, ello no lo eximió de interpretar un repertorio cantado a coro por los mismos músicos de la rondalla, como ya se mencionó a colación de los estribillos de las jotás, habitualmente cantados de forma colectiva por varias voces.

La rondalla y el grupo de danzas fueron dos entidades diferentes que mantuvieron su autonomía, aunque colaboraron estrechamente. La rondalla, que era anterior al grupo de danzas, ya venía interpretando otro repertorio musical, aparte del de las danzas. Estas actuaciones por separado siguieron dándose en los años posteriores a 1959. Además eran los músicos de la rondalla, por su escaso número, los únicos que cobraban por ensayo y actuación, cuyos sueldos asumía la OS.

<sup>59</sup> Así aparece detallado en la tarjeta postal del Grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” impresa pocos años después de su fundación, *E-MUar*, FM,7251/18.

<sup>60</sup> Testimonio de Luis Campillo, bailarín del grupo de ED. *Cfr.*: <<http://www.laverdad.es/murcia/20091030/region/hemos-llevado-folclore-murcia-20091030.html>> [consulta 18-05-2017].

<sup>61</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). *El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... Op. Cit.*, p. 90.



Ilustración 73. El grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” en su primera época (ca. 1965).  
Fuente: Archivo personal de Milagros Carrasco.

El pago a los músicos era algo común con los grupos de la SF, en los que también se remuneraba a los miembros de la rondalla, los cuales simultaneaban ambos grupos, tal y como relatan los informantes.

Esto fue posible porque en esa época aumentaron los músicos de origen urbano<sup>62</sup>, aunque los primeros músicos que integraron el grupo de ED procedían de zonas rurales de huerta del municipio de Murcia, como Pedro Martínez Castaño de Rincón de Beniscornia, Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta” de Rincón de Seca, Salvador Martínez Nicolás de La Albatalla o “Jopete” de Puente Tocinos (ver Ilustración 73).

La dirección artística del Grupo de danzas Virgen de la Fuensanta recayó desde 1959 en Angelita López López (ver Ilustración 74). Esta decisión fue tomada por Hernández Luna, director provincial de la OS, que escogió a Angelita López puesto que ella trabajaba desde 1954 en las oficinas de Sindicatos y además porque había sido bailarina en el grupo de danzas de la SF de Murcia. López era considerada como una gran conocedora de la dinámica de los grupos de Coros y Danzas de Murcia, y a pesar de su origen andaluz, residió desde muy joven en Murcia y se formó como bailarina en el conservatorio de la ciudad.

<sup>62</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 89.



Ilustración 74. Angelita López.  
Fuente: *Murcia Sindical*, 26-4-1964.

En una ficha del concurso de rondallas de 1950 Angelita López figuraba como músico de la rondalla de la SF de la capital, dirigida por Francisco García Meléndez, que estaba integrada por cinco bandurrias, cuatro laúdes y cinco guitarras. En esta misma ficha también figuraba Maruja Ros Giménez, directora del grupo de Coros y Danzas de la SF de la capital durante la tercera época del grupo (1964-1977)<sup>63</sup>.

En 1951 Angelita López actuó en un festival de Danzas en el Conservatorio de Murcia junto a un cuadro de jóvenes alumnas de la profesora de danza Soledad Pérez, interpretando piezas del repertorio clásico y “Malagueñas” pieza en la que destacó la joven andaluza<sup>64</sup>.

Además, Angelita López figuraba en la relación nominal de las camaradas del grupo de danzas de la SF de la capital que viajaron a Guinea en 1954<sup>65</sup>.

López era una mujer de regio carácter y de dura disciplina –heredada del ideario falangista– aunque tal y como relatan algunos informantes a raíz del viaje a Guinea tuvo un problema personal de tipo disciplinario que le hizo ser expedientada. Por esta causa tuvo que abandonar el grupo de la SF. A partir de ese momento comenzó a trabajar en Sindicatos donde debió de establecer amistad con Hernández Luna, quien le encomendó la dirección del grupo de danzas.

<sup>63</sup> Para este concurso la obra que presentaron fue el “Ave María” de Gounod. *Cfr.*: “Relación nominal de las camaradas que componen la rondalla” ca. 1950, *E-Mga*, (3)51.23, caja 129.

<sup>64</sup> “Después de unos ejercicios de castañuelas, un grupo de niñas interpretó la “Danza V” de Granados, a la que siguieron una “jota” del vals de “La viuda alegre”, de Lehar y “Malagueñas”. Destacaron en la Jota” Georgina Batlle y Charo Olivares, y en las “Malagueñas” María Dolores Rodríguez Castillo, María Victoria Torrecillas Angelita López López y Antoñita Ruiz”. *Cfr.*: “Brillante Festival en el Conservatorio: Alumnas de la clase de danza interpretaron diversos números”. *Línea* (Murcia), 30-05-1951.

<sup>65</sup> “Relación nominal de camaradas con motivo del desplazamiento del grupo de danzas de Murcia a Guinea, 1954”, *E-Mga*, (3)51.23, 60.

Los informantes que pertenecieron al grupo de danza sindical resaltan de ella su capacidad de organización y su férrea disciplina, algo común a los altos cargos asumidos por mujeres durante el Franquismo. Esta actitud de perfeccionismo y exigencia en la calidad de los grupos de danzas queda de manifiesto en sus declaraciones a raíz de una entrevista con motivo del Festival Folklórico FICA-64 en Murcia:

¿Estás satisfecha con el grupo?

—¡No! Me explicaré: Creo que quienes dirigen agrupaciones de esta índole, o parecida, no pueden estar nunca satisfechos. Siempre queremos lograr la superación de lo anterior y, aún reconociendo que se hace bien, pensamos que podía haber salido mejor<sup>66</sup>.

Debido a su origen andaluz y su formación en danza clásica, López enseñó a las bailarinas del grupo a tocar con las castañuelas anudadas en el dedo pulgar, ya que el repertorio folklórico flamenco de palillos se toca en los pulgares, cuando lo habitual en la huerta de Murcia son las postizas trenzadas al dedo corazón. Así fue transmitido a las generaciones que asistieron a sus enseñanzas, y que posteriormente la relevaron en la dirección artística y docente del grupo. Milagros Carrasco Martínez y Fuensanta Campoy Senac, bailarinas del grupo de ED fueron las continuadoras de las enseñanzas de Angelita López en los bailes de este repertorio.

Además de Angelita López, el grupo tuvo un director de organización que era Jefe de Arte de la OS de Murcia, José Luis Martínez Plazas, quien habitualmente acompañaba al grupo como jefe de expedición en los viajes fuera de Murcia siendo, además de organizador, el cronista de sus actuaciones. El legado documental de Martínez Plazas es, hasta la fecha, la única documentación conservada para estudiar la faceta cultural y artística de la OS en Murcia<sup>67</sup>.

El cargo desempeñado por Martínez Plazas fue continuado, a partir de febrero de 1968, por Pedro Sastre Barberá. En ese año fue nombrado director de organización del grupo de danzas por Hernández Luna. El nombramiento de Barberá apoyó las cuestiones logísticas y de administración del grupo, siempre en estrecha colaboración con Angelita López, que ese momento se encontraba convaleciente de un percance de salud.

En un listado de componentes del grupo, que advertimos ser el más antiguo (1959-1961), el grupo contaba con nueve parejas mixtas de baile, incluida en el cuerpo de danzas a la directora, Angelita López y nueve músicos en la rondalla<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> “Una entrevista rápida con la directora del grupo de danzas Virgen de la Fuensanta de Educación y Descanso de Murcia” 1964, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>67</sup> Fondo Documental de José Luis Martínez Plazas (1918-?). “Documentos referidos al Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, ref. 243.1.2.3.

<sup>68</sup> He datado este documento en 1959-61 ya que en este listado aún no aparece Luis Campillo, informante que entró al grupo en el año 1961. *Cfr*: Apéndice I.5 “Relación de componentes del grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta y rondalla de la Obra Sindical de Educación y Descanso”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

Según el testimonio de los informantes, los encargados de la música durante los primeros años fueron Salvador Martínez, Joaquín Ruiz Solano y Elías Hernández. A partir de la década de los setenta, el tenor Ginés Torrano se encargó de la dirección musical de la rondalla<sup>69</sup>.

La responsable del cuerpo de baile fue desde el comienzo Angelita López. Más tarde, ejercieron como profesoras Milagros Carrasco y Fuensanta Campoy.

Entre los miembros de la rondalla es necesario destacar la figura del guitarrista Salvador Martínez, “El Fontanero”. Salvador Martínez Nicolás (1936) nació en La Arboleja, pedanía limítrofe con el murciano barrio de San Antolín. Su contacto con la música tradicional vino dado por su padre, Manuel Martínez Lucas, que era hermano mayor de la Hermandad de las Ánimas de San Antolín-La Arboleja. De él aprendió el canto de salves y aguilandos.

Salvador Martínez fue el portero de Manuel García Matos, que visitó Murcia entre 1957-1959 para la grabación de materiales sonoros de su *Antología*. Salvador Martínez nutrió al musicólogo extremeño de grandes voces tradicionales de la huerta de Murcia como el Tío “Abogao”, Manuel Cárceles “El Patiñero”, Juan Antonio Gambín “Chey” o el Tío Antonio “de la Luz” de Rincón de Seca, entre otros muchos informantes<sup>70</sup>.

Desde los inicios del grupo de ED, Salvador Martínez formó parte de la rondalla y aunque él procedía del ámbito rural de la huerta de Murcia aprendió el nuevo repertorio de bailes de la SF que trajo Angelita López. Salvador Martínez simultaneó la labor de guitarrista de la rondalla de ED con la enseñanza en rondallas como la del Hogar *Castillo de Olite* o posteriormente el grupo de Coros y Danzas de Torre Pacheco. Antes de 1976 en el que se fundó oficialmente la primera peña huertana, “La Panocha”, Salvador Martínez fundó en El Palmar la que puede considerarse como protopeña huertana “El Relente” con el grupo de Coros y Danzas “Santa Rosa de Lima”.

En 1972 compuso una *Misa huertana*, adaptando letras de la liturgia al repertorio habitual de los grupos de Coros y Danzas en los que participaba.

La afición por el folklora de Martínez Nicolás le llevó a conocer a músicos de las zonas rurales de la provincia donde el baile y la música popular seguía su funcionalidad ritual y festiva (El Berro, Aledo, La Tercia de Murcia, Zarzadilla de Totana). Además fue guitarrista acompañante de eminentes troveros murcianos “El Patiñero”, “El Taxista” o “Conejo II”.

Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta” (1938), con veintiún años fue jefe de rondalla del grupo de ED. “El Pandereta” procedía del mundo tradicional de la Aurora, desde niño formó parte de la Hermandad de Auroros del Rosario de Rincón de Seca. Con tan solo siete años tocaba la pandereta tanto con su Hermandad de Auroros como en la Hermandad de Auroros del Carmen de la misma localidad huertana. Conoció el repertorio de baile tradicional de jotas y malagueñas a través de

<sup>69</sup> Testimonio personal de Luis Campillo Veguillas. Murcia, 25-01-2017.

<sup>70</sup> Tomás Loba, E. (2015b). Salvador Martínez Nicolás y su aportación a la cultura tradicional murciana ... *Op. Cit.*, p. 22.



célebres músicos del Rincón de Seca como el Tío Antonio “El de la Luz” y la Tía María “La Niña”, conocimiento que aportó al grupo de danzas de ED:

Cuando Angelita dejó el grupo me hicieron profesor del grupo de ED. Yo estuve desde el principio, al poco tiempo de empezar me llamaron porque también tenía que ser alguien que conociera los bailes de aquí... Angelita era andaluza y no sabía más<sup>71</sup>.

Dentro del cuerpo de baile destacaron Milagros Carrasco (1939-2016) y Fuensanta Campoy. Carrasco fue una de las primeras bailarinas del grupo y posteriormente profesora de baile del mismo. Su figura se abordará en el epígrafe dedicado al grupo “Virgen de la Vega” (Capítulo 6, Apartado 6.1.). Este grupo nació de una de las escisiones surgidas en el grupo Sindical en 1968.

Fuensanta Campoy perteneció al grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED desde su origen en 1959 y sigue vinculada hasta la actualidad. Junto a su marido, Luis Campillo, se encargó del grupo sindical y fueron los promotores de su reorganización bajo la peña huertana “La Panocha” a partir de 1976. Además “Santi” Campoy puso en marcha una academia de baile en el Barrio de San Miguel.

Algunos de los integrantes de la rondalla, los más vinculados al mundo rural y sus manifestaciones populares, continuaron participando en sus rituales propios. En el caso de Joaquín Ruiz Solano continuó siendo Hermano de los Auroros de Rincón de Seca, condición que no era competitiva con el grupo de ED debido a que se trataba de repertorio de otros géneros más vinculado al acompañamiento sonoro de actos religiosos (aguilandos, salves de pasión, difuntos, entre otros).

También Salvador Martínez ejerció como guitarrista acompañante en el ámbito del trovo, o a nivel lúdico y festivo con otros músicos de la huerta no vinculados al fenómeno de la exhibición escénica de los grupos de Coros y Danzas.

El propio Salvador Martínez, afirma que con el auge de los grupos de Coros y Danzas en Murcia se tuvo que crear un nuevo folklore adaptado a la demanda que exigía la época:

El folklore fue sacado de su entorno natural adaptándole coreografías y llevado a los grandes escenarios teniéndose que adaptar a la modernidad de los tiempos, si bien perdiendo todo el encanto que le da el medio rural, hubo que crear un folclore tanto en músicas como en danzas por la carencia de investigadores<sup>72</sup>.

Este hecho refleja la existencia diversas manifestaciones folklóricas, el folklorismo oficial del estado y las manifestaciones musicales originarias del ámbito tradicional-rural. Los casos de Martínez Nicolás y Ruiz Solano ejemplifican cómo los músicos simultaneaban ambos contextos y cómo sabían adaptarse al repertorio requerido para cada ocasión. A su vez, encarnaban una convivencia y un diálogo entre ambos mundos que recibían constantes influencias.

---

<sup>71</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”. Rincón de Seca (Murcia), 26-01-2017.

<sup>72</sup> Martínez Nicolás, S. (2015). *Trovo y Folklore* (p. 153). Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz.

## 2. Actividad del grupo “Virgen de la Fuensanta” (1959-1977)

En este apartado se trazará una línea cronológica a través de las actuaciones del grupo de danzas de la OS a nivel local y nacional desde su nacimiento en el año 1959 hasta el año 1978. De ellas, se resaltarán los aspectos más destacables y los que marcaron la evolución de este grupo hasta los años de la Transición. Además, las actuaciones del grupo “Virgen de la Fuensanta” en las Demostraciones Sindicales en Madrid y Murcia no se han incluido en este epígrafe, ya que por lo específico de su repertorio se ha considerado que debían de ser tratadas en un epígrafe aparte.

Del mismo modo, en otro apartado se abordarán los viajes de ámbito internacional.

### 2.1. Actuaciones en la primera década (1959-1969)

En uno de los primeros historiales redactados con motivo de las actuaciones del grupo se detallaba como el año de la creación del grupo 1959, “comenzando sus ensayos y actuaciones en el mismo año” y siendo su primera actuación pública en la Demostración Sindical de Coros y Danzas de Madrid de ese mismo año<sup>73</sup>. Sin embargo, a pesar de que Murcia estuvo representada por una agrupación de danzas en esta primera Demostración Sindical, no fue el grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED sino el grupo de la SF de Cieza el que actuó junto al Orfeón ciezano “Cristo del Consuelo” en los actos del Primero de Mayo de ese año<sup>74</sup>.

Seguidamente, en el citado historial, se hace referencia a algunas de las primeras actuaciones locales del recién creado grupo. Algunas de ellas muy vinculadas a la orientación laboral del sindicato y los actos organizados por él, como las actuaciones en centros e industrias conserveras de la región ante los “productores que trabajan en los mismos” llevadas a cabo desde 1959 a 1961; las actuaciones organizadas con motivo de la “Semana del Productor” de los años 1959 y 1960; las clausuras de los turnos de las residencias de ED de las temporadas de 1959-1961; o el Concurso Nacional de Albañilería.

También el grupo de la Obra Sindical tomó parte en otros fastos conmemorativos del Régimen tales como la “Conmemoraciones del 18 de Julio” de los años 1959-60 en Murcia y 1961 en Granada, así como otras actuaciones con motivo de las Fiestas de Semana Santa y de Primavera, o actuaciones de carácter benéfico a favor de la Asociación Española de la Lucha contra el Cáncer (1959-1961).

La presentación oficial del grupo tuvo lugar en una actuación en el Teatro Romea con motivo del concierto de final del curso 1959-60 del Orfeón Murciano “Fernández Caballero” (ver Ilustración 75 y Apéndice I.7). Este acto se entendió como la presentación oficial de la agrupación ante el

<sup>73</sup> Historial del grupo recogido en el Anexo al oficio del Secretario provincial de Educación y Descanso de Murcia con fecha 20-07-1961, *E-MUar*, FM,7252/2.

<sup>74</sup> “El Orfeón Cristo del Consuelo y el grupo de Danzas de Cieza, que encuadrados en la Obra Educación y Descanso representarán a nuestra Provincia” *Cfr*: “Nota Informativa” Murcia Sindical, 26-04-1959, *E-MUar*, FM,7252/5.

público capitalino. El concierto tuvo lugar la noche del 4 de junio de 1960 y la velada se estructuró en tres partes dedicadas en exclusiva al folklore popular:

En la primera de ellas, “España canta”, el Orfeón –dirigido por Antonio Acosta– interpretó seis piezas para coro del repertorio popular español: “Noche Clara” (Galicia) de Echevarría, “Levantaribus” (Zamora) de O. Alonso, “Valenciana” de Massotti, “Viva León” de Bernalt, “Dicen que estoy orgullosa” (Castilla) de Riciz y “Sardana de las Monjas” (Cataluña) de Morera<sup>75</sup>.

De entre estos compositores, cabe destacar la figura de Bernardo García-Bernalt Huertos (1885-1957), músico salmantino con experiencia en la recopilación del folklore (fue discípulo de Dámaso Ledesma, autor del *Cancionero Salmantino*) y director de la Coral Salmantina, institución con la que difundió este tipo de repertorios tradicionales adaptados y destinados a un espacio urbano<sup>76</sup>.

Por su parte, Pedro Echevarría Bravo (1905-1990)<sup>77</sup> había participado como misionero del IEM. Realizó bastantes incursiones de campo para las Misiones del IEM en Galicia y La Mancha<sup>78</sup>. Los materiales gallegos fueron armonizados para coro posteriormente, como “Noche Clara”. De los materiales obtenidos en La Mancha a través de concursos y misiones confeccionó su *Cancionero Musical Manchego* (1951)<sup>79</sup>.

La segunda parte fue la reservada para el Grupo de Danzas de ED que fue presentado por el panochista Pepe Ros, quien además recitó diversas composiciones panochas.

El grupo de danzas interpretó los bailes que pueden considerarse como el repertorio inicial del grupo: “Alegrías”, “Jotas”, “Malagueñas”, “Marías”, “Parrandas” y “Seguidillas”<sup>80</sup>. Es destacable cómo en esta primera actuación los títulos de los bailes no fueron acompañados de los topónimos con los que solían distinguirse estas danzas tipificadas, a semejanza de como lo hacía la SF, ya que tan solo aluden al género de baile suelto al que pertenecen, sin añadiduras ni apellidos.

En la Parte I puse de manifiesto las denominaciones de los bailes empleadas por la SF en sus inicios. Estos nombres figuraban exentos de apellidos, aunque conforme el repertorio fue aumentando la necesidad de marcar una identidad musical propia y característica de cada grupo hizo que se fueran añadiendo otras denominaciones. Este hecho fue imitado por el grupo sindical años más adelante.

En la tercera parte del concierto – “Murcia canta” – el Orfeón cerró la velada con siete de las piezas clásicas del repertorio popular murciano: “Niña si vas al monte” de Emilio Ramírez, “Al

---

<sup>75</sup> Programa de la actuación, *E-MUbr*, DMUX 141-74.

<sup>76</sup> Gejo Santos, M. I. (2015). *Tradición y modernidad ... Op. Cit.*, p.15.

<sup>77</sup> Moya-Maleno, F. J. y Moya-Maleno, P. R. (eds.), (2018). *Pedro Echevarría Bravo. Música y Etnomusicología en La Mancha*. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) [en prensa].

<sup>78</sup> Véase las misiones en Galicia: M44, M45, M46, M47, M59, M60, M62, M64. Recuperado el 26-07-2018 de: <<https://www.musicatradicional.eu/es/sources>>.

<sup>79</sup> Echevarría Bravo, P. (1951). *Cancionero musical manchego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

<sup>80</sup> Crónicas del concierto por Martínez Plazas “Extraordinario éxito del Orfeón Fernández Caballero y el Grupo de Danzas de Educación y Descanso, en su actuación en el Romea”. *Murcia Sindical*, 05-06-1960, p. 7 y “Desde Murcia” 04-05-1960, *E-MUar*, FM,7248/7.

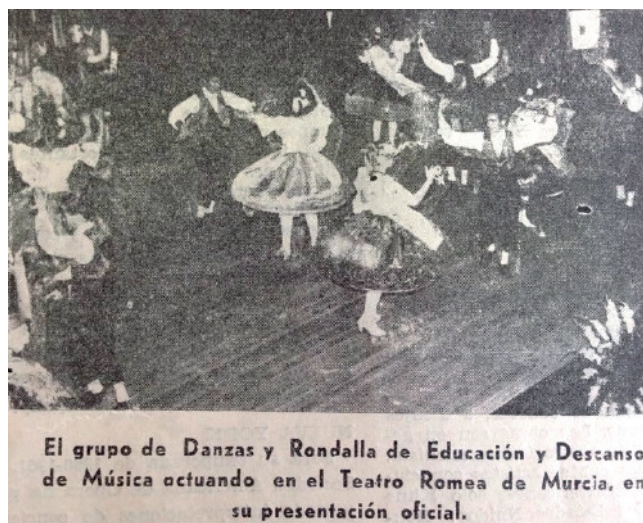


Ilustración 75. Fotografía del grupo de ED en su presentación en el Teatro Romea (1960)  
Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>81</sup>

Paño fino” de Massotti, “Ya se van los misioneros” de Ramírez, “Seguidillas murcianas” de Larroca, “Nana huertana” de Massotti, “Parrandas del tres” de Massotti y “Al son de la guitarra” de M. H. Espada. Fue esta última parte dedicada al folklore murciano la más ovacionada por el público.

La crónica de prensa la firmó Martínez Plazas, corresponsal del grupo sindical, por lo que las críticas fueron siempre favorables. La noticia destacó en titular el “extraordinario éxito” del grupo de danzas por su “depurada técnica”, su pasión y dulzura. Por ello, se afirmaba que estaban dignamente preparados para representar a Murcia como embajadores, dejando ver que ese era el fin esperado del grupo. El discurso de la crítica, de forma casi poética, destacaba cómo “apenas comenzó a trenzar sus pies, apenas inició su rondalla los primeros compases, se vio como latía en ellos el espíritu racial y vernáculo<sup>82</sup>”, una clara alusión a tópicos románticos como el del *Volksgeist* decimonónico.

El año 1961 fue muy activo para el grupo, ya que además de las actuaciones a nivel local, el grupo de danzas se desplazó fuera de la provincia. En Murcia, destacaron las actuaciones por iniciativa del Ayuntamiento de Murcia, la participación en el Concurso Nacional de Albañilería, los Festivales en Tentegorra (Cartagena), la exhibición de danzas con motivo de las fiestas de Calasparra<sup>83</sup> y otros conciertos benéficos en pueblos de la provincia. De los viajes por la geografía nacional hay que destacar la invitación del grupo a la conmemoración del 18 de Julio en Granada, el Certamen Nacional de Santander, el Festival Cabezón de la Sal y La Semana Nacional de la Jota en Zaragoza.

El Ayuntamiento de Murcia, así como otros ayuntamientos de la provincia, vieron en el grupo de danzas de ED un buen aliado para las celebraciones costumbristas de carácter local, una

<sup>81</sup> Recortes de prensa de diversas actividades realizadas por la Obra Sindical de Educación y Descanso. *Cfr: E-MUar*, FM,7252/6.

<sup>82</sup> Crónica del concierto por Martínez Plazas “Extraordinario éxito del Orfeón Fernández Caballero y el Grupo de Danzas de Educación y Descanso, en su actuación en el Romea”. *Murcia Sindical*, 05-06-1960, p. 7.

herramienta de cohesión identitaria para el público capitalino en las fiestas de la ciudad, tanto las de primavera como en la Feria de Septiembre.

Con motivo de las fiestas de la primavera de 1961, el Ayuntamiento organizó un festival en el Teatro Romea muy similar al del año anterior. En él actuó de nuevo el grupo “Virgen de la Fuensanta” junto al Orfeón Fernández Caballero. El recital tuvo lugar la noche del 6 de abril y en la primera parte actuó el grupo de danzas con el mismo repertorio del pasado año, junto con la inclusión de la “Encarnación”, el “Bolero”. El baile que el año anterior se tituló como “Jotas” en 1961 se le añadió el topónimo de “Jota de Águilas”. En la segunda parte intervino el Orfeón con algunas de las mismas piezas del año anterior con la inclusión de otras nuevas, siempre sobre motivos populares.

Como novedad al concierto del año anterior, el cierre consistió en una actuación conjunta del Orfeón junto al grupo de danzas, que interpretaron las “Jotas murcianas” de Carmelo Gómez Templado<sup>84</sup>. Sobre esta obra ya se refirió en la primera parte de esta tesis que se trataba una tonada de nueva creación compuesta para coro a siete voces siguiendo la estructura musical de una jota. Posteriormente, la SF le adaptó una coreografía de “Jota de Tres” —es decir, para grupo de tres danzantes— y adaptó la música para rondalla y coro adquiriendo la denominación de “Jota del Chipirín”. No obstante, fue el grupo de ED el que más la interpretó a lo largo de su historia, tanto en versión para rondalla y coro como en las actuaciones conjuntas con el Orfeón murciano. Este baile fue un emblema del grupo sindical y además, como ya cité, se orquestó por Massotti Littel para el álbum *Parranda Murciana* de 1963<sup>85</sup>.

También en el año 1961 tuvo lugar en la Feria de Septiembre otro festival organizado por el Ayuntamiento de Murcia en el Romea, de nuevo con la colaboración del grupo “Virgen de la Fuensanta” junto con el Orfeón Fernández Caballero. El repertorio del grupo de danzas fue exactamente el mismo a la actuación pasada<sup>86</sup>. Por otro lado, el repertorio que ofreció el Orfeón, aunque repitió alguna de las obras de carácter popular, incluyó otras nuevas. El concierto se cerró con la actuación conjunta de las “Jotas murcianas” o “Chipirín” de Gómez Templado.

Dentro de los viajes de ámbito nacional, la primera actuación del grupo fuera de Murcia se debió a la invitación recibida para participar en la Conmemoración del 18 de Julio en Granada. En una crónica redactada por Martínez Plazas, se reproducen varios testimonios de los miembros del grupo de danzas a colación de este viaje. Santi Campoy Senac, bailarina más veterana del grupo;

---

<sup>83</sup> La exhibición de danzas tuvo lugar en el cine Rosa Mari de Calasparra el primero de octubre y estuvo prologada por una exaltación del folklore regional del poeta y recitador murciano Francisco García Albadalejo. El repertorio interpretado por el grupo consistió en el habitual, con su mismo orden y estructura: “Encarnación” (danza de la zona de Caravaca), “Seguidillas del Jo y Ja” (Danza de Santiago y Zaraiche-Murcia), “Malagueñas” (Danza de la provincia), “Alegrías” (Danza de Ulea), “Marías” (Danza de Lorca), “Jota de tres o del Chipirín” (Danza de Murcia), “Parrandas” (Huerta de Murcia), “Bolero” (Huerta de Murcia) y “Jota de Águilas” (Danza de Águilas). Cfr. *E-MUar*, FM, 7242/20.

<sup>84</sup> Programa de la actuación, *E-MUbr*; DMUX 141-63.

<sup>85</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). *El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... Op. Cit.*, p. 95.

Costa, músico de la rondalla y Ginés Torrano, tenor y director artístico del grupo. Sobre el viaje a Granada Campoy afirmaba que “lo que no se nos dijo, hasta última hora, es que fuera un concurso”<sup>87</sup> por lo que de camino en el autobús el Jefe de Arte popularizó el lema “A Granada, a por todas o a por nada”. Según el testimonio de esta informante el éxito fue rotundo. El grupo murciano resultó vencedor frente al aragonés interpretando su género de baile más popular, la jota, de la que el grupo murciano escogió la “de Águilas”. Además, en este viaje el grupo fue invitado por el Gobernador Civil de Granada y el Alcalde de la ciudad a participar en actuaciones particulares.

Otro de los viajes de este mismo año, y de los más reseñados por los informantes entrevistados, fue el viaje a Santander de 1961 (ver Apéndice II.8). La importancia de participar en este festival residía en que era de carácter internacional, ya que los organizadores de la OS santanderina eran miembros de la Asociación Europea de Festivales. Además, era el primer viaje largo que realizaba el grupo.

El éxito obtenido ha quedado para el recuerdo. El II Certamen Nacional de Danzas Populares en Santander tuvo lugar el 29 de julio en la capital de La Montaña. En él participaron los grupos de ED de Murcia, el grupo de danzas “Virgen Blanca” de ED de Vitoria, grupo de danzas “Yebra de Basa” de Huesca, el “Doña Urraca” de ED de Zamora, “La Alcazaba” de ED de Málaga, el grupo de danzas de ED de Huesca, y el grupo anfitrión de la provincia de Santander, “El Sabor de la Tierra” de ED<sup>88</sup>.

En el tríptico del festival se ofrecía una breve semblanza de cada uno de los grupos. Del grupo murciano se destacaba su participación en la I Demostración Sindical de Madrid de mayo de 1959, aunque este hecho se ha corroborado que no fue cierto, puesto que fue el grupo de Cieza el que representó a Murcia bajo la denominación de grupo sindical. Además, se destacaba en el programa el hecho de que el grupo “Virgen de la Fuensanta” era “intérprete fidelísimo de la parranda, el baile murciano por excelencia”, en concordancia con esa visión tópica que asociaba cada región con un género musical tipificado<sup>89</sup>.

Según narran los informantes, el entusiasmo por representar a Murcia suplió la falta de experiencia en este tipo de certámenes, y bajo un nuevo lema, “A Santander, a vencer”<sup>90</sup>, comenzó su itinerario. Es llamativo que la misma crónica hace referencia a que tampoco se les informó sobre el carácter competitivo del certamen. Sin embargo, la actuación del grupo supuso todo un éxito y se les otorgó una mención especial que les valió para participar en el Festival de la vecina localidad de Cabezón de la Sal<sup>91</sup>.

<sup>86</sup> La fecha del festival fue el 11-09-1961, y el grupo de danzas interpretó: “Encarnación”, “Seguidillas”, “Malagueñas”, “Alegrías”, “Marías”, “Parrandas”, “Bolero” y “Jota de Águilas”.

<sup>87</sup> Testimonio de Santy Campoy Senac en “Su historia se forja a paso de danza. El grupo Virgen de la Fuensanta, un fuera de serie en el folklore murciano” 17-02-1974, *E-MUar*, FM, 7252/5.95.

<sup>88</sup> Tarjeta de votación del jurado del “II Certamen de Danzas Populares organizado por la Obra Sindical de Educación y Descanso 29-07-1961”, *E-MUar*, FM, 7242/20.

<sup>89</sup> Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral ... Op. Cit.*, p. 38.

<sup>90</sup> “El Folklore murciano y sus continuadores” por Jose Luis Martínez Plazas, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>91</sup> Declaraciones de Costa en “Su historia se forja a paso de danza. El grupo Virgen de la Fuensanta, un fuera de serie en el folklore murciano” 17-02-1974, *E-MUar*, FM, 7252/5.

El Festival Folklórico Nacional de Cabezón de la Sal se celebró el 1 de agosto de ese mismo año y en él participaron los grupos de danzas de ED de La Coruña, Murcia, Málaga y Cabezón de la Sal<sup>92</sup>.

El último viaje del año 1961 fue con motivo de la participación en la Semana Nacional de la Jota en Zaragoza, que se celebró en la capital aragonesa del 7 al 15 de octubre 1961<sup>93</sup>, y donde participaron los grupos de Vigo, Valencia, Logroño, Pamplona, Baleares, Salamanca, Vitoria y Zaragoza. Entre los actos programados, hubo una función de gala en el Teatro Principal, una actuación conjunta en el estadio La Romareda, visita a la Feria de Muestras y ofrenda de flores a la Virgen del Pilar (ver Ilustración 76). Además, se convocó un concurso periodístico para incentivar un estudio sobre la jota. Es muy probable que el artículo “La Jota y Danzas murcianas” de José Luis Martínez Plazas fuese enviado con este objetivo<sup>94</sup>.



Ilustración 76. Algunos miembros del grupo “Virgen de la Fuensanta” (ca. 1961).  
Fuente: Archivo personal de Milagros Carrasco Martínez.

En 1962, según figura en uno de los historiales del grupo realizado por Martínez Plazas, además de las actuaciones en las clausuras de curso de las principales bases militares de la provincia (Cuartel de Instrucción de la Marina en Cartagena y la Escuela de Suboficiales del Ejército del Aire) se destacaba la participación del grupo en la V Demostración Sindical de Madrid. Estos fastos conmemorativos del Día del Trabajo serán estudiados en el apartado dedicado expresamente a las Demostraciones Sindicales.

<sup>92</sup> Folleto publicitario del Festival, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>93</sup> “El Grupo de Danzas de Educación y Descanso a Zaragoza: participará en la Semana Nacional de la Jota”. *Línea* (Murcia), 15-09-1961, p.4.

<sup>94</sup> “La jota y danzas murcianas” por José Luis Martínez Plazas, *E-MUar*, FM, 7252/5.

El grupo sindical también participó en 1962 en el acto organizado con motivo del I Centenario del Teatro Romea. Esta efeméride se celebró con la programación de dos conciertos durante los días 26 y 29 de octubre<sup>95</sup>. El día 26 se dedicó a la conmemoración del I Centenario propiamente dicho, con una primera parte –“Evocación”– que incluía desde la interpretación de *La Alegría de la Huerta*, por una orquesta dirigida por Massotti, a una representación teatral del grupo de danzas, que cerró el pregón y las palabras de diversas autoridades “interpretando un ballet de época (coreografía propia)”<sup>96</sup>. El día 29 de ese mismo mes, los actos de conmemoración continuaron con la representación de *La Parranda*, a cargo de la compañía lírica del Maestro Mendoza Lasalle.

En la representación de esta zarzuela también intervinieron dentro del aparato escénico y de forma conjunta los Coros y Danzas de la SF, el grupo de danzas de la OS y el Orfeón murciano Fernández Caballero. Las agrupaciones de baile interpretaron diversas danzas regionales que motivaron repetir el bis de los bailes. La Corporación Municipal hizo constar en acta su felicitación al grupo<sup>97</sup>. En estos dos conciertos en el Romea se pueden extraer dos ideas. Por un lado, la utilidad escénica de los grupos de Coros y Danzas, empleados como parte de un ballet semiprofesional en actuaciones tanto de nueva creación de “evocación teatral”, como su inclusión deliberada entre los números de una zarzuela, como es el caso de *La Parranda*, del Maestro Alonso. Por otro lado, es llamativo cómo en el propio historial del grupo se alude en el primer caso a que interpretan una “coreografía propia” –refiriéndose a la “evocación teatral” del día 26 de octubre– frente a la denominación de “danzas regionales” –para el caso de los números de baile insertos dentro de la zarzuela– cuando ambas prácticas hacen referencia a danzas coreografiadas de nueva creación y estructuradas con un mismo fin: la exhibición escénica.

Del año 1963 se puede destacar, además de la participación del grupo en la VI Demostración Sindical de Madrid, la EXPOTUR y las actuaciones en Madrid derivadas de ésta. El 26 de junio de 1963 se organizó un Festival programado por el Ministerio de Información y Turismo. El evento estaba enmarcado dentro de la exposición que se instaló en el Instituto Nacional de Industria de Madrid, con un total de 65 *stands*. El día 26 de junio celebró “El día de Murcia”, jornada en la que hubo diversos actos presididos por las autoridades de la provincia.

El *stand* de Murcia estaba decorado con frutas de la huerta murciana, fotografías de paisajes del litoral, cerámicas y otras artesanías, bordados lorquinos, trajes regionales y una reproducción del Belén de Salzillo. Hubo proyecciones de documentales, se recitaron diversas composiciones panochas y Luciano de la Calzada realizó una conferencia sobre Murcia<sup>98</sup>. El grupo de danzas de ED de Murcia actuó en un escenario interpretando diversas danzas de su repertorio habitual, de las cuales las cámaras de NO-DO inmortalizaron una jota murciana<sup>99</sup>.

<sup>95</sup> Programa de actos con motivo del Primer Centenario del Teatro Romea, *E-MUar*, FM, 7242/20.

<sup>96</sup> Historial del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> “La EXPOTUR muestra las maravillas de nuestra patria”. *Murcia Sindical*, 30-06 y 07-06 de 1963.

<sup>99</sup> “Una exposición de Turismo”. En el minuto 01:58 se puede ver la actuación del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta”: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/exposicion-turismo/2860274/>> [consulta 02-05-2017].



El viaje a Madrid trajo algunos problemas. El grupo estuvo sometido a una apretadísima e improvisada agenda de actos y grabaciones. Tampoco ayudó el estar alojados en tres hoteles distintos<sup>100</sup>. El mismo día 27 de junio por la tarde, se sumó una actuación en la residencia privada del Embajador de Canadá, Jean Bruchéri (Apéndice II.9.). El embajador agradeció a Martínez Plazas la actuación del grupo “Virgen de la Fuensanta”, que bailó ante un selecto grupo de diplomáticos y personalidades de las artes y las letras y ante la Princesa Irene de Holanda, que en esos momentos se encontraba de visita por España<sup>101</sup>.

En el año 1964 se conmemoró con un gran número de fastos los 25 años de Paz Española. En Murcia se organizó el primer Festival Regional de Música y Danza FICA 64, dentro de la Feria Internacional de la Conserva y la Alimentación (FICA). A lo largo de la semana de celebración de esta feria comercial se sucedieron diversas actuaciones entre los días 4 y 12 de abril, con la participación de grupos locales como la Banda de Música “Emilio Ramírez” de ED de Murcia y el grupo de danzas de la Obra Sindical “Virgen de la Fuensanta”. Actuaron grupos de las provincias vecinas como los grupos “Virgen del Mar” de ED de Almería y el “Virgen de los Llanos” de ED de Albacete y los grupos de Coros y Danzas de la SF de Jijona (Alicante) y Valencia.

Sobre la organización del festival, la directora del grupo murciano, Angelita López expresaba su acierto, dado que no existían en Murcia antecedentes de un festival folklórico de carácter regional independiente de los Coros y Danzas de la SF. Aunque en este festival participaron grupos pertenecientes a la SF, en una entrevista a la directora del grupo de ED, Angelita López, se reconocía que: “es una idea estupenda de Educación y Descanso, pues en Murcia no tengo idea de que se haya llevado a efecto nada por el estilo de carácter regional. Es indudable que a su vez la Feria Internacional de la Conserva y Alimentación consigue una notoriedad indiscutible en el campo artístico”<sup>102</sup>. Este festival fue la primera experiencia en la organización de un festival folklórico en el que participaron diferentes grupos del país. Cuatro años más tarde la FICA-64 terminó convirtiéndose en el Festival de Folklore del Mediterráneo, que se estudiará más adelante.

En el año 1965 el grupo viajó por las localidades levantinas de Castellón y Valencia. El “Virgen de la Fuensanta” participó en el Festival del Poble de Villarreal, celebrado el sábado 22 de mayo de 1965. También tomó parte en una cabalgata que estuvo presenciada por el Rey Simeón de Bulgaria. Por la noche actuó en la Plaza Mayor de la villa junto a grupos de Danzas de Vall de Uxó, Teruel y Castellón. La crónica del acto exageraba el carácter bravo y desmedido del grupo: “tanto brío y arte puso en su intervención primera, que al finalizar fue preciso reforzar y asegurar el tablado levantado, ya que fue totalmente desmangarillado (...) al interpretar la Jota de Águilas”<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Informe sobre el viaje a Madrid, por el Jefe de Expedición, José Luis Martínez Plazas 30-06-1963, *E-MUar*, FM, 7252/4.

<sup>101</sup> “Extraordinaria actuación del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED en la Embajada de Canadá. Entre Otras distinguidas personalidades presenció la exhibición su Alteza Real la Princesa Irene de Holanda”, crónica de Martínez Plazas, 28-07-1963, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>102</sup> “Una entrevista rápida con la directora del grupo de danzas Virgen de la Fuensanta de Educación y Descanso de Murcia” 1964, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>103</sup> Crónica de Martínez Plazas: “El grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta interviene con inenarrable éxito en el Festival del Poble celebrado en Villarreal de los Infantes (Castellón) el pasado sábado”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

A la vuelta de Castellón el grupo se detuvo en Valencia para actuar en la Casa Regional Murciano-Albacetense, donde se ofreció un recital de danzas y diversas recitaciones panochas. Con motivo de esta visita se redactaron unos historiales de las danzas interpretadas que adolecen de tipismo e invención de datos históricos para legitimar antigüedad. Destacan afirmaciones del tipo: “Parrandas: danza ancestral que solo se bailaba en las grandes solemnidades o acontecimientos, tanto señoriales como huertanos”; “Jota de Águilas: con improntas marineras y pescadoras”; “Jota del Chipirrín: muy extendida por la zona central y la de Yecla, señorial, que tiene grandes influencias valenciano-aragonesas, pero que abandona para acusar en sus compases la impronta murciana, es elegantísima”<sup>104</sup>, sin mencionar a su compositor, Gómez Templado. Además en estas breves notas también se hace alusión a las campanas de auroros, debido a que uno de los miembros del grupo, Joaquín “El Pandereta”, formaba parte de la campana de auroros del Rosario de El Rincón de Seca.

En 1966, el grupo de ED participó en el afamado y prestigioso Festival de Folklore Hispanoamericano en Cáceres, en su octava edición. En él intervinieron grupos de Logroño, San Sebastián, Asturias, Zamora, Madrid, Plasencia y otros de la provincia cacereña. La mayoría de grupo eran de la SF, también universitarios y de alguna casa regional. El triunfador del festival fue Asturias, que recibió el primer premio, quedando el grupo murciano en segundo lugar con una diferencia de seis décimas. No obstante, los murcianos recibieron el premio “Ciudad de Cáceres”, medalla de plata<sup>105</sup>. La actuación del grupo “Virgen de la Fuensanta” en el festival cacereño fue grabada y actualmente ha sido depositada en la Biblioteca Digital AECID, donde pueden consultarse de forma íntegra los registros sonoros que ya han sido transcritos y analizados en el apartado dedicado al análisis del audiovisual (ver Capítulo 6, Apartado 4).

La elección de Cáceres para celebrar estos festivales hispanoamericanos no fue arbitraria, ya que Extremadura siempre representó la imagen de los conquistadores españoles y potenciaba el discurso panhispánico del Régimen. Cáceres y su Plaza de Toros se convertían en la Plaza Mayor de la Hispanidad: “allí se comprende lo que es nuestra Patria, y cómo un puñado de españoles fueron capaces de forjar la Hispanidad en un nuevo continente”.

Además, la fama del grupo murciano le valió para que la TVE eligiese al grupo “Virgen de la Fuensanta” para un cortometraje especial en el Palacio de la Condesa de Mayoralgo<sup>106</sup>.

Estos festivales de Cáceres comenzaron a celebrarse desde el año 1958 anualmente, organizados por el Instituto de Cultura Hispánica. El afamado festival que venía celebrándose en Cáceres

<sup>104</sup> “Breves notas sobre Murcia para la Casa Regional Murciano-Albacetense” 1965, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>105</sup> Grabación del momento de la entrega de premios y menciones: Cinta 5: 15.45. Tico Medina anuncia la lectura del acta del jurado calificador: Premio Ciudad de Cáceres, medalla de plata al Grupo de Danzas de Educación y Descanso de Murcia “Virgen de la Fuensanta”, Recuperado el 14-07-2018 de: [http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados\\_ocr.cmd?tipo=elem&buscar\\_cabecera=Buscar&iid=14771&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo=elem&buscar_cabecera=Buscar&iid=14771&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha).

<sup>106</sup> “Las Manchegas de Cehégín levantaron en Cáceres al público de sus asientos. Impresiones del Grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta, tras su resonante éxito en el Festival Internacional Hispanoamericano”, *E-MUar*, FM, 7252/6.

desde 1958 era un acontecimiento en donde actuaron grupos españoles y grupos procedentes de Hispanoamérica. Más tarde se sumaron grupos de otras procedencias ya que la denominación del festival cambió a “Festival Hispanoamericano-Luso-Filipino”. Estos festivales, aún faltos de estudiar con profundidad, ofrecen una interesante perspectiva sobre el concepto de España visto desde fuera y la imagen de la alteridad hispano-colonial por parte de los de dentro.

La fama de este tipo de festivales internacionales, que conllevaban la participación de grupos extranjeros, fue popularizándose en España a finales de la década de los sesenta y proyectó su devenir en los años posteriores. Estos festivales se tornaron en grandes espectáculos de varios días de duración en los España fue penetrando a través de sus grupos semiprofesionales. Además, este tipo de eventos eran el lugar de encuentro para conseguir contactos y organizar giras posteriores por países europeos y suponían un escaparate idóneo para ese objetivo.

En 1967 tuvo lugar en Valencia la IV edición de la EUROPEADE, celebrada entre los días 13, 14 y 15 de julio. El fin de este festival internacional era “reunir a los pueblos de la Europa libre (...) dentro de un espíritu de amistad y de respeto mutuo”. Cada año se celebraba en una ciudad europea. La primera edición fue en Amberes, y le siguieron otras ciudades como Dortmund, Amberes dos años más y Valencia, en el año 1967.

A lo largo de los días que duró la edición de Valencia (1967) hubo ensayos, misas, recepciones oficiales y el Festival Artístico del día 15 en el estadio de Mestalla. La organización artística de la Europeade seguía totalmente el esquema de las Demostraciones Sindicales: cuadros de danza integrados por varios grupos de comunidades semejantes que interpretaban una coreografía preparada para la ocasión. Así, Aragón interpretó la “Jota rápida de Zaragoza”, Andalucía las “Seguidillas sevillanas”, Cataluña “La sardana”, Valencia y Murcia la danza titulada “Valencia vieja o danza de panderetas”, Castilla el “Romance del Conde Lara”, Vascongadas y Navarra una “Ezpata-dantza” y Galicia y Asturias una “Muñeira”. Por tanto, el repertorio habitual de los grupos solo tenía lugar en los desfiles, pasacalles o actuaciones en *petit-comité*.

Murcia actuó en el puesto diecinueve junto a los grupos de Valencia, Fuente la Higuera, Grupo de danza de la Junta Central Fallera, Castellón de la Plana, San Mateo (Castellón) y Arcude de Vall de Uxo (Castellón). La danza escogida fue “Valencia la vieja” (danza de panderetas) coreografiada por Manuel Velasco<sup>107</sup> y que nada tenía que ver con el repertorio habitual del grupo murciano.

En la Europeade además de los grupos de danzas, actuaban también masas corales, bandas y agrupaciones de música. Los grupos de danzas de ED participantes fueron: Cáceres, Madrid, Albacete, Salamanca, Vitoria, Almería, Málaga, Teruel, Zaragoza, Gerona, Tarragona, Monforte de Lemos (Lugo), A Coruña, Valencia, Fuente la Higuera (Valencia), Castellón de la Plana, San Mateo (Castellón), Vall de Uxó. Los grupos dependientes de Casas Regionales: Grupo de la Casa Regional Aragonesa en Valencia, Casa Regional catalana en Valencia, grupo de Danzas de la Junta Central Fallera.

---

<sup>107</sup> Programa de la Europeade-67, *E-MUar*, FM, 7242/20.

Las bandas de música de ED participantes procedían de Benaguacil, Camporrobles, Misala y Picasent y los grupos extranjeros de Flandes y Wallonie (Bélgica), Holanda, Francia, Alemania, Italia, Polonia, Portugal, Turquía, Ucrania, Yugoslavia. En síntesis, actuaron en 1969 treinta grupos nacionales, veintisiete grupos extranjeros, nueve masas corales y cuatro bandas de música<sup>108</sup>.

Los contactos que el grupo “Virgen de la Fuensanta” estableció en la Europeade de Valencia le valieron para lograr la invitación a participar en la Europeade 68 que tuvo lugar en Amberes<sup>109</sup>. El primer viaje al extranjero del grupo.

## 2.2. Actuaciones en la segunda década (1970-1977)

De esta segunda década se ha de destacar el aumento de los viajes y giras por el extranjero, hacia los años finales del Régimen, que estuvo marcado por el aperturismo político al exterior y favorecido por la popularidad de los festivales internacionales de folklore por toda Europa. Estos viajes al extranjero se abordarán en páginas posteriores de este trabajo en el epígrafe dedicado a ello (ver Capítulo 5, Apartado 4).

El repertorio del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” durante esta segunda década era el mismo que venía realizando en la década anterior. Se trataba de un repertorio que –a diferencia del de la SF, que en su segunda y tercera etapa optó por incluir nuevas recreaciones– acabó siendo fragmentario y reiterativo en el caso del grupo de ED.

Las actuaciones en la provincia siguieron celebrándose en esta década tanto en ambientes festivos locales, en las conmemoraciones habituales en actos oficiales como las Demostraciones Sindicales en el Valle (Murcia), o en las actuaciones ligadas al ámbito industrial del Sindicato<sup>110</sup>.

En relación a las actuaciones locales del año 1971, el grupo sindical participó en la XI edición de las Demostraciones Sindicales en el Valle Perdido (Murcia) junto al grupo “Virgen del Rosario” de Torre Pacheco (Murcia). Este último grupo participaba por primera vez y la prensa lo referenció como grupo recientemente constituido por la Obra Sindical de ED de Torre Pacheco<sup>111</sup>. Este hecho es destacable ya que hasta el momento tan solo el Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Murcia era el único grupo de danzas con vinculación sindical en toda la provincia.

No obstante, es posible que esta denominación fuera anecdótica debido a un posible impulso del sindicato por promocionar a un grupo que previamente había estado vinculado a SF. Hay cons-

<sup>108</sup> “El grupo de danzas Virgen de la Fuensanta de Educación y Descanso en Valencia. Notas de la IV Europeade-67” por José Luis Martínez Plazas. *Línea* (Murcia), 19-07-1967.

<sup>109</sup> “Murcia estará presente en la gran demostración folklórica internacional Europeade 68”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>110</sup> Entre los actos organizados con motivo de la décima edición de la Feria Internacional de la Conserva y la Alimentación estaba el de un recital folklórico ofrecido por el grupo de Danzas de Educación y Descanso. *Cfr. Línea* (Murcia), 31-10-1971, p. 5.

<sup>111</sup> “XI Demostración Sindical de Música y Arte (Murcia): Programa de los actos organizados por «Educación y Descanso» a celebrar en el Valle en la Festividad de San José Obrero del 1º de Mayo”, *Murcia Sindical*, 30-04-1971, p. 3.

tancia sobre la existencia de un grupo de Coros y Danzas de la SF en la localidad pachequera con anterioridad a 1971. Además, en 1968 se creó la asociación de “Amigos de los Coros y Danzas” en la esta localidad del Campo de Cartagena<sup>112</sup>.

También en 1971 el grupo “Virgen de la Fuensanta” participó por primera vez en el Festival de Folklore en el Mediterráneo, que desde 1968 se había creado en la capital murciana. Sobre este festival se profundizará más adelante en el Capítulo 5 Apartado 6.1.

Un hecho destacable en la intrahistoria del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” fue la actuación tras en enlace matrimonial de dos de sus bailarines, Fuensanta Campoy y Luis Campillo, que contrajeron matrimonio en la Iglesia de San Miguel ataviados con el traje de huertano. Al citado enlace acudieron los miembros del grupo “Virgen de la Fuensanta” también vestidos con sus trajes e interpretaron una malagueña que bailó la pareja de recién casados en el jardín de Santa Isabel. Este hecho novedoso, fue un todo un acontecimiento que llamó enormemente la atención de la prensa<sup>113</sup> y es una muestra latente de la presencia que fue adquiriendo estas representaciones folklóricas en un sector de la ciudad de Murcia<sup>114</sup>.

Como afirma Sánchez Martínez estas “bodas huertanas” tienen su antecedente en los cuadros costumbristas puestos en escena en el Bando de la Huerta desde antes de la guerra civil española y fue continuada posteriormente por los grupos folklóricos que ejercían como círculos de relación social en cuyo seno surgieron frecuentemente parejas afectivas<sup>115</sup>.

En 1973, las actuaciones locales del grupo se siguieron manteniendo<sup>116</sup>. Destacamos entre ellas la actuación del grupo “Virgen de la Fuensanta” junto al tenor Torrano en la Festividad de Santiago Apóstol en Águilas, donde el tenor estrenó el pasodoble “Águilas, paraíso del Mediterráneo”, con letra de Pedro Sastre Barberá, dedicado a la localidad costera<sup>117</sup>. Torrano tenía lazos con este municipio puesto que era familia del fotógrafo José Torrano y sentía una especial inclinación por este pueblo<sup>118</sup>, que le reconoció que siempre llevara en su repertorio las “Parrandas” y la “Malagueña” de Águilas; aunque procedían del repertorio de la SF, su origen aguileño no está del todo confirmado.

De estos últimos años (1974-1977) señalamos algunas actuaciones locales como la participación en 1974 del Grupo de Danzas en la entrega de premios y diplomas a los alumnos de la Escuela

---

<sup>112</sup> “Van a ser creados los Amigos de los Coros y Danzas: Propuesta del Alcalde y Jefe local al clausurar la brillante Semana de la Juventud”. *Línea* (Murcia), 25-05-1968, p. 13.

<sup>113</sup> “Santy y Luis se casan hoy vestidos de huertanos: irán a la iglesia en la berlina del Bando de la Huerta”. *Línea* (Murcia), 05-09-197, p. 5.

<sup>114</sup> “La boda huertana de Santy y Luis constituyó un acontecimiento en Murcia: tras la ceremonia religiosa los desposados bailaron una malagueña en el jardín de Santa Isabel”. *Línea* (Murcia), 07-09-1971, p. 7.

<sup>115</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970 ... *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>116</sup> “Los Coros y Danzas de Educación y Descanso en el festival folklórico de fiestas”. *Línea* (Murcia). 18-04-1973, p. 7 y “El día 23 será proclamada la Reina de las fiestas de primavera”. *Línea* (Murcia), 15-03-1973, p. 6.

<sup>117</sup> “El grupo de Coros y Danzas Virgen de la Fuensanta dedica una canción a Águilas”. *Línea* (Murcia), 28-07-1973, p. 11.

<sup>118</sup> Sánchez Albarracín, P. F. “Águilas Paraíso del Mediterráneo” de Ginés Torrano: Una canción en el corazón de los aguileños, símbolo del sentir por la tierra que les vio nacer. Accesible en <<http://www.infoaguilas.es/articulista-reporte-280>> [consulta 25-05-2017].

de Hostelería en la Residencia Sindical “Cristóbal Graciá” de San Pedro del Pinatar (Murcia)<sup>119</sup>, su participación en la XV y la que sería la última Demostración Sindical del Valle en Murcia<sup>120</sup>, la actuación en el Homenaje al barítono Marcos Redondo en la Semana de la Huerta de 1976<sup>121</sup>.

A nivel nacional el grupo volvió a participar el afamado Festival de la Jota en Zaragoza, en octubre de 1975<sup>122</sup>. Ese mismo año tuvo lugar en el Valle la XV Demostración Sindical de Murcia, donde actuó el grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta”, la Tuna Derecho y el grupo de ED “No-bleza Baturra” de Zaragoza<sup>123</sup>.

De la innumerable lista de viajes, giras y actuaciones vamos a destacar aquellas que la prensa valoró más. A finales de los años setenta, se subrayaban los siguientes logros del grupo “Virgen de la Fuensanta”. Con motivo del IX Festival de Folklore del Mediterráneo (1976) se destacaban las actuaciones del a nivel nacional, en las demostraciones sindicales de Madrid, la Feria Internacional del Campo y los festivales de Cáceres, Santander, Castellón, Gijón, Zaragoza, Albacete, Alicante y Valencia. Mientras que a nivel internacional reseñaban la participación del grupo en la Europeade de Bélgica y las actuaciones en Marcehm-Famen, Amberes y Bruselas, París, Angers y los carnavales de Atenas<sup>124</sup>. Por otro lado, se hacía alusión a los éxitos cosechados en certámenes internacionales como el de Cáceres, Santander, Gijón, Castellón, Zaragoza, Albacete, Alicante y Valencia y destacaba la Europeade de Bélgica, y las actuaciones en Amberes, Bruselas, París, Carnavales de Atenas y Alemania<sup>125</sup>, como los más destacados.

Una vez presentada la trayectoria del grupo “Virgen de la Fuensanta” y antes de abordar el epígrafe destinado a las actuaciones en la Demostraciones Sindicales, se pueden extraer varias ideas.

Se ha puesto de manifiesto el éxito creciente que fue experimentando el grupo sindical gracias al apoyo e impulso recibido desde las autoridades del Régimen. El éxito de este tipo de grupos venía avalado por sus antecesores e inspiradores, los Coros y Danzas de la SF y dada la gran demanda de este tipo de espectáculos, en fiestas, actos oficiales, festivales y certámenes motivó la convivencia de dos grupos de idéntico repertorio y finalidad –a pesar de las diferencias que acusan los antiguos componentes de uno y otro grupo– en una capital de provincia como Murcia.

El espectáculo llevado a cabo por el grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” era el complemento ideal para los recitales del Orfeón “Fernández Caballero”, como se ha demostrado en las actuaciones que realizaron de manera conjunta, y suponían una exaltación patriótica de “lo murciano” basado en una estilización del repertorio popular con fines escénicos.

<sup>119</sup> “Ayer, entrega de premios en la residencia Cristóbal Graciá”. *Línea* (Murcia), 08-06-1974, p. 13.

<sup>120</sup> “El próximo jueves en El Valle: XV Demostración Sindical de Música y Arte”. *Hoja del Lunes* (Murcia), 28-04-1975, p. 5.

<sup>121</sup> “Homenaje a Marcos Redondo en la Semana de la Huerta”. *Línea* (Murcia), 18-08-1976, p. 13.

<sup>122</sup> “El grupo de Coros y Danzas de Educación y Descanso visitará Grecia: también actuará en Yugoslavia e Italia”. *Hoja del Lunes* (Murcia), 23-06-1975, p. 4.

<sup>123</sup> “XV Demostración Sindical en el Valle. La Romería del Trabajador”, *E-MUar*, FM,7252/5.

<sup>124</sup> *Línea* (Murcia), 11-09-1976, p. 43.

<sup>125</sup> “Dos grupos de Murcia capital y uno de Yecla, anfitriones de esta fiesta folklórica”. *Línea* (Murcia), 09-09-1978, p. 51.

Por otra parte, se evidencia que el repertorio del grupo fue repetitivo y poco innovador ya que a lo largo de los dieciocho años que se han analizado (1959-1977) se interpretaron prácticamente los mismos bailes. Destaca el cambio estético adoptado a raíz de la entrada de Ginés Torrano como director artístico del grupo, que profesionalizó a los músicos de la rondalla debido a su formación de conservatorio, e impregnó el repertorio del grupo de danzas de aspectos líricos más propios de la zarzuela regionalista que del folclore autóctono de la Huerta de Murcia.

La información relativa a la transición del grupo “Virgen de la Fuensanta” de la OS hacia su reagrupación bajo la Peña Huertana “La Panocha” (1976) será abordada en el Capítulo 6, Apartado 6.2.

### **3. Actuaciones del grupo en las Demostraciones Sindicales de Madrid (1959-1975)**

La celebración de la festividad del 1 de Mayo se remonta a 1886, cuando en EEUU un grupo de obreros lideraron una protesta a favor de sus derechos laborales. En 1889, la II Internacional Socialista instituyó ese día en memoria de aquellos trabajadores que lucharon por sus derechos. En 1955, con un gran auge de esta fiesta por toda Europa, el Papa Pío XII decidió cristianizar tal festejo instaurando la festividad de San José Obrero, patrón de los trabajadores católicos<sup>126</sup>. En la España franquista la fiesta de la exaltación del trabajo se celebraba el 18 de julio, día del Alzamiento Nacional. Sin embargo, al conocer Franco tal iniciativa vaticana en 1956 se celebraron misas por toda España en honor del nuevo santo, San José Artesano<sup>127</sup> (que no Obrero) evitándose así connotaciones izquierdistas.

En 1958, se celebró la que fue la primera demostración sindical, cuyo objetivo se persiguió en las siguientes ediciones: un ofrecimiento del mundo del trabajo a Franco. En un comienzo, el acto consistió en una grandes manifestaciones gimnástico-deportivas que eran la muestra de la preparación artística y deportiva de los trabajadores españoles. En la segunda edición, el peso musical fue ganando mayor importancia porque contribuía a la “expresión de la alegría del trabajo” de la España productora, en definitiva una forma de exaltación política del Régimen.

La primera Demostración Sindical tuvo lugar en 1958 y estuvo concebida como un gran torneo deportivo con el título de “Juegos Deportivos Sindicales”.

En esta primera demostración participaron un total aproximado de 10.000 trabajadores de todo el país y de distintos ámbitos deportivos, a modo de Olimpiada Sindical. En esta edición no hubo inclusión de números artísticos. Fue en la segunda edición cuando se decidió reorientar el esquema de estos espectáculos hacia otro formato más artístico. Así fue desde 1959 hasta 1975, una gran exhibición anual conjunta de manifestaciones artísticas (música, danza, teatro) y deportivas.

---

<sup>126</sup> Concostrina, N. (2017, mayo, 1). *El primero de Mayo, el segundo día de San José*. Acontece que no es poco, Cadena SER. Recuperado el 14-06-2018 de: <<http://play.cadenaser.com/audio/001RD010000004523411/>>.

<sup>127</sup> De la Calle Velasco, M. D. (2003), *El primero de Mayo y su transformación en San José Artesano*. *Ayer*, 51, 87-113.

No obstante, en cada edición el peso de la faceta deportiva fue diferente, además cada año solía tener un lema o temática específico, en algunos casos se homenajeaba a figuras del mundo del arte o se recordaban efemérides como los 25 años de Paz.

A nivel local, y a imitación de las Demostraciones Sindicales de Madrid, se organizaron en Murcia quince Demostraciones Sindicales en el Valle Perdido desde 1960 hasta 1975. Estas demostraciones estaban concebidas como un día en el que los trabajadores acudían con sus familias a pasar un día de esparcimiento en el monte. Con el lema de “La Romería del Trabajador” con actuaciones musicales para festejar el día de San José Artesano, “ofreciendo un abanico de atracciones para solaz y recreo de la gran familia productora” (ver Ilustración 77)<sup>128</sup>.



Ilustración 77. XII Demostración Sindical de Música y Arte en el Valle de Murcia (1972).

Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>129</sup>.

En Cartagena, las Demostraciones Sindicales también se celebraron a partir de 1963 en Tentegorra, con la misma orientación y finalidad que las celebradas en la capital. Con ello, se incentivaba la participación de grupos de danzas folklóricas. Aunque en Murcia solo existió el grupo “Virgen de la Fuensanta” como grupo dependiente de ED, en algunas demostraciones sindicales participaron también los grupos de Coros y Danzas de la SF. Con el paso de los años, se fueron incluyendo otros números musicales por parte de agrupaciones musicales no folklóricas.

El grupo de ED de Murcia solía participar en las demostraciones sindicales de Murcia o Cartagena en aquellas ediciones en las que no fue seleccionado para participar en Madrid. En estos casos, ante la ausencia del grupo de la OS, se requería la presencia de los grupos de la SF.

<sup>128</sup> “Demostración Sindical: nueve atracciones en el Festival del Valle”. *Línea* (Murcia), 29-04-1973, p. 2.

<sup>129</sup> *E-MUar*, FOT\_POS-069\_014.



En las demostraciones del Bernabéu no podían participar cada año las mismas provincias, por lo que las demostraciones locales del 1 de mayo permitían ofrecer un espacio para la participación anual de los grupos de la OS.

Por la especificidad del repertorio llevado a cabo en la Demostraciones Sindicales se ha considerado necesario realizar una distinción entre las actuaciones ordinarias del grupo de danzas que tuvieron lugar tanto a nivel local, nacional e internacional; de las actuaciones en la festividad del Día del Trabajo. Esta división estriba en que el repertorio que los grupos sindicales llevaban al escenario de las Demostraciones Sindicales, salvo casos concretos, no eran las danzas que solían interpretar en sus actuaciones habituales. Se trataba de grandes coreografías creadas *ex profeso* para la ocasión y que bailaban en el mismo escenario junto a grupos muy dispares en cuanto a su procedencia y estilo de baile.

En este apartado me detendré en las ediciones de las Demostraciones Sindicales a nivel nacional en las que el grupo de Murcia acudió a Madrid entre los años 1959-1975. Estas Demostraciones siempre se celebraron en el estadio Santiago Bernabéu, salvo la III edición, “Arte y Deporte” (1960), que se celebró en el Camp Nou de Barcelona.

### 3.1. II Demostración Sindical (1959)

Murcia participó por primera vez en estos fastos en la segunda edición de la Demostración Sindical de 1959. Titulada como “Música y Danza” estuvo dedicada al compositor Händel. Aquel año la demostración contó con la participación de 63 grupos de danzas, 30 corales y 15 bandas que sentaron las bases de las siguientes ediciones respecto al conjunto escénico y musical.

A pesar de que en el historial del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” se especifica que el grupo participó el mismo año de su nacimiento (1959) en esta demostración, se ha comprobado cómo fue el grupo de Coros y Danzas de la SF de Cieza y el Orfeón Ciezano “Cristo del Consuelo” –con José Luis Martínez Plazas<sup>130</sup> como representante de expedición– los que representaron a Murcia bajo la denominación de grupos sindicales<sup>131</sup>.

Los registros del NO-DO<sup>132</sup> permiten mostrar que en esta edición los grupos actuaron en cuadros individuales, mostrando su repertorio propio en pequeños escenarios. Esta disposición se vio modificada en las ediciones posteriores que optaron por dar más importancia a las coreografías de grandes dimensiones, en grandes escenarios, con números conjuntos adaptados a un gran número de bailarines. Para ello se hacía necesario la unificación de grupos de distintas provincias de forma

---

<sup>130</sup> Tarjeta de Identidad de José Luis Martínez Plazas como representante de la Obra Sindical de Educación y Descanso y jefe de expedición en la I Demostración Sindical de Cultura y Arte, expedida en Madrid. *E-MUar*, FM, 7252/24.

<sup>131</sup> “Documentos referidos a los diferentes eventos organizados por el Departamento de Cultura y Arte de la O.S. de Educación y Descanso de Murcia” Crónica de José Luis Martínez Plazas. *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>132</sup> En el minuto 07:51 se puede ver al grupo de la SF de Cieza (Murcia), nombrado en el vídeo como “grupo de Murcia”, interpretando sus célebres Parrandas:

<<http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/danza-cancion-demostracion-sindical/2878894/>> [consulta 15-05-2017].

que predominaba más la vistosidad y espectacularidad de una gran coreografía de nueva creación que la originalidad del repertorio propio de cada grupo.

El grupo de Cieza, nombrado por el NO-DO como “grupo de Murcia”, interpretó sus habituales “Parrandas”. En el fragmento de la crónica se puede escuchar la copla: “Tienes una cinturica que anoche te la medí”. Bailan seis parejas mixtas –número de parejas que establecían las bases de los concursos nacionales de la SF– coro y la rondalla, lo que se correspondía con la modalidad de grupo mixto de Coros y Danzas. El acto terminó con la interpretación conjunta del “Aleluya” de Händel.

### 3.2. V Demostración Sindical (1962)

La quinta edición de las Demostraciones Sindicales se dedicó a la figura de Lope de Vega, en concordancia con la concepción de exaltar las grandes figuras del arte y la historia de España. La Organización Sindical evidenciaba una fuerte carga paternalista “preocupada siempre, de modo esencial, en fomentar vuestra cultura”. En la edición de 1962, bajo el título “Teatro, Música y Danza”, se recordaba el cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, considerado como el “poeta nacional de España, que escribió siempre pensando en el pueblo al que pertenecía”<sup>133</sup>. Así se expresaba en el programa:

Ahora, después de cuatrocientos años, renace Lope de Vega, el FÉNIX, el poeta nacional de España, como renació el espíritu nacional español bajo la advocación de San José Obrero, el primero de mayo –fiesta recuperada por vosotros íntegramente- y renace para nosotros, para los suyos, para el pueblo español, al que dio su poesía y su teatro, y a ello no podían ser indiferentes ni nuestra Organización Sindical ni vosotros tampoco<sup>134</sup>.

Los viajes a las demostraciones sindicales debían estar encabezados por un Delegado o Jefe de Expedición, que habitualmente fue José Luis Martínez Plazas, Jefe del Departamento de Cultura y Arte de ED de Murcia. A su vuelta entregaba un informe a Sindicatos con las incidencias que pudieran surgir<sup>135</sup>. Los músicos y bailarines solían desplazarse tres días antes del 1 de mayo con la finalidad de ensayar las coreografías grupales. La metodología de aprendizaje era o bien las impartía un asesor desplazado a cada una de las provincias, o bien una pareja del propio grupo acudía previamente a Madrid y después la enseñaba en su respectiva ciudad.

Para agilizar tiempo y facilitar los ensayos, la organización de las demostraciones distribuyó entre los grupos participantes los planos del estadio Santiago Bernabéu<sup>136</sup>. En ellos se aprecian las enormes magnitudes del espacio escénico y la necesidad de ser justos y precisos en cada interven-

<sup>133</sup> Programa de la V Demostración Sindical (1962), *E-MUar*, FM, 7242/22.

<sup>134</sup> *Ibíd.*

<sup>135</sup> Carta para el desplazamiento a Madrid para la V Demostración Sindical. 27-04-1962, *E-MUar*, FM, 7252/2.

<sup>136</sup> *E-MUar*, FM, 7252/5.

ción. En la V demostración, el espectáculo se distribuyó en tres grandes escenarios (A, B y C), con un total de 3.072 metros cuadrados, con 16 rampas y 6 pasillos para las entradas y salidas de los actuantes, todo un espectáculo grandilocuente.

Respecto a la programación artística de la edición de 1962, el programa abarcaba actuaciones de teatro, de canto, de baile y recitado. La música original fue del Salvador Ruiz de Luna, compositor muy vinculado al Movimiento y al que ya se ha aludido en varias ocasiones (ver Parte I, Capítulo 3, Apartado 4.2.). El diseño de la actuación fue obra del Catedrático de Universidad y afamado lopista Joaquín Entrambasaguas, quien seleccionó los textos de algunas obras de Lope de Vega.

El cuadro en el que participó el grupo de Murcia, titulado “El amor se ha vuelto indiano” (recitado, canto y baile), era un pasaje del tercer acto de la comedia *La Dama Boba*. El reparto estuvo encabezado por Carmen Moreno y Lolita Salamanca (sopranos); Felipe de Diego, del grupo de empresa Bressel (recitador); la Coral Egabrense de ED de Cabra (Córdoba); y los grupos de danzas de ED de Albacete, Murcia, Valencia, Huelva, Cádiz, Málaga, Granada, Almería, Jaén y Córdoba.

En el programa se hacía especial hincapié a que “todos los que intervienen en esta demostración, cantantes, actores y bailarines, son trabajadores de las más diversas profesiones y oficios pertenecientes a las Agrupaciones Artísticas de Coros, Teatro y Danzas de la Obra Sindical”<sup>137</sup>.

La coreografía se dividió en varios grupos, que iban entretejiendo unos pasos sencillos. Tal y como se aprecia en las grabaciones del NO-DO<sup>138</sup> se denotan la simplicidad de la coreografía, que constó de cruces y vueltas fáciles, con los bailarines vestidos de época.

El último número de la demostración, antes del cierre habitual cantando el “Himno Sindical”, fue la interpretación de unas multitudinarias “Seguidillas”. La coreografía la bailaron todos los grupos participantes ataviados con sus respectivos trajes regionales y no con los atuendos de época de los números anteriores. Estas actuaciones conjuntas, en las que intervenían todos los grupos participantes de forma simultánea, fueron muy habituales. Sirva como ejemplo la III demostración celebrada en la ciudad condal (1960) donde se interpretó una multitudinaria sardana en el Camp Nou. Con ello se cumplía la cita célebre de Pilar Primo de Rivera: “Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el chistu (...) entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España”<sup>139</sup>.

Con estas actuaciones se demuestra que la carga propagandística de las Demostraciones Sindicales era mucho mayor que la de los concursos de Coros y Danzas, como se podrá comprobar en las siguientes ediciones.

---

<sup>137</sup> “Programa de la V Demostración Sindical” (1962), *E-MUar*, FM, 7242/22.

<sup>138</sup> A partir del minuto 05:45 se puede contemplar el cuadro donde actuó Murcia. *Cfr.*: la crónica de la V Demostración Sindical, “Homenaje a Lope de Vega” Recuperado el 02-05-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/homenaje-lope-vega-5-demostracion-sindical/2860398/>>.

<sup>139</sup> Preámbulo de Pilar Primo de Rivera, *Cfr.* Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. de Las J.O.N.S. (1943). *Cancionero ... Op. Cit.*, p. 5.

### 3.3. VI Demostración Sindical (1963)

El título de la sexta edición fue “Arte y Deporte”. La comisión organizadora del espectáculo estuvo presidida por el Jefe Nacional de la OS. Lo referido a la parte musical –la dirección de orquesta y coros– la llevó el compositor de la Generación de Plata Ernesto Halffter; como asesores de música, Francisco Navarro y el asesor de Coros y Danzas, José de Sanmillán Arquimbau (Director-cofundador de la Coral Polifónica Castelló de ED, Director Nacional de Coros y Danzas de la SF y Director de la Obra Nacional de Educación y Descanso).

La primera parte constó de una exhibición gimnástica que prologaba la parte artística del acto que se inició con la interpretación del “Himno Sindical” por las agrupaciones corales.

La parte dedicada a la música y la danza estuvo integrada por una serie de estampas coreografiadas en las que intervinieron una selección de regiones españolas. En esta parte se incluyeron números teatrales y pantomimas. Las regiones que se representaron en esta demostración, según orden de actuación, fueron: Galicia y Asturias, Castilla, Vascongadas y Navarra, Cataluña, Andalucía, Levante y Aragón. Cada una de estas estampas regionales tenía que agrupar a distintos grupos de danzas. El grupo de ED de Murcia se introdujo dentro de la estampa de Levante, unificándolo con el repertorio musical de provincias como Castellón, Valencia y la más cercana provincia de Alicante.

Sirva como ejemplo la estructura de esta demostración para comprender la dinámica de estos magnos espectáculos de danzas:

En la estampa de “Galicia y Asturias” los grupos de danzas de A Coruña, Vigo, Lugo, Orense y Gijón interpretaron una coreografía sobre la *Fantasia galaica* de Ernesto Halffter. “Vascongadas y Navarra”, con 48 danzarines coreografiaron música de Jesús Guridi. Para la estampa de “Cataluña” se interpretó una sardana multitudinaria con música del Maestro Morera. En la estampa “Andalucía” bailaron los grupos de las provincias andaluzas la “Orgía” de las *Danzas Fantásticas* de Turina. En la estampa de “Aragón” se interpretó la “Jota de la Dolores” de Tomás Bretón.

La sexta estampa, “Levante”, fue en la que participó el grupo de Murcia junto con los grupos de ED de Valencia, Carlet (Valencia), Alicante, Castellón, Vall de Uxó (Castellón), San Mateo (Castellón), con un total de 112 bailarines.

El “maestro concertador” de la estampa de Levante fue Angelita López López, directora del grupo de danzas de Murcia, lo que evidenciaba la buena relación de la directora murciana con los organizadores de la OS. Esta estampa coreografiaba la “Danza del xiquets” de Manuel Palau. Desafortunadamente en el vídeo filmado por las cámaras del NO-DO<sup>140</sup> no se grabó la actuación en la que participó el grupo de Murcia. Las cámaras del noticiario plasmaron la estampa andaluza y la aragonesa.

La denominación de “Levante”, englobaba una difícil unidad cultural entre tres provincias musicalmente dispares. Además, respondía a la misma distribución que la SF empleaba en la di-

<sup>140</sup> Crónica en “Revista Imágenes” de la VI Demostración Sindical. Recuperado el 02-01-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/aire-libre-6-demostracion-sindical/2853966/>>.

visión para las pruebas de sector de los Concursos Nacionales de Coros y Danzas, donde Murcia competía en el sector de Levante. El nexo de unión que citaba el programa de la demostración obedecía a criterios poéticos en los que el mar era “como una cadena que el sol ilumina y de playa en playa se engasta y ordena, Levante es un rayo que en el mar termina dejando su fuego tendido en la arena”<sup>141</sup>. Caso parecido al de Murcia ocurría con Extremadura, ya que en esta demostración el grupo de Badajoz fue encuadrado como una provincia andaluza más. Como final de la VI demostración, 1.500 voces interpretaron el “Himnus Hispanicus” bajo la dirección de Ernesto Halffter.

Queda patente que estos espectáculos de danzas no tenían por objeto representar el repertorio folklórico más representativo de cada región –con sus consiguientes readaptaciones escénicas– sino mostrar un repertorio de nueva creación creado *exprofeso* para la temática de cada demostración.

### 3.4. VII Demostración Sindical (1964)

La VII Demostración Sindical del año 1964 se tituló “Deporte y Música” y como subtítulo llevó el omnipresente *slogan* de los “25 años de Paz Española”. En lo referido a música y danza Murcia no participó, entre otras posibles razones pudo darse la posibilidad de que ya venía participando dos años consecutivos. Sin embargo, hubo una representación de Murcia en el cuadro de gimnasia femenina<sup>142</sup>.

La parte musical comenzó con la interpretación de una “Folía canaria” con una copla alusiva a la efeméride celebrada: “Para instituir la Paz en nuestra bendita España, con sacrificio y tesón logró el Caudillo la hazaña”. Se hizo así un guiño en honor a Franco “que partió un día de Canarias para establecer las bases de 25 años de Paz y hoy recibe la ofrenda del trabajo”<sup>143</sup>. Este hecho evidencia que el folklore musical se ponía al servicio de los ideales del Régimen en los fastos conmemorativos del 1 de mayo con algo tan inocente como la música y la danza.

### 3.5. IX Demostración Sindical (1966)

La IX Demostración Sindical del año 1966 estuvo dedicada al compositor Enrique Granados, en recuerdo a los 50 años de su trágico fallecimiento<sup>144</sup>. La demostración se concibió como

---

<sup>141</sup> Programa de la VI Demostración Sindical (1963), *E-MUar*, FM, 7242/22.

<sup>142</sup> “Instrucciones generales para la VII Demostración Sindical 1964”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>143</sup> El primer número de danza de la VII Demostración fue la Folía dedicada al Generalísimo, como se puede ver en la retransmisión, minuto 00:26 Recuperado el 04-05-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/ofrenda-del-trabajo-7-demostracion-sindical/2858734/>>.

<sup>144</sup> Murcia Galián, J. F. (2017c). “Fastos conmemorativos en la España de Franco: Homenaje a Granados en la IX Demostración Sindical (1966). *Congreso Internacional En ocasión de María del Carmen: Enrique Granados y su época*. Murcia: Universidad de Murcia, 18, 19 y 20 de octubre 2017.

un homenaje de su vida y obra. En esta ocasión el grupo de ED de Murcia participó llevando a la capital de España a ocho parejas mixtas de su cuerpo de baile<sup>145</sup>.

El espectáculo constó de dos partes. En la primera actuó un cuadro musical de patinaje artístico y en la segunda se realizó el homenaje al compositor catalán, donde participaron distintos grupos de danzas, ballets, corales, rondallas y orquestas. Según la circular del Jefe Nacional de la OS, cada estampa se enseñaba previamente por un profesor de ballet. En el caso de Murcia, dicho profesor estaba previsto que llegase el día 21 de abril, y del 22 al 24 enseñaría la coreografía bajo la supervisión del Asesor Nacional de Música de la OS.

Cada estampa tiene sus zonas. Pues bien, un profesor de ballet enviado a cada zona efectuará los ensayos con cada grupo de danzas en las fechas que se anunciarán. Las agrupaciones corales recibirán con antelación las partituras para estudiarlas debidamente. Finalmente toda la labor en las provincias a este respecto será supervisada por el asesor de Música del departamento de Cultura y Arte de la Obra<sup>146</sup>.

La salida a Madrid se realizó el día 27 y la vuelta estaba prevista para el día 3 de mayo. Una vez en Madrid los ensayos se realizaron los tres días previos a la demostración y eran bastante intensos, con horarios de 8 a 13 de la mañana y de 16 a 19 de la tarde. En las circulares informativas se exigía disciplina y puntualidad a los ensayos.

La primera parte del espectáculo fue una demostración de Patinaje Artístico sobre música de Beethoven, Falla y Stravinsky que preludiaba la segunda parte, dedicada expresamente al homenaje a Granados. La Tabla 18 resume la estructura de la segunda parte:

1ª Estampa	2ª Estampa	3ª Estampa	4ª Estampa	5ª Estampa
Danzas catalanas	Ballet americano Intermedio de Goyescas <sup>147*</sup> Fandango del Candil*	Tonadillas	El Pelele Jugando al toro	Muerte y gloria de Granados La Maja Dolorosa Jota Final

Tabla 18. Programa del “Homenaje a Granados” (1969).  
Fuente: Elaboración propia.

La primera estampa, “Danzas Catalanas”, hacía alusión al origen catalán del compositor. La segunda estampa se inició con un “Ballet americano”, con música de Ernesto Halffter que desarrollaba una coreografía con los bailarines de los grupos sindicales ataviados a la moda de los felices años 20, cuando se produjo el estreno de la ópera *Goyescas* en Nueva York (1916). También participaron en este número varias masas corales de ED.

Siguió el orden de esta estampa el “Intermedio de Goyescas”, número musical compuesto expresamente por el Maestro Granados para el estreno neoyorkino, ya que en los ensayos generales se vio la necesidad de incluir un número musical para que diera tiempo a hacer el cambio de

<sup>145</sup> Carta de la Directora del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Murcia, 28-02-1966, *E-MUar*, FM, 7252/2.

<sup>146</sup> “Oficio-circular nº 9 con fecha 23-02-1966 del Jefe Nacional de la Obra José Mª Gutiérrez del Castillo”, *E-MUar*, FM, 7252/2.

<sup>147</sup> Los asteriscos hacen referencia los números en los que actuó el grupo murciano.

acto. En este número es donde intervino el grupo de Murcia, que junto a los grupos de danzas de Málaga, Huelva, Córdoba, Almería, Badajoz y Cádiz aportó dos parejas cada uno. Las bailarinas iban ataviadas con el traje de goyescas (ver Ilustración 78) portando un gran abanico que dio vistosidad a la escena mientras los hombres llevaban capa española. Concluyó la segunda estampa el célebre “Fandango del candil” donde de nuevo participaron los murcianos junto a los grupos de Málaga, Huelva, Córdoba, Almería, Badajoz y Cádiz con más de 50 componentes de las rondallas y un total de 100 personas<sup>148</sup>.



Ilustración 78. Participantes en la IX Demostración ataviadas de Goyescas.  
Fuente: Archivo General de la Región de Murcia.

Tal y como se observa en el vídeo<sup>149</sup> que filmaron las cámaras del NO-DO, la IX Demostración fue todo un despliegue de medios para ofrecer un espectáculo original y completo con la participación conjunta de un elevado número de participantes de distintos ámbitos: música, danza, coros, patinaje...etc. Además en algunas de las estampas se llegaba a escenificar los cuadros de Goya que inspiraron al compositor, como “El Pelele” donde se revivían los cuadros del pintor aragonés, realizando así una exaltación del arte nacional como grandeza de la Patria.

Sin embargo, algunos de los números ponen en evidencia la simplicidad de las coreografías, en ocasiones se muestra la dificultad de sincronizar los pasos de un espectáculo de tales magnitudes, compuesto por tantísimos bailarines *amateurs* no habituados a bailar danzas de este registro. No eran pocas las dificultades para organizar estos eventos. Por un lado, el conjugar a distintos

---

<sup>148</sup> Programa de la IX Demostración Sindical, *E-MUar*, FM,7242/22.

<sup>149</sup> En el Intermedio de Goyescas nombran que participa el grupo de Murcia, *Cfr.* crónica de la Demostración filmada por el NO-DO. Recuperado el 15-05-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/homenaje-granados-9-demostracion-sindical/2851908/>>.

grupos de danzas de diferentes provincias y por otro, aprender las coreografías que se creaban específicamente para el espectáculo en un tiempo récord. Una de las informantes, que bailó en la citada demostración, recordaba cómo le resultaba raro y hasta ridículo el atuendo de goyesca. Algo tan alejado del traje que vestía habitualmente el grupo murciano y con danza que poco tenía que ver con el estilo de baile de su repertorio<sup>150</sup>.

### 3.6. X Demostración Sindical (1967)

En la X edición, el grupo “Virgen de la Fuensanta” se desplazó a Madrid para participar en la Demostración Sindical. En esta edición el grupo sindical de Murcia no solo participó en el espectáculo habitual del Santiago Bernabéu sino que también participó en una exhibición folklórica en la Plaza Mayor de la Villa y Corte<sup>151</sup>.

En el vídeo del NO-DO se pueden apreciar a los integrantes de diez masas corales procedentes de ocho provincias españolas ataviados con sus respectivos trajes regionales interpretando el “Aleluya” de Haendel bajo la dirección del Maestro Sanmillán<sup>152</sup>. Una estampa anacrónica a la vez que reveladora, por el simbolismo que adquiriría los distintos orfeonistas que cantaban unidos –en sus diferencias regionales– a una misma voz.

En la Demostración Sindical de Murcia del año 1967 la SF colaboró con la OS a través de la participación de los grupos de Cieza y Murcia en la VII demostración en el Valle (Murcia). Por otro lado, en la IV Demostración de Cartagena, el grupo de la SF Lorca actuó, junto al grupo folklórico independiente de Patiño<sup>153</sup>. En el Capítulo 6 (Apartado 7) del presente trabajo se aportarán más datos sobre este último grupo folklórico.

A partir de la edición de 1967, en las demostraciones celebradas en Murcia comenzaron a tener mayor participación los grupos musicales que no eran exclusivamente folklóricos. Además, para fomentar la asistencia de un gran número de público el sindicato proporcionaba gratuitamente el desplazamiento en autobús hasta el monte, algo también motivado por las actuaciones de artistas locales como “Los Flamings”, “Los Ibéricos”, el cantaor unionense Pencho Cros, “Mary Luna” y otros artistas que compartieron cartel con los grupos de Coros y Danzas<sup>154</sup>.

Resulta interesante comprender las modificaciones que fueron tomando estos fastos conmemorativos del régimen y su cambio de orientación con el paso de los años. En la última edición,

<sup>150</sup> Testimonio personal de Milagros Carrasco Martínez.

<sup>151</sup> “Documentos referidos a las diferentes eventos organizados por el Departamento de Cultura y Arte de la O.S. de Educación y Descanso de Murcia”. Crónica de José Luis Martínez Plazas, 28-04-1967, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>152</sup> Recuperado del 09-07-2018 de: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/espectacular-exhibicion/2873789/>>.

<sup>153</sup> “Presencia del folklore murciano en las demostraciones sindicales de 1967. Extraordinaria colaboración de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en las VII de Murcia y IV de Cartagena. En la X Demostración Sindical, en Madrid, y en la plaza mayor de la capital de España, efectuará una gran exhibición el grupo de danza de ED Virgen de la Fuensanta”, 26-04-1967, *E-MUar*, FM,7252/5.

<sup>154</sup> “Perfiles de la VII Demostración Sindical de Música y arte en el 1º de Mayo” 27-04-1967, *E-MUar*, FM,7252/2.



que tuvo lugar el mismo año del fallecimiento del dictador (1975) se hizo un homenaje a “La Mujer Trabajadora”<sup>155</sup>. Un cambio de concepción en la temática de las demostraciones que estaba en relación con las ideas aperturistas de finales del Franquismo<sup>156</sup>. La demostración se inició con un cuadro andaluz en la que un grupo de baile exclusivamente femenino –ataviado con los trajes de los colores rojo y gualda– bailó unas sevillanas (ver Ilustración 79).



Ilustración 79. Imágenes de la XVIII Demostración Sindical (1975).  
Fuente: Archivo de RTVE<sup>157</sup>.

El “Homenaje a la mujer” de 1975 fue novedoso por la presentación de los nuevos modelos de mujer que empezaban a hacerse visibles en la sociedad española, aunque en la práctica se trataba de una sociedad profundamente machista.

En el inicio de la demostración, se presentaban varios modelos de mujer: la mujer tradicional española ataviada con los trajes regionales de cada una de las provincias españolas junto al nuevo modelo de mujer que se iniciaba hacia la Transición, una mujer que vestía de azafata olímpica con minifalda, una mujer masculinizada con un mono de trial y en moto, o con pantalones y uniformes de diversos oficios.

A pesar de querer mostrar la imagen de la mujer abierta y moderna, realmente era una imagen distorsionada y alejada de la realidad del momento. A pesar de que durante los años del desarrollismo la presencia de la mujer aumentó tímidamente en el mundo de laboral –con el aumento del turismo, o el sector servicios– todavía estaba muy lejos de tener unas condiciones equitativas en derechos y salario respecto al hombre.

<sup>155</sup> Murcia Galián, J.F. (2017b). Labour Day Union Demonstrations (1958-1975): Music, Folklore and Women at the service of the State. *International Symposium “Music Cultural Heritage in Europe”*. Varna (Bulgaria), 9-12 september 2017.

<sup>156</sup> Véase el vídeo a color de la última demostración sindical (1975) Recuperado de: <[https://www.youtube.com/watch?v=x\\_Sw7T11LoY](https://www.youtube.com/watch?v=x_Sw7T11LoY)> [consulta 18-07-2017].

<sup>157</sup> *Ibid.*

A modo de conclusión de este apartado dedicado a las Demostraciones Sindicales, se pueden tener en cuenta las siguientes consideraciones:

Me he ceñido a analizar exclusivamente aquellas ediciones de las Demostraciones Sindicales en las que participó el grupo de ED de Murcia. No obstante el estudio profundo de cada una de ellas excedería los límites de este trabajo. Por otro lado, tras el visionado de cada una de las demostraciones, en las que participaron gran número de orfeonistas y cantores vemos cómo Murcia nunca participó aportando cantantes para formar parte de estas inmensas Masas Corales, algo que denotaría el poco peso del orfeonismo murciano a escala nacional, a pesar de la enorme actividad que el Orfeón murciano tuvo a nivel regional.

Respecto al repertorio de danzas presentado por el grupo “Virgen de la Fuensanta” se ha demostrado que los grupos no presentaron su repertorio habitual de danzas, sino que mostraban una coreografía creada deliberadamente para la celebración anual del primero de Mayo, orientando el repertorio en función de la efeméride que el Régimen quería festejar. Por tanto, evidencia la manera en que estos grupos se ponían al servicio de los ideales del Gobierno, al que le importaba más la vistosidad grandilocuente del espectáculo que la presentación de las verdaderas manifestaciones musicales de la oralidad española.

Lejos del mensaje oficial del Régimen sobre la condición “productora” de todos los bailarines que tomaban parte en las demostraciones, la realidad demuestra que no era obligatorio afiliarse al sindicato para formar parte del grupo de danzas y tampoco era requisito ser trabajador de ninguna empresa concreta. Los integrantes de los grupos accedían por amistad y por afición al baile.

Respecto al repertorio puesto en escena, Murcia, al ser una provincia de pequeñas dimensiones, entre dos grandes regiones como eran Andalucía y Valencia, siempre fue anexionada o bien con “Levante” o bien con Andalucía. Por ello, nunca se puso en la escena del Bernabéu una danza colectiva de temática o inspiración murciano. Las actuaciones en pequeñas recepciones privadas de carácter institucional, o en calles y plazas de Madrid aprovechando la estancia del grupo en la capital de España, fueron los lugares reservados para mostrar las danzas habituales del repertorio del grupo sindical.

Por último, en la década de los setenta, las demostraciones sindicales en el Valle murciano ofrecieron una buena muestra de las corrientes que se abrían paso hacia la Transición. La actuación de grupos musicales independientes cercanos al pop y rock solían combinarse con actuaciones grupos de Coros y Danzas, rondallas, números líricos y conjuntos flamencos que evidenciaban una realidad musical multiforme.

#### 4. Viajes al extranjero

Durante su primera década de existencia el grupo “Virgen de la Fuensanta” de Murcia no realizó ningún viaje al extranjero. A este respecto, ya se comentó en el Capítulo segundo (Apartado 4), que la SF fue la responsable de las primeras campañas propagandísticas en el exterior. La propia Delegación Nacional de la SF debía escoger a qué grupos mandar y si la elección suponía un problema entre sus propios grupos, aún más lo fue cuando los grupos dependientes de la OS tomaron fuerza.

En 1964, con motivo de la Feria Mundial de Nueva York el grupo sindical de Murcia fue el escogido para viajar a la ciudad estadounidense, tal y como reflejó la prensa en su momento (ver Ilustración 80). Sin embargo, un viraje de última hora por parte de Carmen Verbo –Delegada Provincial de la SF de Murcia– inclinó la balanza hacia el grupo de la SF de Yecla.



Ilustración 80. Titular sobre la selección del grupo sindical para el viaje a Nueva York (1964).

Fuente: *Línea* (Murcia), 07-04-1964, p. 1.

Este hecho ponía de relieve el poder de decisión que pesaba sobre Carmen Verbo y la supremacía de la SF frente a la OS en el ámbito de los festivales folklóricos.

La primera actuación fuera de las fronteras nacional tuvo que esperar hasta 1968. En ese año se celebró la Europeade de Amberes. El grupo murciano recibió la invitación a participar en este festival a raíz de su participación en la edición anterior de la Europeade-67 en Valencia.

A partir de este momento las actuaciones en el extranjero aumentaron en la segunda década, con los viajes a Francia, Grecia (en dos ocasiones), Alemania (cuatro ocasiones), Holanda, Turquía, Portugal, Mónaco, Italia.

De entre ellos, destacó el viaje a Grecia. Fue el primero de los grandes viajes de la década de los setenta. El grupo “Virgen de la Fuensanta” participó en los Carnavales de Atenas entre los meses de febrero-marzo de 1971. El periplo duró diez días y viajaron ocho parejas de bailarinas,

seis músicos y el tenor murciano Manuel Nicolás –del Orfeón Fernández Caballero– que sustituyó a Ginés Torrano. La prensa advertía que el grupo traería repertorio de otras regiones de España, en concordancia con la concepción de que al ser el único grupo español debía de presentar una muestra representativa del rico “folklore patrio”. Esta práctica era muy habitual en los grupos de la SF y fue continuada por el grupo de ED. Así pues, con el fin de satisfacer los estereotipos y el tipismo del ideario extranjero sobre la música popular española el grupo murciano tuvo que incluir un número andaluz “de amplio cartel fuera de nuestras fronteras y que hay que llevar para que no se sientan defraudados los griegos”<sup>158</sup>. Este hecho demuestra la finalidad de las giras al extranjero, por un lado su fin de espectáculo artístico, en ocasiones un espectáculo “a la carta” adaptado a los gustos del público receptor. Y por otro lado, la disponibilidad del grupo a aceptar estos cambios de repertorio con tal de conseguir los ansiados viajes que motivaban la existencia de los grupos.

Durante el verano de 1973 se organizó una ambiciosa gira que parada en Santander, París y Dublín<sup>159</sup>. Tras esta *tournee* los últimos viajes de la segunda década en tierras extranjeras fueron el viaje a Mónaco de 1974 –tras la invitación efectuada por la Organización de Festivales Folklóricos del Principado<sup>160</sup>– y la gran gira por Francia, Italia, Yugoslavia y Grecia en 1975<sup>161</sup>.

La primera escala de la gira de 1975 fue de nuevo Mónaco, ya visitado el año anterior<sup>162</sup>. Un viaje que continuó en el Festival Folklórico de la isla de Léucade (Grecia), además de otras actuaciones en Capriva del Friule y Gorizia (Italia) y en la ciudad yugoslava de Valjevo, ciudad sede del grupo folklórico Krusik, con el que establecieron amistad a raíz del Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo. En 1976 la prensa murciana reseñaba las actuaciones internacionales más sonadas del grupo sindical:

Internacionalmente, ha estado presente en la Europeade celebrada en Bélgica, con actuaciones en Marche-hm-Pamen, Amberes y Bruselas, también en París y Angers; en Grecia con motivo de los Carnavales de Atenas, valiéndole por su gran actuación que fuese invitado en varias ocasiones<sup>163</sup>.

La dimensión política de los viajes al extranjero en los que tomó parte el grupo de ED no tuvo tanta relevancia como en los que participaron los grupos de la SF durante el primer Franquismo (1939-1959). En los festivales internacionales el grupo de la OS compartió cartel con un gran número de grupos europeos así como de otros continentes. La SF vio en los grupos de la OS una competencia manifiesta para la consecución de los ansiados viajes. Como ED pertenecía al aparato político del Régimen, sus grupos también tenían que ser que promocionados y enviados a los certámenes de fuera del país. Aunque las implicaciones ideológicas de los viajes no eran evidentes para los integrantes de los grupos, que reconocen una disciplina más relajada que la de los viajes de la SF, el Estado seguía usando estos grupos como embajadas artísticas que mostraron la cara más amable de la Dictadura franquista.

<sup>158</sup> “Murcia presente en los carnavales de Atenas: estará representada por el Grupo de Educación y Descanso”. *Línea*, 03-02-1970, p. 5.

<sup>159</sup> “El grupo folklórico y rondalla Virgen de la Fuensanta a Santander, París y Dublín”. *Línea* (Murcia), 03-06-1973, p.5.

<sup>160</sup> “Ayer salieron de Murcia el grupo Virgen de la Fuensanta, de Educación y Descanso, a Mónaco. *Línea* (Murcia), 23-06-1974, p. 7.

<sup>161</sup> “Folklore murciano en Europa: Mónaco, primera etapa de un tour de 8.000 kilómetros”. *Línea* (Murcia), 18-09-1975, p. 5.

<sup>162</sup> “El sábado comienza la gira: El grupo Virgen de la Fuensanta viaja a Europa”. *Línea* (Murcia), 06-08-1975, p. 8.

<sup>163</sup> *Línea* (Murcia), 11-09-1976, p. 43.

## 5. La indumentaria

Si ED tomó el modelo musical y organizativo de los grupos de Coros y Danzas de la SF, en cuestiones de indumentaria también se repitieron los mismos patrones. Al igual que la música y el baile, la indumentaria también sufrió un proceso de reconstrucción y adaptación por los grupos folklóricos dependientes del Régimen.

En este epígrafe se aportan algunos datos sobre cuestiones de indumentaria dentro del grupo de Danzas de ED de Murcia.

Según un escrito realizado por Campillo Veguillas con motivo del 50 aniversario del grupo “Virgen de la Fuensanta”, el primer vestuario masculino del grupo sindical fue costado por ED, mientras que el femenino lo financió el Ayuntamiento de Murcia, siendo alcalde D. Antonio Gómez Jiménez de Cisneros<sup>164</sup>. Esta figura había estado muy vinculada al sindicato debido a que antes de ser alcalde –en 1958– había ostentado el cargo de Delegado Provincial de la OS de Murcia<sup>165</sup>.

Dentro de las distintas modalidades de vestuario, la rondalla adoptó el denominado “traje de diario”, es decir, el “compuesto de montera de pana negra, chaleco de raso con dibujos estampados en distintos colores, camisa blanca, faja encarnada, zaragüeles blancos, medias blancas de repisco [sic.] con cintas, esparteñas y discrecionalmente pañuelo al cuello”<sup>166</sup>.

Para los bailarines se reservaba el traje más espectacular, dado que el cuerpo de baile era quien ocupaba todas las miradas en el escenario. Para ello, tanto bailarines como bailarinas adoptarían el “traje de fiesta” o “traje de lujo”. Para los hombres: “sombrero de fieltro de ala redonda, negro y con cordón y madroños, chaqueta de pana corta con botonadura de plata, media blanca, zapato negro y faja de color” y para las mujeres: “pañoleta de tul, corpiño de raso blanco, falda de raso de distintos colores y delantal de raso blanco, todo ello bordado en lentejuelas de oro. Medias blancas y zapatos de medio tacón blancos de raso, bordados en lentejuelas. El atuendo restante consistía en moño de picaporte, tres flores en la cabeza y otra en el pecho, arracadas y broche y gargantilla con cruz”<sup>167</sup>. Además, las bailarinas también tenían el “traje de diario” que sustituía los elementos de raso y tul por lana en distintos colores y en lugar de zapatos calzaban esparteñas.

Así aparecía resumido en el reverso de la postal del grupo (ver Apéndice I.18):

Para las bailarinas “traje de huertana de gran lujo, con refajo en raso y corpiño de seda y manteleta de encaje, todo bordado en oro y lentejuela” y para los bailarines: “Traje huertano de gran lujo, de pana negra – Rondalla, traje huertano de zaragüeles”<sup>168</sup>.

---

<sup>164</sup> “50 años paseando el folclore murciano por el mundo”, escrito personal de Luis Campillo Veguillas, presidente del Grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Fuensanta”.

<sup>165</sup> Nicolás Marín, M.E. (2014). Murcia durante la dictadura de Franco (1939-1975). En M. E. Nicolás Marín (Coord.), *Historia Contemporánea de la Región de Murcia* (p. 296). Murcia: Editum.

<sup>166</sup> Documento “Obra Sindical Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>167</sup> “Documentos referidos a los diferentes eventos organizados por el Departamento de Cultura y Arte de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>168</sup> Reverso de una postal del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” ca. 1970, *E-MUar*, FM, 7251/18.

La Ilustración 81 muestra la indumentaria habitual del grupo “Virgen de la Fuensanta” y se aprecia la distinción en cuanto a los trajes de los bailarines y los miembros de la rondalla.



Ilustración 81. Postal del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED de Murcia.  
Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>169</sup>.

Según las normas del grupo, en la cláusula dedicada a las normas sobre vestuario, se especifica que cada titular del grupo tenía asignado un vestuario completo en función de su clase: “bailarina, danzante o rondallista”, de manera que cada miembro tenía una ficha abierta en el Departamento donde se hacía constar el vestuario o instrumentos musicales asignados, especificando los arreglos y modificaciones realizadas y su coste. En este informe se hacía referencia al deber de su cuidado y conservación, y los daños por negligencia debían ser abonados por el interesado<sup>170</sup>.

Hacia 1974, el grupo contaba con un total de cuarenta y cinco componentes, veinte bailarines de ambos sexos y doce músicos. El patrimonio de trajes del grupo lo conformaban siete vestidos y siete trajes de gala, así como cinco vestidos y siete trajes de ordinario. “El valor de todos ellos supera las 231.000 pesetas”<sup>171</sup>.

En uno de los escritos de Martínez Plazas también se hacía alusión a algunos aspectos sobre el traje regional. En él abundan las descripciones con un alto cargo de tipismo donde se muestra una imagen tópica sobre la indumentaria femenina como reflejo de la “belleza ideal” murciana<sup>172</sup>:

<sup>169</sup> Frontal de la postal, *Ibid.*

<sup>170</sup> “Obra Sindical Educación y Descanso-Cultura y Arte. Normas sobre grupos de Danzas”, firmado por José Luis Martínez Plazas, 22-08-1969, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>171</sup> Ginés Torrano “Su historia se forja a paso de danza. El grupo Virgen de la Fuensanta, un fuera de serie en el folklore murciano”, por Martínez Plazas, 17-02-1974, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>172</sup> López Castillo, J. M. (2016). “Allí advertí una clase de mujeres que no había visto aún en España ”: la construcción del estereotipo femenino murciano bajo la mirada romántica. En M. Cabrera Espinosa y J.A. López Cordero (Coords.), *VIII Congreso Virtual sobre Historia de las mujeres* (pp. 279-303).

“Así visten los huertanos. Un traje rico, elegante, vistoso que encuadra bellamente la hermosura de las juveniles y bellas murcianas que dan vida y animación a este grupo de danzas”<sup>173</sup>.

Dentro de este epígrafe podría incluirse la creación del Museo de Traje (inaugurado en 1972) que estuvo muy vinculado a los grupos de Coros y Danzas de la SF y ED. No obstante, al tratarse de una iniciativa surgida del seno del Festival de Folklore del Mediterráneo, se abordará su contenido en el epígrafe que viene a continuación.

## **6. Festivales de Folklore vinculados a Educación y Descanso y Sección Femenina**

Desde 1942 se celebraron en Murcia las fases provinciales y regionales de los concursos nacionales de Coros y Danzas de la SF. Estos concursos, junto a las actuaciones locales de sus grupos y otras efemérides como las Demostraciones Sindicales en las que participaba el grupo de ED eran los únicos actos folklóricos de gran formato que se organizaron en Murcia hasta 1964. En esa fecha se celebró el Festival FICA 64, en el que tomaron parte otros grupos nacionales junto a los de la provincia y no fue hasta 1968 cuando se organizó el primer certamen de carácter internacional.

En este aparatado se estudiarán las distintas ediciones del Festival de Folklore del Mediterráneo que se celebraron en Murcia desde 1968 a partir de una iniciativa de ED de años atrás, pero en la que la SF tuvo una destacada importancia. Asimismo, otro epígrafe contemplará el análisis de otro certamen nacido en 1972, La Semana de la Huerta de los Alcázares, un nuevo festival para los grupos independientes surgidos a finales de los sesenta. Estas nuevas agrupaciones demandaban un certamen propio para sus actuaciones y preludiaba el inicio de la corriente asociativa que comenzó años después.

### **6.1. El Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo (1968)**

En 1964 se organizó el I Festival Regional de Música y Danzas FICA 64, con motivo de la Feria Internacional de la Conserva y la Alimentación. Hasta ese momento, en la capital murciana no se habían celebrado otro tipo de festivales que no fueran los concursos nacionales de Coros y Danzas de la SF<sup>174</sup> u otro tipo de actos organizados por esta organización política. El Festival de 1964 obtuvo un gran éxito en su primera edición, lo que hizo considerar la posibilidad de instituirlo como certamen independiente de la Feria de la Conserva y la Alimentación.

Lanzón Meléndez señala el festival FICA 64 –organizado por el grupo de ED de Murcia– como el antecedente inmediato en la creación del Festival de Folklore del Mediterráneo<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> “Remembranza murciana”, p.2, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>174</sup> Independientemente de las actuaciones en solitario del grupo de ED en fiestas locales o fastos conmemorativos como las demostraciones del Valle (Murcia).

<sup>175</sup> Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra ... Op. Cit.*, p. 400.

La primera edición del Festival del Mediterráneo se celebró en 1968<sup>176</sup>. La idea de este certamen nació del entonces Gobernador Civil de la Provincia, Alfonso Izarra Rodríguez, que había ocupado el cargo homólogo en Cáceres. En esta ciudad extremeña se venía celebrando desde 1958 el afamado Festival de Folklore Hispanoamericano, que más tarde amplió su denominación a Festival de Folklore Hispanoamericano Luso-Filipino. En él se tomaba como hilo conductor la idea de la hermandad de los distintos países hispanos y sus colonias. Durante los días de celebración del festival se encendía la “antorcha de la amistad”, como símbolo de unidad entre los pueblos participantes.

El formato de festival del Mediterráneo imitó al celebrado en Cáceres anteriormente y consistía en la participación de diversos grupos folklóricos cuyo nexo de unión era, en este caso, la cultura común del Mar Mediterráneo, fomentando así unos valores de camaradería y fraternidad entre grupos de distintas culturas. Las agrupaciones participantes podían ser nacionales –de las diferentes provincias españolas– y también internacionales. Los grupos actuaban a lo largo de tres días en distintas galas enmarcadas durante la Feria de Septiembre. La novedad del festival, que se mantiene hasta la actualidad, era la condición de no ser un certamen competitivo, ya que desde la primera edición se resaltó el hecho de que no se otorgarían premios en metálico. Únicamente, los grupos recibían una insignia de oro con el emblema del Festival por su participación. En la primera edición, la entrada al festival debía de ser abonada por todos aquellos interesados en asistir, aunque se establecieron precios populares, desde 15 pesetas<sup>177</sup>.

La organización del festival recayó en la figura del falangista murciano Manuel Fernández Delgado Maroto, y dentro de su estructura se integraron las primeras autoridades políticas de la provincia, así como el núcleo ejecutivo de la SF con la Delegada Provincial, Carmen Verbo y la Delegada Nacional de Cultura, Maruja Hernández Sampelayo. Por esta razón, “es lógico que casi todos los grupos españoles invitados durante las primeras ediciones fueran pertenecientes a SF y elegidos directamente por la regidora nacional<sup>178</sup>. Además, en la primera edición del festival, Carmen Polo de Franco fue nombrada Presidenta de Honor.

La propia Regidora Nacional de Cultura y el *alma mater* de los Coros y Danzas de España, Maruja Hernández Sampelayo, se desplazó para asistir a la primera edición. En una entrevista concedida al diario *Línea* se le preguntó sobre el monopolio que indirectamente ejercían sobre el folclore en España:

- ¿No tienen ustedes un casi monopolio del folclore español?
- ¡No, por Dios! Fuimos, eso sí, de los primeros en lanzarnos a la investigación folklórica y a su promoción. Hemos prestado nuestra colaboración a quienes nos la ha pedido<sup>179</sup>.

<sup>176</sup> “I Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo”, *Línea* (Murcia), 14-09-1968, p. 9.

Véase el cartel de la primera edición en el Apéndice II.15.

<sup>177</sup> “Gran afluencia para adquirir entradas del primer Festival de Folklore del Mediterráneo”. *Línea* (Murcia), 12-09-1968, p. 20.

<sup>178</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>179</sup> “Hoy comienza el Festival del Mediterráneo; Doña Carmen Polo de Franco acepta la presidencia de honor”. *Línea* (Murcia), 14-09-1968, p. 4.



En la primera edición del festival, todos los grupos nacionales participantes pertenecían a los Coros y Danzas de la SF: Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia, Granada, Málaga, Alicante, Castalla (Alicante), Murcia y Lorca<sup>180</sup>.

Tanto los grupos nacionales como los extranjeros fueron seleccionados teniendo en cuenta el marco común que denominaba el festival, por lo que se daba primacía a las provincias españolas y países bañados por el Mar Mediterráneo. En la primera edición actuaron los grupos extranjeros de Confolens y Niza representando a Francia; Génova, Cerdeña, Valle de Aosta y Bolzano por Italia; Argelia y Grecia<sup>181</sup>.

En la segunda edición del festival (1969) participaron los grupos extranjeros de Francia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Grecia, Turquía y Túnez, Francia e Italia y los grupos nacionales, todos dependientes de la SF: Cáceres, Tarragona, Cádiz, Castellón y Gerona<sup>182</sup>.

El programa de actividades del festival incluía, además de la puramente artísticas, otros actos como visitas al Museo de la Huerta de Alcantarilla, una eucaristía en la Plaza de la Cruz presidida por la imagen de la Patrona, la Virgen de la Fuensanta y además se barajó un posible final del festival en Madrid ante el Jefe del Estado y su esposa, que nunca no llegó a celebrarse<sup>183</sup>.

En la segunda edición se programaron diversas actuaciones de los grupos por pueblos y localidades de toda la provincia murciana.

Sánchez Martínez señala que, a pesar de la inversión económica y mediática, las expectativas de público no se cumplieron en las primeras ediciones del festival, por lo que se decidió cambiar la ubicación inicial de la Plaza de Toros<sup>184</sup> por otros escenarios de menor capacidad, como el Murcia Parque, a partir de la segunda edición, o el auditorio (Parque Fofó) inaugurado a comienzos de los setenta<sup>185</sup>.

A la segunda edición del festival acudió Augusto García Viñolas, director del NO-DO y murciano de origen, junto al profesor y musicólogo Manuel García Matos, que en aquel momento ejercía como catedrático en el Conservatorio de Madrid además de realizar sus trabajos en el IEM. Matos destacaba la labor de la SF –con quien él mismo colaboraba desde la Asesoría Nacional de Música– y constataba el acierto de los festivales que “vitalizan estas agrupaciones y dejan entrever un esperanzado futuro que todos deseamos”<sup>186</sup>. Además aludía a los trabajos de grabación realizados en Murcia (ver Ilustración 82).

García Matos afirmaba también que la realización de su *Antología* del folklore exigía una atención constante “para incorporar en mi archivo nuevas aportaciones que me llegan a través de mis recorridos por las regiones españolas”<sup>187</sup>.

---

<sup>180</sup> “Murcia en danza”. *Línea* (Murcia), 08-09-1968, p. 17.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> “Encendida la llama de la amistad”, *Línea* (Murcia), 10-10-1969, p. 24.

<sup>183</sup> *Línea* (Murcia), 10-09-1968, p. 24.

<sup>184</sup> La primera edición se celebró en la Plaza de Toros ante la imposibilidad de usar el estadio de fútbol José Barnés por problemas técnicos, *Cfr.*: “El I Festival de Folklore del Mediterráneo, se celebra en la Plaza de Toros”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 22-07-1968, p. 8.

<sup>185</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970 ... *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>186</sup> “Murcia tiene un rico y variado folklore”, *Línea* (Murcia), 11-10-1969, p. 6.

<sup>187</sup> *Ibid.*



Ilustración 82. Titular de la entrevista realizada a García Matos con motivo de su visita a Murcia.

Fuente: *Línea* (Murcia), 11-10-1969, p. 6.

Maruja Hernández Sampelayo volvió a visitar el festival en 1969; la regidora afirmaba que esta segunda edición estaba mejorada y muy bien organizada. Fue entrevistada de nuevo por el diario *Línea* y en la entrevista destacaba que los Coros y Danzas de la SF habían servido de estímulo para la creación de “conjuntos regionales”, a partir de 1945, en otros países europeos como Francia e Italia. Estos primeros viajes de la SF se produjeron tres años después de que Hernández Sampelayo se hiciera cargo de la dirección nacional. Paradójicamente, la regidora destacaba de estos grupos la gran pureza folklórica que poseían a la vez que reconocía que eran “verdaderos cuadros de *ballets*, que se ofrecen como selección representativa del más puro folklore de cada país”<sup>188</sup>.

Hernández Sampelayo aventuraba algunos de los proyectos que la SF llevaba entre manos, como la promoción del villancico y también en “la tarea investigadora sobre la pureza de las canciones y danzas de España” a través de la promoción cinematográfica de García Viñolas, quien en 1963 había dirigido el documental *Donaire de España*<sup>189</sup>.

En el Festival del Mediterráneo –aunque partió de la idea del certamen FICA64 que organizó ED– tuvo un peso importante la SF. Este monopolio, ejercido por sus grupos de Coros y Danzas, se hizo más laxo a partir de la edición de 1971, cuando el festival pasó a ser dirigido por Carlos Valcárcel Mavor. En ese año, se invitó a participar al grupo de ED como segundo representante del folclorismo oficial de Murcia. Este hecho se produjo debido a que Valcárcel estaba muy vinculado al grupo sindical ya que sus hijos tocaban en la rondalla del citado grupo<sup>190</sup>. Desde entonces el grupo “Virgen de la Fuensanta” participó en casi todas sus ediciones. Por esta razón, el grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia capital (ver Ilustración 83) optó por alternarse con el de ED en las actuaciones. De esta forma, ambos grupos evitaban no coincidir dado que el repertorio era prácticamente el mismo, lo que generó competencia y conflictos en las actuaciones conjuntas.

De 1972, edición en la que también participó el grupo sindical, data la composición del himno oficial del festival. Su autor fue Ginés Torrano, quien estuvo muy vinculado a ED y tuvo

<sup>188</sup> “El Festival debe dar cabida a todas la danzas de España: La Sección Femenina pionera en vitalizar el folklore, dice Maruja Hernández Sampelayo”, *Línea* (Murcia), 12-10-1969, p. 6.

<sup>189</sup> *Ibíd.*

<sup>190</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970 ... *Op. Cit.*, p. 9.



Ilustración 83. Grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia en el Festival del Mediterráneo (ca. 1970).  
Fuente: Archivo personal del Grupo Virgen de la Vega.

gran peso en este festival. Sorprendentemente tuvieron que pasar cuarenta y cinco años para su estreno, en julio de 2017. La adaptación para banda la realizó Ginés Abellán Alcaraz y la interpretó la Agrupación Musical “Las Musas” de Guadalupe con la Coral “Discantus” en el marco de la 50ª edición del festival<sup>191</sup>.

Con el nacimiento de los grupos independientes durante la década de los setenta, surgieron los primeros malestares por la no participación de sus grupos en el festival. Los grupos achacaban a la organización que la presencia murciana en el festival se limitaba a SF y ED, cerrando la puerta a otros grupos que iniciaban su andadura. Sánchez Martínez destaca que el festival del Mediterráneo pronto se convirtió en un “órgano de poder folklórico” que todos los grupos ansiaban controlar<sup>192</sup>:

El interés por controlar e intervenir en el Festival del Mediterráneo derivaba, más allá del mensaje de fraternidad y convivencia que se proclamaba oficialmente, del enorme escaparate que suponía. Recordemos que estaba apoyado por una significativa propaganda oficial, que tenía un gran seguimiento de los medios de comunicación (...) y servía para hacer contactos, incluso internacionales, que facilitaban los apetecidos viajes de los grupos<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> “El Festival de Folklore estrena el Himno de Ginés Torrano”, *La Verdad* (Murcia), 06-07-2017. <<http://www.laverdad.es/murcia/ciudad-murcia/festival-folklore-estrena-20170706012547-ntvo.html>> [consulta 11-07-2017].

<sup>192</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, pp. 9-10.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 10.

Por poner un ejemplo, no fue hasta el año 1977 cuando participó el Grupo “Virgen de la Vega”, una de las primeras escisiones surgidas en el grupo de ED. La directora de este grupo, Milagros Carrasco, ostentó la dirección del Festival a partir del año 1989 en unos duros años en los que peligró la existencia del evento. Antes de su etapa como directora y después de la etapa de Carlos Valcárcel, la dirección del festival estuvo encargada a Adolfo Fernández Aguilar –tan solo un año–, lo sucedió Juan García Serrano a partir de 1984 durante cuatro años. Posteriormente ostentaron la dirección Luis Federico Viudes, Milagros Carrasco y Manuel Fernández Delgado Cerdá, quien lo dirige actualmente.

Con el objetivo de no coartar la participación de los grupos por su procedencia, a partir de la década de los ochenta se cambió el artículo contrato de su denominación de Festival de Folklore “del” Mediterráneo por “en el Mediterráneo”.

Bajo la dirección de Juan García Serrano (1984-1988) el festival abrió la participación a las peñas huertanas, siempre respetando la jerarquía de los grupos anfitriones: Coros y Danzas de Murcia (antigua SF), grupo “Virgen de la Fuensanta” y grupo “Virgen de la Vega” como herederos del grupo originario de ED. En la actualidad, el grupo “Virgen de la Vega” es junto al grupo de Coros y Danzas de Murcia de la Asociación “Francisco Salzillo” los dos grupos locales anfitriones del Festival, además de un grupo de la región que es invitado cada año con motivo de diversas efemérides. Este hecho recuerda, aún a día de hoy, la primacía de la SF y ED en los ambientes de exhibición folklórica. Además, trae consigo tiempos pretéritos no solo en la participación de los grupos, sino también la dirección del festival, actualmente (51ª edición en 2018) la ostenta el hijo del primer director del certamen.

### **6.1.1. El Museo del Traje**

Una iniciativa nacida a comienzos de los setenta al amparo del Festival de Folklore del Mediterráneo fue el Museo del Traje, también denominado en prensa como “Museo del Traje Regional” y a partir de 1974 como “Museo Internacional del Traje Folklórico”<sup>194</sup> o “Museo Internacional del Traje Popular”<sup>195</sup>. Surgió a raíz del Patronato del Festival del Mediterráneo, que vio en la participación de los grupos internacionales una fuente con la que obtener los fondos para el Museo. A través de las donaciones de los trajes de los grupos participantes desde 1970 la prensa hace referencia al envío de trajes regionales a Murcia para la creación del nuevo museo<sup>196</sup>. Estas prendas se enviaban principalmente desde las Diputaciones Provinciales, que mandaron una pareja de trajes de cada una de las provincias españolas confeccionados en los talleres de la SF<sup>197</sup>. El Museo (ver Ilustración 84)

<sup>194</sup> “Murcia capital del folklore”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 11-09-1972, p. 14.

<sup>195</sup> “Visita al Museo del Traje”, *Línea* (Murcia), 22-11-1974, p. 6.

<sup>196</sup> “15 Diputaciones enviarán el traje típico al Museo de Murcia: Será el primero de España”. *Línea* (Murcia), 26-05-1970, p. 4.

<sup>197</sup> “Trajes europeos en el Museo Folkórico”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 17-07-1972, p. 3.

también recibió trajes procedentes de otros municipios de la región, como el denominado “traje de Cartagenera”<sup>198</sup>. Estos fondos se fueron ampliando hasta los años ochenta, llegando a la cantidad de casi 300 piezas, que se calculaba que poseía el museo hasta el momento de su desaparición.



Ilustración 84. Vitrinas de una de las salas del Museo del Traje.  
Fuente: Botías Saus (2016).

El Museo se inauguró el 10 de septiembre de 1972 y ocupaba 700 metros cuadrados del Palacio de San Esteban –Casa de José Antonio– durante los años de la Dictadura. Según Francisco Alemán se dividía en seis salas que estaban distribuidas del siguiente modo:

La primera dedicada a la Región Murciana, recoge todas o casi todas las variantes que en la misma existen. La segunda, tercera, cuarta y quinta, se dedican al traje español, representado por todas y cada una de las provincias, que lo hacen a través de la pareja más representativa de la misma, teniendo algunas de ellas doble o triple representación. La sala sexta es la sala internacional, con trajes de casi toda Europa, una o más parejas por país. Estando América, Asia y Oceanía en la misma<sup>199</sup>.

Inicialmente, el museo estuvo dirigido por Manuel Fernández-Delgado Maroto, jefe de la Oficina de Turismo y primer director del Festival de Folklore a proposición del entonces gobernador civil, Enrique Oltra Moltó. Tras el fallecimiento de Fernández-Delgado, en 1971, pasó a ser dirigido por Carlos Valcárcel Mavor<sup>200</sup>, por entonces redactor-jefe de *La Hoja del Lunes* y años después se Cronista Oficial de la ciudad de Murcia<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> “Trajes típicos cartageneros al Museo provincial”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 05-10-1970, p. 13.

<sup>199</sup> *ABC*, 05-09-1972, p. 31. Referencia extraída de Durante Asensio, M. I. (2014). *Retóricas de la nostalgia. Imagen, propaganda e identidad... Op. Cit.*, p. 307.

<sup>200</sup> “Inaugurado el Museo Internacional del traje Folklórico”. *Hoja del Lunes* (Murcia), 11-09-1972, p. 14.

<sup>201</sup> Botías Saus, A. (2016, marzo 6). ¿Qué fue de los 300 vestidos del antiguo Museo del Traje. *La Verdad*. Recuperado 11-07-2018 de <<http://www.laverdad.es/murcia/ciudad-murcia/201603/06/vestidos-antiguo-museo-traje-20160306004716-v.html>>.

Apenas diez años después de su inauguración, en 1982, el museo se desmanteló a causa de la remodelación del Palacio de San Esteban, elegido como emplazamiento de la sede del nuevo Gobierno Regional de la Comunidad Autónoma.

Uno de los informantes relata haber visto cómo salían los trajes del Seminario de San Fulgencio –hoy Escuela Superior de Arte Dramático– entre escombros. Entre Juan García Serrano y Luis Federico Viudes se pudo recuperar parte de las prendas arrojadas a la basura. La recién creada Federación de Peñas Huertanas firmó un convenio con la Comunidad Autónoma por el cual se comprometía a recoger, clasificar y conservar todo el legado del Museo.

La prensa murciana se ha hecho eco en varias ocasiones de la necesidad de recuperar el Museo del Traje (Apéndice II.24)<sup>202</sup>. Tras su desmantelamiento ha sido la promesa de todos los presidentes de la Federación de Peñas, sin que ninguno lo haya logrado.

Actualmente, existen varias incógnitas sobre el estado de los fondos. Parece ser que están custodiados en una nave industrial en Beniaján, bajo la tutela de la Federación de Peñas, en un cuestionable estado de conservación y a falta de un inventario riguroso, lo que plantea serias dudas sobre la integridad y el estado de conservación de dichos fondos.

## 6.2. La Semana de la Huerta de Los Alcázares (1972)

El Festival de Folklore del Mediterráneo puso de manifiesto el triunfo social de este tipo de certámenes de folklore e inspiró la organización de otros festivales similares.

Por otro lado, el nacimiento de los nuevos grupos independientes en Murcia –que se gestaron en la década de los setenta– hizo necesario buscar un nuevo contexto para su participación en festivales ante el monopolio ejercido por SF y ED.

La idea de crear la Semana de la Huerta surgió a finales del año 1971 por parte de Los Alcázares, pedanía del Mar Menor perteneciente a los municipios de San Javier y Torre Pacheco. José Carrasco representó a los vecinos ante el Ayuntamiento de San Javier y Miguel Gutiérrez lo hizo ante los de Torre Pacheco. El proyecto se concibió como un homenaje entre la gente del Mar Menor y La Huerta de Murcia, estos últimos veraneantes más habituales –junto a los del Campo de Cartagena– en las playas del Carril de las Palmeras y Lo Sola de Los Alcázares.

La costa murciana estaba atravesando una época en la que el turismo de sol y playa se alzaba como el futuro económico de la región, con ello, se produjo un desbordado crecimiento urbanístico que tiene su mayor ejemplo en La Manga del Mar Menor. La Semana de la Huerta tenía el objetivo de reconvertir un pueblo agrícola y pescador como Los Alcázares en un pueblo con atractivos turísticos.

Para ello, se aprovechó la coyuntura social que suponía la festividad de su patrona –La Virgen de la Asunción– en torno al día 15 de agosto en el que se celebraba su novenario.

<sup>202</sup> “300 trajes típicos de todo el mundo se guardan en una casa de la huerta”. *La Verdad* (Murcia), 13-10-1990, p. 15.

Uno de los mayores impulsores de la Semana de la Huerta fue Fernando Muñoz Zambudio, nacido en la pedanía huertana de Cabezo de Torres y asentado familiar y profesionalmente en Los Alcázares.

La importancia de este certamen residía en el hecho de que fue una idea que nació ajena a los movimientos del folklorismo oficial de la SF y ED. En la primera edición (1972) participaron diversos grupos independientes que procedían de distintas pedanías de la huerta de Murcia: Patiño, La Alberca, Puente Tocinos, Cabezo de Torres o El Ranero<sup>203</sup>.

Los tres grupos de folklore que participaron desde su creación fueron los de Cabezo de Torres, Patiño y Puente Tocinos.

El grupo de Cabezo de Torres estuvo representado por Antonio Mondéjar Bernabé “El Pavo”, un músico que había formado parte de la rondalla de ED. “El Pavo” había creado el grupo de Coros y Danzas “Nuestra Señora de las Lágrimas” y la rondalla de la Cruz de Cabezo de Torres.

El grupo de Patiño lo representó Manolo Cárcelos, “El Patiñero”, miembro del grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Patiño.

En tercer lugar, Juan García Serrano<sup>204</sup>, joven de Puente Tocinos representaba al grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas”. Este grupo había surgido en 1968 de las enseñanzas de distintos miembros del grupo de ED pero dependían del Centro Juvenil y Cultural de Puente Tocinos (ver Apéndice II.19).

El festival no solo ofrecía las actuaciones culturales y artísticas, sino que incluía actividades gastronómicas a través de las denominadas “barracas” o “ventorrillos”. Estas estructuras simulaban la arquitectura tradicional de la huerta y en ellas se ofrecía la gastronomía típica de Murcia para lograr atraer a un gran número de visitantes. En algunas de las ediciones se incluyó un concurso de Coros y Danzas, sin embargo, el carácter competitivo de la Semana de la Huerta se suprimió posteriormente. En el festival se hacía entrega del trofeo “Crilla”, un premio para personas, instituciones o entidades que se hubieran distinguido por su significada labor en favor de la Semana de la Huerta así como a los grupos que más hubieran destacado en la participación, organización y montaje.

En ediciones posteriores esta Semana abrió la participación a otros grupos folklóricos murcianos como el “Virgen de la Fuensanta” de ED, el de La Arboleja-El Ranero el grupo “Virgen de la Vega”.

En su segunda edición (1973), actuó el grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED con Ginés Torrano<sup>205</sup>. Ese mismo año instalaron barracas los grupos “El Pavo” de Cabezo de Torres, el de Puente Tocinos, El Ranero, La Alberca, Patiño y el grupo Virgen de la Vega<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> “La TV alemana filmó la procesión marítima de la Asunción”. *Línea* (Murcia), 19-08-1972, p. 8.

<sup>204</sup> Agradezco enormemente la colaboración de D. Juan García Serrano, actual director de la Semana de la Huerta y el Mar de Los Alcázares, por facilitarme los datos de su trabajo inédito.

<sup>205</sup> “La Semana de la Huerta camina con paso firme”, *Línea* (Murcia), 18-08-1973, p. 26.

<sup>206</sup> “Queremos que la semana de la huerta sea conocida a escala nacional”, *Línea* (Murcia), 28-07-1973, p. 12.

La segunda edición del festival incluyó un concurso de bailes regionales entre los grupos de Coros y Danzas de las pedanías participantes. La pieza obligada fue la “Jota de Águilas”. Fuera de concurso el grupo sindical de ED hizo una demostración mientras el jurado deliberaba para otorgar los premios. El grupo “Virgen de la Vega” consiguió los dos primeros puestos en instalación y decoración de barracas así como el primer premio en Coros y Danzas. Es destacable el hecho del carácter competitivo del certamen ya que era una pervivencia de los criterios marcados en los concursos de la SF. A su vez, suponía la asimilación del repertorio originado ésta, continuado por ED y que se reproducía en estos grupos de nueva creación nacidos a semejanza de los anteriores.

En la tercera edición (1974), junto a los grupos de Coros y Danzas de Puente Tocinos, Patiño, Vega del Segura y La Arboleja también actuó el “Virgen de la Vega”. En esta edición, de carácter competitivo, el grupo de Milagros Carrasco resultó el ganador<sup>207</sup>.

Durante la quinta edición de la Semana de la Huerta de los Alcázares (1976) se realizó un homenaje al Barítono Marcos Redondo. En esta actuación participó el panochista Pepe Ros, Ginés Torrano con la rondalla de ED y el grupo “Virgen de la Vega”<sup>208</sup>. Actuaron también los grupos “Vega del Segura”, “Coros y Danzas de la Arboleja”, el grupo de San Javier y el grupo “Siete Coronas” de Puente Tocinos<sup>209</sup>.

A partir de los años ochenta diversas peñas huertanas se incluyeron dentro de las actuaciones así como otros grupos procedentes de otros municipios de la región. La Semana de la Huerta fue declarada de Interés Turístico Regional en 1986 y en la actualidad, bajo la denominación de “Semana Internacional de la Huerta y el Mar”, ha celebrado su XLVII edición en 2018.

<sup>207</sup> “Finalizó la III Semana de la Huerta”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 26-08-1974, p. 11.

<sup>208</sup> “Homenaje a Marcos Redondo en la Semana de la Huerta”, *Línea* (Murcia), 18-08-1976, p. 13.

<sup>209</sup> “Del 16 al 22 de agosto se celebrará la V Semana de la Huerta”, *Línea* (Murcia), 15-08-1976, p. 39.



## CAPÍTULO 6: EL REPERTORIO DEL GRUPO DE DANZAS “VIRGEN DE LA FUENSANTA”

“El canto folklórico no tiene edad, está siempre viviendo... o muriendo en cancioneros; constantemente están surgiendo temas, por lo que nunca se acabará...”.

(TORRANO, 1984:20)



Ilustración VI. Portada del LP Orfeón Murciano, Banda de la Academia Gral. del Aire y Grupo de Coro y Danzas Virgen de la Fuensanta (1980). *Murcia y su música*. Madrid: Hispavox.

## 1. El repertorio de los géneros de baile

En la primera Parte de la tesis (Capítulo 3) ya se presentó un estudio detallado sobre el repertorio clasificado según los tres géneros de baile suelto más comunes del sureste peninsular. Debido a que los bailes del grupo sindical fueron tomados íntegramente del grupo de la SF, no se ha optado por presentar de nuevo esta misma clasificación con el fin de no reiterar los mismos conceptos. Por ello, solo se presentarán algunas apreciaciones sobre las modificaciones realizadas que distinguen el repertorio de ambas agrupaciones.

Para el estudio de los bailes del grupo “Virgen de la Fuensanta” en su primera década (1959-1969) me he basado en el historial que se redactó en 1961, donde se incluye un apartado que detalla el repertorio musical del grupo, con la “explicación de las danzas y la duración de las mismas”<sup>210</sup>. La descripción de estas piezas siguió los mismos criterios que los usados por la SF en sus historiales y reiteraban la escasez de rigor documental en cuanto a los datos históricos. Además, el documento incluía el cronometraje exacto de las danzas, lo que recordaba a la SF con las exigencias en la puesta en escena.

Según este documento, el repertorio del grupo en su etapa inicial estaba integrado por nueve bailes. En el informe, escrito a máquina, también se añaden varias correcciones manuscritas que rectificaban errores en el cuerpo del texto. A continuación reproduzco literalmente la explicación del repertorio del grupo:

1. Encarnación: Baile muy antiguo, oriundo de la pedanía de la Encarnación (Caravaca), que corresponde a la zona del Norte de la provincia. 2 minutos, 3 segundos.
2. Seguidillas [Jo y Ja – manucr.]: Baile popular de la pedanía de Santiago y Zairaiche (Murcia), zona central de la provincia, 4 minutos.
3. Malagueñas: Baile muy antiguo de la Vega de Murcia y de la provincia en general, 3min, 25 seg.
4. Alegrías [de Ulea – manucr.]: Baile típico de la huerta de Murcia, que se remonta a lejanos tiempo, 2m 5 seg.
5. Marías: Baile originario de la pedanía de su nombre (Lorca), llamadas también de la Tía María, perdida en el anónimo y que debió ser su creadora. 3 min.
6. Jotas murcianas. Conocidas por la “jota de tres” y por la “~~Jota de jo y ja~~”. Es de los más antiguos que se conocen, bailándose en general, la huerta de Murcia. 2M 5seg.
7. Parrandas: baile murciano por excelencia. Su origen se pierde en la historia. Solo se bailaba en las para los huertanos grandes solemnidades, tales como bautizos, casamientos etc, 3m 25seg.
8. Bolero. Baile más señorial que los anteriores. Originario de Ulea (Murcia), zona central de la vega media del Segura. También muy antiguo. 3M 25 seg.
9. Jota de Águilas: Variante de la Jota murciana, que se baila en Águilas (Murcia), ribera del Mediterráneo, a 100 km. de la capital. 4m. 25 seg<sup>211</sup>.

Como ya se ha mencionado, los bailes que asimiló el grupo sindical por repertorio procedían del historial del grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia, del que Angelita López formó parte.

<sup>210</sup> Repertorio, explicación de las danzas y duración de las mismas, recogido en el Anexo al oficio del Secretario provincial de Educación y Descanso de Murcia con fecha 20-07-1961, *E-MUar*, FM,7252/2.

<sup>211</sup> *Ibid.*, Los añadidos manuscritos se han redactado entre corchetes ([ ]) y las correcciones con tachado (-). A las “Seguidillas” se les incluyó la denominación de “Jo y Ja” que erróneamente se le atribuyó a las “Jotas murcianas”; y a las “Alegrías” se les incluyó el topónimo “de Ulea” que equivocadamente se le otorgaba al “Bolero”.

Así lo asegura una de las informantes que fue compañera de López y que viajó con ella en la gira por Guinea (1954): “Pues claro, Angelita López bailaba con nosotras y luego bailaba los mismos [bailes] en el otro sitio [Grupo de Educación y Descanso]. Y estas [SF] no, estas siguieron recopilando trajes y bailes por todos los pueblos también”<sup>212</sup>.

El grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED reprodujo las mismas denominaciones de los bailes. Gran parte de ellos reiteran las imprecisiones y los datos inventados, como se ha constatado con la invención del baile denominado como “Encarnación”, atribuido a la pedanía caravaqueña del mismo nombre. Otro ejemplo es la misma denominación de “Bolero” para el baile que responde a la estructura de la malagueña.

El repertorio de danzas del grupo de ED aumentó con el tiempo, por ejemplo con motivo del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano en Cáceres (1966), ya habían incluido nuevas danzas como las “Manchegas de Cehegín”.

En el reverso de una postal del grupo de principios de la década de los setenta se detallaba que el “Virgen de la Fuensanta” constaba de ocho parejas mixtas más la rondalla. Los bailes que figuran en el listado son: “Parrandas”, “Seguidillas”, “Manchegas”, “Jota murciana”, “Jota de Águilas”, “Jota del Chibirrín”, “Jota de Yecla”, “Jota del Rincón de Seca”, “Bolero”, “Malagueña huertana”, “Marías de Lorca”, “Pardicas”, “Fandango de Yecla”, “Encarnación” y “Alegrías”<sup>213</sup>. El listado deja ver cómo se fueron añadiendo en el repertorio algunos bailes de otros grupos de la SF de la provincia como la “Jota de Yecla”, el “Fandango de Yecla”, así como las “Manchegas”.

En 1974 Martínez Plazas resaltaba que el repertorio del grupo por aquel año estaba formado por “veinte danzas y quince cantables de exhibición de Murcia y otras regiones”, además añadía que “vamos montando nuevas danzas, para lo que contamos como profesora de baile con Santy Campoy”<sup>214</sup>. Se resalta el concepto “vamos montando nuevas danzas”, es decir, crear a partir de una melodía dada (de nueva creación o “recuperada”) una coreografía adaptada para el grupo, a inventiva de la profesora de baile.

Un ejemplo de innovación en cuanto a repertorio aportado por el grupo sindical fue la “Jota del Rincón”, otras veces denominada como la “Jota de Verdolay”. Este baile lo adaptó Joaquín Ruiz, “El Pandereta” de Rincón de Seca a partir de selección de serie de pasos y coplas de jota que conocía a través de los músicos tradicionales de su zona:

La “Jota del Rincón” la monté yo, que la copla dice “En lo alto de la Sierra tiene Murcia un Verdolay”... Eso [el Verdolay] era como si dijéramos la Luz, la gente se iba ahí a pasar el verano un mes, pero allí ni había pueblo ni había nada. Y aquí en el Rincón se cantaba “En lo alto de la Sierra”, pues se subían allí y lo cantaban con la jota “autóctona” del Rincón y la “Malagueña del Tío Antonio de la Luz” que la bailaba la Tía María la Niña y el “Secretario”, que era de la Puebla<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Testimonio Personal de Clementina Márquez Hernando. Murcia, 09-06-2017.

<sup>213</sup> Reverso de una postal del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” ca. 1970, *E-MUar*, FM, 7251/18.

<sup>214</sup> Declaraciones de Ginés Torrano en “Su historia se forja a paso de danza. El grupo Virgen de la Fuensanta, un fuera de serie en el folklore murciano”, por Martínez Plazas, 17-02-1974, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>215</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”. Rincón de Seca (Murcia), 26-01-2017.

El repertorio musical de la rondalla de ED, además de la música de los bailes interpretaba arreglos instrumentales para rondalla. Así lo afirmaba su director, Ginés Torrano, quien destacaba que además del repertorio propiamente folklórico también se ensayaba “otro clásico y moderno que también incrementa y que recopilado por mí, estará a disposición de los grupos de danzas de la provincia que así lo deseen”<sup>216</sup>.

Por tanto, es evidente que el trabajo de campo del grupo de ED para escenificar nuevos bailes fue escaso y se limitó a reproducir el mismo repertorio de los grupos de la SF. A pesar de que se trataba de los mismos bailes, debido a la fuerte competitividad que existió entre ambos grupos, uno de los bailarines del “Virgen de la Fuensanta” advertía la diferencia de estilo entre ambas agrupaciones:

Bailábamos muy distintamente. La SF llevaba un estilo y ED llevábamos otro, no sé por qué... Bailábamos bailes parecidos, pero ellos llevaban un aire muy distinto al de ED (...) el vestuario también lo llevábamos muy distinto. ED no ha empleado nunca la capa bailando, sin embargo la SF empleaba la capa bailando<sup>217</sup>.

Estas afirmaciones son compartidas por muchos de los informantes, que reconocen la diversidad interpretativa de ambos grupos que compartían gran parte de su repertorio de bailes. Un repertorio que denota poseer una más que evidente creación reciente. Tomás Loba se refiere a algunos de los bailes más habituales de los grupos folklóricos que se alzan en la actualidad como prototipos musicales que distan mucho de cumplir los preceptos de anonimato, identidad tradicional, colectividad y funcionalidad ritual que señala Bruno Nettl<sup>218</sup>, ya que en algunos casos, tanto la música como el baile, “tienen autoría con nombres y apellidos”<sup>219</sup>.

## 1.2. Innovaciones en los setenta: el *revival* de “Los Mayos” y la “Misa Huertana”

A mediados de los setenta el grupo “Virgen de la Fuensanta” introdujo dos innovaciones en cuanto a su repertorio musical: La “Misa Huertana” y “Los Mayos”. Ambos casos se referían a dos muestras relativas al acompañamiento sonoro de actos religiosos a la vez que se trataba de dos composiciones de nueva implantación en el folklorismo murciano.

El fenómeno de las misas de raíz popular tuvo su expansión a partir del Concilio Vaticano II, que abrió la puerta a la interpretación de melodías populares durante la eucaristía. En Murcia

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Testimonio de Joaquín Ruiz Solano, “El Pandereta”. Rincón de Seca (Murcia), 26-01-2017.

<sup>218</sup> Nettl, B. (1985). *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.

<sup>219</sup> Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folclore musical murciano. Prolegómenos de una fonoteca del sureste español. *Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 33, 384.

hubo varias iniciativas a este respecto, aunque solo haré referencia a aquellas que se relacionan con el grupo de ED<sup>220</sup>.

El repertorio musical de la “Misa Huertana” consistía en un proceso de *contrafacta* de las melodías bailables popularizadas por los grupos del folclorismo oficial. Melodías como “La Encarnación”, “El Bolero” (véase Apéndice III.6.2.) o las “Seguidillas del Jo y Ja” se cantaban en la misa con letras alusivas al misterio eucarístico.

En 1972 Ginés Torrano compuso una misa huertana con el objetivo de que la estrenase el grupo Virgen de la Fuensanta. En 1976 el grupo de ED cantó la misa en la Iglesia de San Nicolás de Bari dentro de los actos de la IX edición del Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo. En algunas ocasiones el grupo incluyó la interpretación de un baile reposado en el ofertorio, habitualmente una malagueña (por su aire más pausado)<sup>221</sup>.

A mediados de los setenta, el grupo “Virgen de la Fuensanta” también participó en el canto de “Los Mayos” que se celebraba la noche del 30 de abril en diversas cruces de flores instaladas en plazas de la ciudad. Esta tradición fue reintroducida por el escultor y amante de la cultura murciana, Antonio Garrigós, que fue el informante “portero” de Alan Lomax y de García Matos en Murcia. Garrigós escuchó “Los Mayos” en Valdeganga (Albacete), lo que le recordó a las tonadas que escuchó de joven en la huerta de Murcia. El canto de los mayos fue una costumbre muy expandida en la Huerta de Murcia durante el siglo XIX y que a comienzos del siglo XX desapareció. Se trataba de un tipo de canto de ronda alusivo a la belleza de la mujer y que fue recogido por Verdú en su cancionero de 1906<sup>222</sup>.

El Mayo que Garrigós reintrodujo en Murcia, con la ayuda de los Auroros del Carmen y del Rosario de Rincón de Seca, era un mayo religioso donde la alusión a la belleza de la mujer se reflejaba ahora en la de la Virgen María. El profesor García Matos recogió para su *Antología* una grabación de “los Mayos” de los Auroros del Rosario de Rincón de Seca<sup>223</sup>.

La revitalización o *revival* de “Los Mayos” ocurrió por primera vez en 1957<sup>224</sup>. En palabras del investigador Pelinski se trata de una fiesta “reinventada” en cuyo proceso se realiza “un bricolaje de elementos tradicionales y contemporáneos, rurales y ciudadanos cuya significación reinterpreta”<sup>225</sup>. Además, según este autor, el objetivo de este tipo de procesos es el refuerzo de la identidad colectiva.

El grupo sindical incluyó “Los Mayos” en su repertorio y participó en esta práctica a partir de los años setenta en adelante.

---

<sup>220</sup> Para un estudio en profundidad sobre las misas de raíz popular en la Región de Murcia Cfr. Sánchez Martínez, M.(2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia ...*Op. Cit.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>222</sup> El “Mayo” de Verdú se utilizó, como ya se señaló en la primera parte, como repertorio habitual para la modalidad de coros de la SF.

<sup>223</sup> “El Mayo” en García Matos, M. (1979). *Magna Antología del folklore musical de España ... Op. Cit.*

<sup>224</sup> “Renovación de las tradicionales. En Murcia vuelven los Mayos”. *La Verdad* (Murcia), 08-05-1957, p.8.

<sup>225</sup> Pelinski, R. (1997). *Presencia del pasado en un cancionero castellanense ... Op. Cit.*, p. 80.

## 2. La “recopilación” del repertorio

No se puede afirmar con seguridad que la OS llevase a cabo labores de recolección de cantos y bailes en Murcia, ya que no ha quedado registro sonoro alguno que permita confirmar esta creencia.

Por un lado, una de las bailarinas del grupo afirma haber realizado grabaciones de campo en algunas zonas rurales del Noroeste de la provincia. La informante aseguró haberse desplazado a diversos pueblos del Noroeste para grabar con un aparato que le proporcionó la OS<sup>226</sup>. Estas grabaciones se realizaron con anterioridad al año 1968, pero los materiales no se han conservado.

Sin embargo, otro de los bailarines afirma no haber realizado grabaciones durante la época sindical del grupo y asegura que no fue hasta 1976 cuando algunos integrantes de la Peña “La Panocha”, agrupación que aglutinó a los antiguos integrantes del grupo sindical, por iniciativa suya realizaron incursiones de campo con motivo de la grabación del programa *Murcianísimos* de Radio Juventud<sup>227</sup>.

Ginés Torrano (1929-2015) ha sido considerado por la historiografía murciana como uno de los máximos exponentes en la recopilación de cantos y bailes populares murcianos. Su popularidad a mediados de los años 60 y 70 era enorme, ya que desde 1948 formaba parte del Orfeón Murciano, desde donde dio el salto a la fama que le llevó a actuar en numerosos teatros dentro y fuera de nuestro país. Sin embargo, en los años setenta, debido a la mala época que atravesaba el género lírico, Torrano tuvo que buscar una alternativa profesional ante la falta de contratos en el campo de la ópera y la zarzuela. Según su currículum, realizado por Iniesta Magán, Torrano se hizo cargo de la dirección artística y asumió el puesto de “cantante solista” y director de la rondalla del Grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta de ED entre los años 1971-74. En su historial se especifica que fue el responsable de los arreglos de repertorios variados como “El canto a Murcia” de *La Parranda*, “La jota” de *La alegría de la huerta*, “Valencia”, “Oh sole mío”, entre otras composiciones adaptadas para la rondalla sindical<sup>228</sup>.

Alrededor de 1973, Torrano ingresó como funcionario interino de la Organización Sindical, asumiendo el puesto de Asesor Musical de ED y colaborando también en el montaje de las actuaciones del Orfeón “Fernández Caballero”.

A partir de los años setenta, el tenor afirma que se dedicó de una manera decidida a la recopilación del folklore murciano. En su currículum afirmaba que “con su magnetofón al hombro y aprovechando ser miembro del Grupo de Coros y Danzas (...) recoge en cintas magnetofónicas gran cantidad de obras de todos los pueblos de la región”.

Además, Torrano consiguió las grabaciones de los Festivales de Folklore del Mediterráneo que fueron cedidos al tenor por Radio Nacional de España y así los fue transcribiendo a partitura.

<sup>226</sup> Testimonio personal de Milagros Carrasco, (s.f.).

<sup>227</sup> Testimonio personal de Luis Campillo Veguillas. Murcia, 25-01-2017.

<sup>228</sup> “Currículum vitae (extractado) de Ginés Torrano”, realizado por José Iniesta Magán, *E-MUar*, FM,9559/12.

“Todo este material está declarado en la Sociedad General de Autores de España y con la autorización debida para que cualquier persona que quiera beneficiarse de él pueda solicitarlo cumpliendo con los requisitos que la Sociedad exija”<sup>229</sup>. Como ya se citó en la Parte I de la tesis (Capítulo 3, Epígrafe 3.4.), este hecho fue muy cuestionado por la SF, que lo tachó de apropiación indebida.

Tal y como señala Sánchez Martínez, el trabajo de campo de Torrano no se centró en recoger el material de las zonas rurales sino que sus informantes siempre pertenecieron a los grupos de Coros y Danzas<sup>230</sup>. Por tanto, su trabajo se basó en transcribir el repertorio creado por estos colectivos en distintos lugares de la provincia, así como transcribir las grabaciones radiofónicas que le proporcionaron sobre la actuación de los grupos en los festivales folklóricos.

Sánchez Martínez hace referencia a una incursión de campo realizada por Ginés Torrano en Raiguero de Totana. El tenor accedió a este lugar por medio del folklorista Luis Federico Viudes, quien supo de la existencia de una cuadrilla de esta localidad al verla actuar como “grupo especial” en el concurso provincial Coros y Danzas del año 1969 en el Teatro Romea<sup>231</sup>.

En una entrevista realizada por Martínez Plazas en el año 1974, el tenor se lamentaba sobre la “amenaza” en la posible desaparición del acervo de danzas murcianas:

No se ignora que al caer en el olvido, ya son perdidas para siempre. De ahí el especial interés que hemos puesto en recogerlas para que, al menos, se cuente siempre con un archivo de grabaciones que nos permita en todo momento acudir a la fuente original. Puedo decirte, amigo, que el amor, la pasión por lo murciano, por guardar las esencias del folklore de nuestra provincia, tiene prevista esta contingencia. Para evitar su pérdida, se archivan dos grabaciones, cada una por separado y, naturalmente, en lugares distintos. Creemos que es una forma de hacer y servir por y a Murcia<sup>232</sup>.

Sin embargo, el repertorio al que Torrano hacía alusión respondía al programa de bailes y músicas destinados a los grupos de exhibición folklórica y no a aquellas prácticas musicales tradicionales que independientes al movimiento de la SF y ED se mantenían aún vivas en las zonas más rurales de la provincia, siguiendo su funcionalidad ritual y festiva.

Con el cancionero de Torrano, el repertorio de los grupos folklóricos que antes solo se conocía de oído, fue transcrito ahora en partitura “de tal manera que, incluso antes de publicarse, a Torrano ya se le mencionaba como recopilador de las piezas para las grabaciones de otros grupos, como la Peña ‘La Panocha’ (1978) y el grupo de Coros y Danzas ‘Virgen de la Vega’ (1978)”<sup>233</sup>, cobrando así, los derechos de recopilación.

En el currículum de Torrano, se especifican las obras de las que el tenor fue recopilador y que están registradas en la Sociedad General de Autores de España, que son todas las publicadas en el cancionero. Además, el tenor seleccionó doce para crear la *Cantata del Tío Antonete Gálvez*

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 12-12

<sup>230</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madruga*, 8, p. 25.

<sup>231</sup> XVIII Concurso Nacional de Coros y Danzas (prueba provincial-regional), 25-05-19), *E-Mga*, (3)51.23, caja 192.

<sup>232</sup> Declaraciones de Ginés Torrano en “Su historia se forja a paso de danza. El grupo Virgen de la Fuensanta, un fuera de serie en el folklore murciano”, por Martínez Plazas, 17-02-1974, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>233</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madruga*, 8, 26.

publicada en 1978, con letra original de Ginés Torrano sobre las melodías del repertorio de bailes de la SF y ED<sup>234</sup>.

Estos repertorios, “muy repetidos por los grupos dedicados a la demostración folklórica, constituyeron con el tiempo, para el gran público, la identificación más propia del folclore musical murciano”<sup>235</sup> y quedaron todos ellos recogidos en el cancionero que Torrano publicó en 1984, que trataremos más adelante (Capítulo 6, Apartado 5.2.). Se trata de un compendio que resume el funcionamiento de los grupos de Coros y Danzas en cuestiones estéticas, musicales y de danza.

## 2.1. Cuestionarios a los pueblos sobre costumbres y tradiciones (1957)

A finales de los años cincuenta la OSE comenzó a interesarse por conocer las manifestaciones populares, costumbres y patrimonio de los pueblos de la provincia, con el objetivo de incentivar el turismo de la zona en torno a los atractivos de cada pueblo.

En octubre de 1957, se elaboró un cuestionario que debía de ser cumplimentado por todas las delegaciones comarcales de sindicatos atendiendo a los siguientes aspectos: “Fiestas, ferias y romerías; monumentos artísticos; instalaciones industriales; edificios oficiales; temperatura; medios de comunicación; folclore; hospedajes y otros datos de interés”<sup>236</sup>. En el Archivo Regional de Murcia se conservan las contestaciones al oficio enviadas por las localidades de Alcantarilla, Alguazas, Alhama de Murcia, Bullas, Campos del Río, Caravaca de la Cruz, Cehegín, Cieza, Jumilla, Librilla, Llano del Beal, Lorquí, Molina de Segura, Moratalla, Mula, Pliego, Puerto Lumbreras, San Javier, San Pedro del Pinatar, Totana, Torre Pacheco y Yecla.

En el apartado dedicado a folclore y danzas típicas se hacía alusión a las manifestaciones musicales populares de cada pueblo, sin embargo sólo se hacía mención a aquellas prácticas impulsadas por la SF.

En el cuestionario contestado por la local de Cieza se mencionaba el repertorio propio del grupo de Coros y Danzas del municipio con su “Zángano”, “Parrandas” y “Jotas de Cieza”, “Malagueñas de dos” y “Malagueñas de tres”, “Enredás”, “Fandangos de Cieza”, “Alpargateras”, “Seguidillas de Cieza” y “Las Marías”, todas ellas llevada a escena por el grupo de la SF, cuyo origen aseguraban ser “sacadas del Campo”<sup>237</sup>.

De la comarca del Altiplano se daban algunos datos acerca de los bailes populares de Jumilla y Yecla. De Jumilla se aludía a las denominadas como “Jota de tres” y las famosas “Enredás”, “un baile de dos, tres o más parejas, que danzando se entrelazan al compás de la música de guitarra y castañuelas”. Sobre las “Enredás” Olivares Bernal aseguraba que eran de origen íbero, “más con-

<sup>234</sup> “Currículum vitae (extractado) de Ginés Torrano”, realizado por José Iniesta Magán, *E-MUar*, FM,9559/12, pp. 15-16.

<sup>235</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madrugá*, 8, 25-26.

<sup>236</sup> “Cuestionarios contestados por los pueblos de la Provincia de Murcia en respuesta al oficio nº 818 de enviado por el Secretario del Departamento de Educación y Descanso de Murcia el 24 de octubre de 1957”, *E-MUar*, FM,7252/1.

<sup>237</sup> *Ibid.*, “Respuesta de la Delegación comarcal de Cieza al oficio nº 818”.



cretamente bastetano”, valga el atrevimiento, debido a los restos de un asentamiento de esta época en el cerro jumillano de Coimbra del Barranco Ancho<sup>238</sup>. Es destacable que en 1997 el grupo de Coros y Danzas de Jumilla reeditó este artículo, sin el más mínimo contraste o crítica del estudio publicado en 1960.

Asimismo, en el informe remitido por la local de Yecla se destacaban como bailes característicos de este municipio, las “jotas y fandanguillos” y se especificaba el prestigio de su grupo de Coros y Danzas “habiendo ganado las chicas de la SF varios concursos provinciales y nacionales” y su participación en certámenes celebrados en el extranjero.

De la comarca del Río Mula, se conservan los informes de Mula y Pliego, dos localidades en las que también tuvo su peso el movimiento de Coros y Danzas. En el informe remitido por Mula se afirmaba que:

Aparte de los bailes tradicionales, resucitados por los Coros y Danzas de la Sección Femenina, se suele bailar en los barrios extremos de la población y en las pedanías la jota que es característica de esta población y muy distinta a la que se baila incluso en los demás pueblos de la Región<sup>239</sup>.

Probablemente sea esta ficha la única que alude a prácticas musicales de carácter oral fuera del ámbito impulsado por la SF y daría la pista sobre la actividad de cuadrillas y agrupaciones espontáneas en las áreas más aisladas de este municipio.

En el informe sobre el folclore de Pliego se citaba la labor de la SF con su grupo de danzas, sobresaliendo “la jota y la parranda”, como piezas de su repertorio. Además informaban sobre la labor del grupo de la SF, su participación en varios concursos provinciales y la asistencia a un certamen que se celebró en Palma de Mallorca de carácter internacional, en mayo de 1950<sup>240</sup>.

Los informes de Cehegín, Bullas, Caravaca<sup>241</sup> y Mortalla ofrecían datos sobre el folclore musical de la comarca del Noroeste. Una tierra fecunda, la del Noroeste, en manifestaciones vinculadas al ámbito de las cuadrillas de ánimas, dado la naturaleza de paso entre el Reino de Murcia y el Reino de Granada. Sin embargo en el informe se aportaban escasos datos acerca de estas manifestaciones tradicionales, reseñadas únicamente de manera anecdótica. En el informe sobre Bullas se negaba la existencia de cualquier acontecimiento de carácter folklórico. En el de Cehegín se citaban las “Pardicas”, “Jota”, “Malagueña” y “Seguidillas” como “danzas típicas de esta localidad”. Y en Caravaca sostenían que “todavía se practica en el campo de este término municipal las célebres pardicas, baile típico de gran vistosidad”. Sorprende enormemente cómo en el cuestionario de Moratalla no se hacía alusión a la existencia de cuadrillas tan destacadas como las de la pedanía de Mazuza, quienes participaron dentro de la modalidad de grupos “de labradores” en los Concursos Nacionales de la SF.

---

<sup>238</sup> Estudio reeditado por los Coros y Danzas de Jumilla en 1997 con motivo de la grabación de un CD, del artículo de Olivares Bernal, J. (1960). Las Enredás: Danza jumillana. *Revista Murgetana*, 14, 91-102.

<sup>239</sup> “Cuestionarios contestados por los pueblos de la Provincia de Murcia en respuesta al oficio nº 818 de enviado por el Secretario del Departamento de Educación y Descanso de Murcia el 24 de octubre de 1957”, *E-MUar*, FM,7252/1.

<sup>240</sup> *Ibid.* Respuesta de la Delegación comarcal de Pliego al oficio nº 818, 7-11-1957.

<sup>241</sup> Guillén, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ... Op. Cit.*

Generalmente estos informes eran bastante escuetos y se redactaron sin haber realizado un verdadero trabajo de campo. En la comarca del Bajo Guadalentín, para los “datos dignos de especial mención sobre acontecimientos de carácter folklórico” se afirmaba que en Librilla “el carácter folklórico que reina en la localidad es el típico murciano”, respondiendo a criterios basados en el tipismo y en estereotipos identitarios. De lo que se refiere al pueblo de Alhama se destacaba que “queda reducido a las danzas de la Sección Femenina” aunque se especificaban los bailes típicos la zona, “Parranda” y “Jota”, las cuales afirmaban “que todavía se conservan un poco en las pedanías”, por lo que entendemos que se referiría a la actividad musical de pedanías como La Costera o El Berro, ésta última con una importante cuadrilla de ánimas que también participó, años más tarde, en los concursos de la SF. Perteneciente a esta misma comarca, en Totana, se destacaba como atractivo musical los tradicionales conjuntos de Habaneras, cantes “de vieja solera” en la localidad.

Si bien estos informes denotan un cierto interés por parte de la OSE en el conocimiento de las manifestaciones populares de la provincia, debemos resaltar que tan solo arrojan escasos datos que no profundizan en una etnografía de rigor. Tan solo se destacan datos superficiales que no terminan de ser contrastados con otras manifestaciones no dependientes de las instituciones del Movimiento Nacional.

### 3. Trabajos de pseudo-investigación sobre el repertorio

El nuevo repertorio creado y adaptado para el grupo de ED debía tener una justificación histórica para presentar en sus viajes y actuaciones. De este modo, su corresponsal Martínez Plazas redactó diversos escritos que abordan el origen y evolución de las danzas murcianas. El autor dio una visión tópica y romántica sobre estas músicas en la que además se denota una enorme falta de rigor científico.

En su escrito “La Jota y Danzas murcianas”, probablemente redactado con motivo de la participación en la Semana de la Jota de Zaragoza, Martínez Plazas alude a los orígenes aragoneses de la jota, dado que Murcia fue repoblada por aragoneses, aunque también señalaba la teoría de Eugenio Úbeda Romero que afirmaba que Murcia fue el lugar donde se originó este género y desde donde ascendería por el todo el Levante hasta Aragón y Navarra. En este escrito se ignora todo aquel repertorio de baile que no fuera el procedente de los grupos oficiales del Régimen. Así afirmaba que “en la región murciana la Jota que se puede denominar básica, es la conocida por “Jota murciana”, siendo la más representativa la denominada “Jota de tres” o del “Chipirrín”, uno de los productos folklóricos más evidentes de este período<sup>242</sup>. Alude a otras jotas propias del repertorio de ED, y a su vez del de la SF, como la “Jota del Rincón”, la “Jota de Águilas”, la “Jota de Lorca”, la “Jota de Yecla” o la “Encarnación”, entre otras. Por tanto, se puede apreciar que estos escritos

<sup>242</sup> “La jota y danzas murcianas” por José Luis Martínez Plazas, *E-MUar*, FM, 7252/5.

venían a fundamentar el repertorio creado por los grupos del Régimen. El objeto de estudio de estos escritos eran las propias danzas creadas por ellos mismos, de manera que el repertorio propio de los grupos de la SF y ED se trataba como un objeto de museo, idealizado y expuesto al público pasivo como el discurso oficial sobre la música folklórica de Murcia.

En otro escrito similar, “Notas informativas sobre la Parranda”, recogía diversas coplas de parrandas, definiendo sus partes y estructura. Sobre una de sus secciones, el retal, lo definía como “un doble estribillo o terceto duplicado”. Respecto a los pasos del baile de las “parrandas”, hacía toda una descripción de la coreografía adaptada a un cuadro de parejas –cuatro parejas en adelante– que ponía en evidencia las modificaciones realizadas en el baile de parrandas entre las distintas parejas con fines de lucimiento escénico. Elementos como que las parejas se colocaban de frente “de modo que la mujer esté frente al hombre de la pareja contraria” y que al comenzar la primera copla debían dar media vuelta para bailar con su respectiva pareja. Especificaba además, cómo la pareja debía bailar durante la copla, mientras que en los estribillos y retales bailaba con la contraria. También hablaba de otras posibles disposiciones como la de “ande la rueda” donde las parejas iban rotando hacia la derecha<sup>243</sup>.

En otros escritos localizados en el fondo documental de Martínez Plazas se alude a aspectos etnográficos que no son exclusivamente musicales. Por ejemplo, “Costumbres y fiestas murcianas” menciona de forma somera algunos datos sobre las campanas de Auroros, el auto de Reyes Magos, el “esperfollo”, la bendición de la simiente de la Seda en Santa Catalina del Monte, la romería de la Fuensanta o la Semana Santa y las Fiestas de Primavera<sup>244</sup>.

En definitiva, todos estos breves escritos no constituían un trabajo propio de investigación, sino breves retazos históricos y musicales con escaso rigor documental y musical sobre las danzas y bailes del repertorio del grupo, que se leían a modo de presentación en sus actuaciones<sup>245</sup>.

#### **4. Análisis del repertorio a través del audiovisual**

Son escasos los registros audiovisuales que se han conservado del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta”. Dejando aparte los fragmentos de las actuaciones del grupo en las Demostraciones Sindicales en Madrid filmadas por el NO-DO, tan solo he podido localizar un fragmento de una actuación de 1963 y la grabación sonora íntegra de un festival en el que participó el grupo sindical en 1966, esta última inédita.

Como precedente, hay constancia de que el grupo de ED participó en la grabación de la película *Siempre en mi recuerdo*. Rodada en Murcia en 1962, la película fue dirigida por Silvio F. Balbuena y Manuel Caño, con música de Francisco Alonso y del ya citado Salvador Ruiz de Luna.

---

<sup>243</sup> “Notas informativas sobre la parranda”, p. 2, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>244</sup> “Costumbres y fiestas murcianas”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>245</sup> Véase también el historial redactado en 1965 con motivo de la actuación del grupo en Valencia, *Cfr.* “Breves notas sobre Murcia para la Casa Regional Murciano-Albacetense en Valencia”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

En este film, el grupo “Virgen de la Fuensanta” actuaba en una escena en la Glorieta de España, bailando sobre un escenario levantado frente al Ayuntamiento de la capital. Lamentablemente, esta película no se encuentra entre los fondos de la Filmoteca Regional “Francisco Rabal” de Murcia.

Además, según aparece referido en el historial del grupo se señala que en el año 1962, grabó para la UNESCO, “Folklore Regional”, que por el momento no ha sido posible identificar de qué tipo de soporte, sonoro u audiovisual, se trata<sup>246</sup>.

#### 4.1. Registros audiovisuales grabados por NO-DO

El primer registro audiovisual localizado ha sido un fragmento de la actuación del grupo en la Exposición de Turismo en Madrid (Instituto Nacional de Industria) que fue filmado para la *Revista Imágenes* por las cámaras del NO-DO el 26 de junio de 1963<sup>247</sup>.

El baile que interpreta el grupo es la “Jota de Águilas”. Sin embargo, las coplas que cantan se corresponden con algunas de las estrofas que aparecen en la denominada “Jota grande” recogida en un cancionero literario escrito a máquina en el fondo de Martínez Plazas<sup>248</sup>. Las cámaras del NO-DO tan solo grabaron la primera copla (“Ya pueden estar saliendo las que vayan a bailar”), el primer estribillo (“Por donde vas a misa que no te veo”) y la última copla o “despedía” y su estribillo final (“Por allí viene Roque por la higuera verdal”).

La coreografía registrada en este audiovisual está adaptada a seis parejas de baile, número de bailarines que SF exigía para los concursos y que fue heredado por el grupo sindical. En este caso, dos de las parejas eran solo de mujeres y el resto mixtas. La disposición de las dos parejas de mujeres se reservó para ocupar el centro del escenario mientras que la rondalla se situaba a la izquierda del mismo. La rondalla estaba integrada por seis músicos (guitarras y plectros) y por Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”, Jefe de Rondalla. Ruiz Solano aportó su característico toque de pandereta e introdujo la novedad de simultanear el baile con el toque de su instrumento, algo nunca visto anteriormente en ningún grupo y que dotaba al espectáculo de mayor vistosidad y pintoresquismo:

Era novedad porque no había nadie que lo hiciera. Yo bailaba todos los bailes, sin perder el ritmo de la música, con mi pandereta. Sin embargo, yo tocaba las postizas y he dado clase tocando las postizas y he enseñado a tocar las postizas<sup>249</sup>.

En la grabación se aprecia que los pasos de las mudanzas de jota son bastante elaborados, los bailarines ejecutan bastantes saltos que denotan una funcionalidad escénica, distante de los pasos

<sup>246</sup> Historial del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta”, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>247</sup> “Una exposición de Turismo”. En el minuto 01:58 se puede ver la actuación del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta”: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/exposicion-turismo/2860274/>> [consulta 02-05-2017].

<sup>248</sup> Letra de los bailes, *E-MUar*, FM, 7252/5.

<sup>249</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano, “El Pandereta”. Rincón de Seca (Murcia), 26-01-2017.

más sobrios y sencillos de una jota propia de los ámbitos rurales de la provincia. En la última copla de “despedía” es cuando Joaquín “El Pandereta” se desliza hacia el centro del escenario rodeando a las dos parejas integradas por mujeres como colofón de la coreografía. Respecto a la parte vocal, cada una de las coplas o mudanzas las canta uno de los músicos de la rondalla, mientras que los estribillos se cantan a coro a dos voces.

El mismo día en que el NO-DO grabó esta jota, el grupo tuvo que desplazarse hasta los estudios de *Sevilla Films* para que TVE grabase en diferido algunos de sus bailes. Al día siguiente de la actuación en la EXPOTUR, el 27 de junio, las cámaras de TVE y NO-DO solicitaron grabar varias danzas del grupo en la Casa de Campo de Madrid. TVE emitió la tarde del 29 de junio de 1963 el capítulo “Por tierras de Murcia” del programa *Viaje con música*, entrega dedicada a Murcia capital en la que actuó el grupo de ED de Murcia, que interpretó “Malagueñas murcianas” y “Jota de Águilas”. Acto seguido también intervino el Orfeón Fernández Caballero. Según la crónica que el diario murciano *Línea* publicó –entendemos que la autoría es Martínez Plazas, su corresponsal habitual– la expectación de este programa fue total. Sin embargo se criticaron algunos aspectos técnicos sobre la grabación, que “careció de coordinación y movimiento; las cámaras siguen tomando unos buenos primeros planos de las chicas guapas, mientras así nos perdemos el movimiento del conjunto que es la base del baile regional”<sup>250</sup>.

#### 4.2. Registros radiofónicos del VIII Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres (1966)

El segundo registro sonoro localizado es la grabación íntegra de la actuación del grupo de ED de Murcia en el VIII Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres (1966). Esta grabación, desconocida hasta el momento, recoge las actuaciones completas de los días 29 y 30 de junio de 1966 en la Plaza de Toros de Cáceres, presentadas por el periodista Tico Medina.

La primera de las actuaciones del grupo “Virgen de la Fuensanta” en la edición de 1966 tuvo lugar la noche del 29 de junio y consta de cinco carretes de cintas sonoras. Los bailes del grupo murciano están registrados en las tres primeras<sup>251</sup>.

La actuación del “Virgen de la Fuensanta” comenzó con la “Malagueña murciana”, pieza que terminó por denominarse como “Malagueña huertana”, como sigue conociéndose en la actualidad.

Esta malagueña obedece al tipo de “malagueña de arriba”, por acompañarse por Mi Mayor a la guitarra, y tiene el III grado inestable.

---

<sup>250</sup> *Línea* (Murcia), 30-06-1963.

<sup>251</sup> Cinta 1: 18.57, Presentación Grupo de Danzas de Murcia; 20.01, “Malagueña murciana”; 23.51, “Jota del chipirín”. Cinta 2: 06.53, Presentación del Grupo; 08.03, “Bolero murciano”; 11.31, “Manchegas de Cehegín”. Cinta 3: “Alegrías de Ulea”; 03.52, “Jota de Águilas”. Recuperado el 14-07-2018 de: <<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4359>>.

Su *tempo* es lento y reposado pero tras realizar la transcripción de la interpretada en Cáceres (1966) se ponen en evidencia ciertas incongruencias rítmicas. Según los acentos del compás parece tratarse de una malagueña en compás binario compuesto (4/4), salvo el inicio del preludio e interludios instrumentales cuya acentuación responde a un compás ternario simple (3/4). Es un hecho llamativo ya que el compás ternario es algo inherente a la propia naturaleza del género del fandango. Esta modificación rítmica podría venir dada por la posible coreografía diseñada para esta música, lo que demandó el tener que alargar el final de cada uno de los seis incisos de la malagueña y ello provocó un cambio de acentuación (ver Ilustración 85 y la transcripción íntegra en el Apéndice III.5.1).

11  
ya pue den es tar sa lien do

16  
ya pue den es tar sa lien do las que va yan a bai lar

20  
que la ma no del que to ca de ma de ra no se

25  
rá de ma de ra no se rá

Ilustración 85. Transcripción de la “Malagueña murciana” del grupo de ED (Cáceres, 1966).  
Fuente: Elaboración propia.

La segunda pieza que tocaron en esta primera intervención del festival cacereño fue la mítica “Jota del Chipirrín” (su origen ya se citó en el Capítulo 3 de la primera parte de este trabajo). Tanto en la malagueña anterior como en esta jota se aprecia el estilo lírico del tenor Torrano en la interpretación del repertorio de baile, con un *vibrato* muy presente, así como la completa desafinación de las púas de la rondalla, debido probablemente a las altas temperaturas como recuerda uno de nuestros informantes<sup>252</sup>. La “Jota del Chipirrín” con cuatro acordes de entrada, en La mayor, se aprecia estar en una tonalidad en la que destaca el registro brillante para la voz aguda del tenor, que interpreta las coplas mientras que los propios miembros de la rondalla cantan a dos voces en

<sup>252</sup> Testimonio personal de Luis Campillo Veguillas. Murcia, 25-01-2017.

el estribillo. Para la salida del escenario, la rondalla se despide con el prelude instrumental de la misma jota. El hecho de incluir estos intermedios musicales en la salida del escenario resulta novedoso en este tipo de grupos de exhibición folklórica y responde a una mayor profesionalización en la *performance*.

En la segunda intervención del grupo dentro de la primera parte del espectáculo se interpretó el “Bolero murciano”. Esta pieza es la que comúnmente se conocía como “Bolero” a secas, o posteriormente como “Malagueña de Águilas”, ya que, no responde a la estructura musical del “Bolero” (Parte I, Capítulo 3, Apartado 1.2.2.)

Como ya se analizó en su momento, este “Bolero” – malagueña se solía interpretar “por arriba” en MiM, y se trata de un modo de mi diatónico (ver Ilustración 86 y transcripción íntegra en el Apéndice III.6.1.).

Ilustración 86. Transcripción del “Bolero murciano” por G. Torrano y la rondalla de ED (Cáceres, 1966).  
 Fuente: Elaboración propia.

La melodía del “Bolero” que canta Torrano está una tercera por encima de la melodía principal habitual, si la comparamos con la recopilada en el cancionero de Hidalgo Montoya (ver Apéndice III.6.4.). Es muy probable que debido al amplio registro del tenor quisiera conseguir un mayor lucimiento vocal en una tesitura más brillante. Sirva la transcripción del propio Ginés Torrano (ver Ilustración 87) para ilustrar la melodía principal, una tercera más abajo que la interpretaba el tenor en la grabación de 1966.

Para su transcripción Torrano escogió un compás 3/4 continuo, pero una escucha más detallada del registro sonoro de 1966 permite advertir que no se trata de un compás estable. Por esta razón, la transcripción de Torrano no comienza cada uno de los incisos melódicos en la misma parte del compás. A veces se inicia la frase en la primera parte del compás (inciso 1º), otras veces en la segunda parte (incisos 2º, 3º) y otras veces en la tercera parte (incisos 4º, 5º, 6º). Por ello, para tratar de seguir la lógica de la música la transcripción que se ha presentado atiende más a las acentuaciones naturales de la música, por lo que hay cambios de compás y trata, además, de ser congruente presentando el inicio de cada inciso en la misma parte del compás.

La práctica de trasportar a un registro agudo la melodía de los bailes también se hace evidente en el caso de las “Manchegas de Cehegín” que se interpretaron después del “Bolero”. Estas manchegas parecen ser uno de los bailes añadidos por el grupo de ED, ya que no era una pieza habitual

*"MALAGUEÑA DE ÁGUILAS" ó "BOLERO" POPULAR*  
*(ÁGUILAS-MURCIA) G. TORRANO*

*ANDANTINO*

Ilustración 87. Transcripción de Torrano del “Bolero” o “Malagueña de Águilas”.  
 Fuente: Torrano (1984:57).

del repertorio del grupo de la SF de Murcia. No obstante, Celdrán recogió en su cancionero unas “Manchegas de Calasparra” prácticamente iguales a las denominadas por ED como “Manchegas de Cehegín”<sup>253</sup>. En la actuación en Cáceres, las manchegas se interpretaron en La Mayor, cuyo frenético ritmo acentuaba los golpes acompasados y marcados de los bailarines en las tablas del escenario.

La tercera y última intervención del grupo en el festival de 1966 estuvo reservada para las “Alegrías de Ulea”, que realmente se trata de una “Jota” en La Mayor. En la grabación se aprecia el error en la entrada del tenor, que no entra a tiempo y le suple una de las bailarinas. Siguiendo las indicaciones del cancionero de Torrano, en las “Alegrías de Ulea” la copla la canta el solista y el estribillo el coro integrado por los mismos músicos de la rondalla.

La pieza escogida para cerrar el espectáculo fue la “Jota de Águilas”, también en La Mayor, registro idóneo para Torrano y con un tempo muy rápido. Una de las letras de la jota interpretada por el tenor es la segunda copla de la celeberrima “Jota” de la zarzuela *Alegría de la huerta* de Chueca: “La Virgen de los Peligros, que está encimica del puente, sabe que yo te camelo con fatigicas de muerte”, lo que denota aún de forma más evidente la inclusión de motivos del ámbito teatral en las actuaciones del grupo.

Tras el análisis de esta grabación puede entenderse que la dinámica en la elección de las piezas en cada una de las intervenciones respondía a cuestiones performativas: una pieza lenta y reposada para iniciar y una rápida y viva como cierre. De esta forma, se lograba un espectáculo que fuera *in crescendo*.

<sup>253</sup> “Manchegas de Calasparra”, Cfr. Asociación Provincial Francisco Salzillo (eds.), (1980). *Canciones y bailes populares ... Op. Cit.*, p. 73.



## 5. El repertorio a través de los cancioneros

La Obra de ED no tuvo entre sus objetivos la publicación de obras de recopilación sobre folklore musical español, esta tarea fue encomendada principalmente a la SF (Parte I, Capítulo 3, Epígrafe 3.1.). Como ya se expuso en el inicio del Capítulo 4, la OS de ED fomentó la faceta de ocio de los trabajadores y concibió el baile folklórico como una actividad más para ofrecer a los “productores” españoles en su tiempo de esparcimiento, con las consiguientes connotaciones ideológicas que ello suponía.

A pesar de que no se publicó ningún cancionero bajo el sello del sindicato, en este apartado se han incluido dos obras cancionísticas cuyo contenido tiene una evidente relación con el repertorio musical llevado a cabo por el grupo de la OS de Murcia.

### 5.1. El *Cancionero murciano* de Genaro Monreal (1968)

El *Cancionero murciano* publicado por Genaro Monreal se ha incluido en este apartado debido al testimonio de uno de los integrantes del grupo de ED de Murcia quien afirma que el Maestro Monreal tuvo contacto con el grupo “Virgen de la Fuensanta”<sup>254</sup>. Esta relación se produjo a raíz de la participación del grupo en las Demostraciones Sindicales de Madrid y por mediación de José de Sanmillán, Asesor Nacional de Música de la OS de ED<sup>255</sup>.

Genaro Monreal Lacosta (1894-1974) fue un compositor nacido de Zaragoza. En su infancia se formó como infante en la Basílica del Pilar y posteriormente continuó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid. Antes de la guerra civil española ejerció como flautista en la Orquestina del Salón Madrid, componiendo obras de variedades para algunos de los espectáculos que allí tenían lugar. Alcanzó cierto éxito como compositor de variedades y algunas zarzuelas, trabajo que simultaneaba como pianista en un café acompañando a cupletistas. Artistas de la talla de la Argentinita o Carola Goya o interpretaron sus obras y llegó a trabajar en París acompañando *vedettes* francesas. Tras la guerra mantuvo parte de su fama componiendo para las nuevas figuras de los años cuarenta y cincuenta como Gracia de Triana, Antoñita Moreno, Marisol o Manolo Escobar. Según Baliñas, el conocimiento profundo del folklore español “no solo el andaluz, enriquece mucho sus obras”<sup>256</sup>.

Esta faceta como compositor de obras del género ínfimo la simultaneó junto a la publicación de varios cancioneros como el de *Guitarra Española*, *Colección de jotas navarras*, *Colección de Sevillanas*, *Colección de bailes españoles* y *Fandangos vascos-navarros*<sup>257</sup>.

---

<sup>254</sup> Monreal, G. (1968). *Cancionero murciano*. Madrid: Monreal editor de obras propias. Agradezco enormemente a la Dra. María Dolores Cuadrado Caparrós la donación de esta obra no tan conocida pero de gran interés.

<sup>255</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”. Rincón de Seca (Murcia), 26-01-2017.

<sup>256</sup> Baliñas, M. (1999). Monreal Lacosta, Genaro. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López Calo (Eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 (p. 698). Madrid: SGAE.

<sup>257</sup> Cfr. Reverso de Monreal, G. (1968). *Cancionero murciano*. Madrid: Monreal editor de obras propias

El cancionero murciano se publicó en 1968 y su importancia para el objeto de estudio de la tesis reside en que, aunque no se publicó bajo el sello de ninguna institución oficial del Régimen, recoge el repertorio musical representado y popularizado por sus grupos de Coros y Danzas. Además se trata del primer ejemplo de cancionero publicado durante la dictadura que se dedicó en exclusiva al folklore de Murcia. Monreal conoció los bailes del grupo sindical murciano y, tomándolos como fuente, transcribió las melodías de su repertorio. Cada una de las piezas seleccionadas están armonizadas para piano, lo que evidencia una práctica muy anterior más propia de los cancioneros de finales del siglo XIX que se realizó en una fecha muy tardía. Se trata de un acompañamiento pianístico de fácil interpretación que denota su funcionalidad didáctica y de entretenimiento. El cancionero se orientaba hacia un público urbano, con formación académica interesado por este repertorio, que a su vez se perpetuaba a través de la difusión de este volumen.

La Tabla 19 recoge los trece títulos que incluyó el cancionero de Monreal que se corresponden íntegramente con el repertorio que, por aquel entonces, llevaba el grupo de danzas de ED:

Títulos
Alegrías de Ulea
La Encarnación - Fandango
Jota Bolera
Jota de Yecla (con las coplas en tono menor)
Malagueña gitana
Malagueña huertana
Las Marías de Lorca - Jaleo
Navideña – Villancicos
Pardicas de Abanilla
Parrandas de Águilas
Parrandas de Murcia
¿Por dónde vas a misa? - Jota (con las coplas en tono menor)
Seguidillas del Jo y Ja

Tabla 19. Repertorio recopilado en el *Cancionero murciano* de Monreal (1968).  
Fuente: Elaboración propia.

Los títulos utilizados responden a las denominaciones empleadas por los propios grupos, pero con algunas variaciones. En el caso de la titulada como “Navideña”, se refiere a la “Jota Navideña” o “Estudiantina” de Patiño; la pieza titulada como “Pardicas de Abanilla” se corresponde con las tituladas como “Pardicas de Caravaca” y la jota titulada como “¿Por donde vas a misa?” se refiere con la “Jota de Murcia”. Tanto esta jota como la “Jota de Yecla” fueron subtituladas con la indicación: “con las coplas en tono menor”. Monreal resaltaba la característica sonoridad mixta de ambas jotas, tonal mayor en los estribillos y tonal menor en las estrofas.

Todas las tonadas se presentan armonizadas para piano, en cuya mano derecha (voz superior) introduce la melodía principal más una segunda voz con un patrón rítmico quebrado y un bajo estable y sencillo en la mano izquierda para el acompañamiento.

Con respecto a la altura de la transcripción Monreal realizó algunas adaptaciones que no conservaron la altura real de las melodías. Por ejemplo, la “Malagueña Gitana”, que siempre se

tocaba por Fa# M la transcribió un tono más bajo, por Mi M. Este hecho podría venir dado por facilitar su ejecución al piano.

Es destacable que en vez de añadir segundas y terceras letras, en gran parte de las transcripciones se vuelve a incluir toda la estrofa transcrita con la nueva letra, lo que aumenta considerablemente el número de páginas del cancionero.

En algunas de las piezas se denota el estudio previo del autor. Por ejemplo, en “La Encarnación”, que habitualmente se calificaba como jota (ya se mostró la transcripción de Celdrán en el Capítulo 3, Apartado 1.2.2.). Monreal le añadió el subtítulo de “Fandango”, ya que claramente se corresponde con la estructura y la sonoridad de este género.

Todas las transcripciones, menos las “Alegrías de Ulea”, incluyen un sistema (monograma, diagrama o trigrama) con la transcripción de un instrumento rítmico, principalmente las castañuelas, menos en las “Seguidillas” (ver Ilustración 88) y en la “Jota de Murcia” que se incluye la de la pandereta.

M. M. (♩=120)

PIANO *mf*

Pandereta

*Dices que no me  
Ponte las arra-*

*quie-res porque soy al-to, ¡oy! ¡á.  
ca-das de media lu-ná, ¡oy! ¡á.*

The image shows a musical score for 'Seguidillas del Jo y Ja'. It consists of three systems of music. The first system is for the piano, with a tempo marking of 'M. M. (♩=120)' and a dynamic marking of 'mf'. It includes a pandereta rhythm line. The second system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of 'f' and 'mf'. The third system includes vocal lines with lyrics in Spanish: 'Dices que no me Ponte las arra-' and 'quie-res porque soy al-to, ¡oy! ¡á. ca-das de media lu-ná, ¡oy! ¡á.' The piano accompaniment continues with a dynamic marking of 'f'.

Ilustración 88. “Seguidillas del Jo y Ja” armonizadas por Monreal.  
Fuente: Monreal (1968:75).

La elección de la pandereta en dos de las tonadas no es algo arbitrario. Como ya se ha citado, el grupo “Virgen de la Fuensanta” tuvo en su rondalla a Joaquín Ruiz Solano, “El Pandereta”, quien le dio un especial protagonismo a este instrumento en los bailes del grupo a través de su magistral forma de tocar. Además, si comparamos la transcripción rítmica de la pandereta con una grabación de 1965 de las “Seguidillas del Jo y Já” atribuida al grupo de la OS de Murcia<sup>258</sup>, coincide con el patrón rítmico con que se solía acompañarla el grupo “Virgen de la Fuensanta”.

<sup>258</sup> La citada grabación se corresponde con un “Disco sorpresa” de 1965 publicado por la casa de licores *Fundador* de la Casa *Pedro Domecq*. En el Capítulo 6, Apartado 6.2.1., se aportan más datos sobre esta fuente.

Por otro lado, este cancionero sirvió para que en 1974 el maestro Monreal orquestase tres de los bailes recogidos en su obra. La selección fue: “Parrandas de Murcia”, “Parrandas de Águilas” y “Pardicas” que denotan la influencia del repertorio de los grupos de Coros y Danzas dentro del ámbito de la música culta<sup>259</sup>.

En definitiva el *Cancionero murciano* de Monreal supone una novedad por ser la primera obra publicada durante el Régimen que incluyó en exclusiva músicas populares de Murcia, en concreto las vinculadas al repertorio habitual de los grupos de Coros y Danzas. Sin embargo, esta novedad contrasta con la práctica, podemos decir “antigua”, de armonizar los cantos populares para piano (y posteriormente para orquesta) más propia de un siglo más atrás.

## 5.2. Bailes típicos de la Región murciana de Ginés Torrano (1984)

La vinculación entre Ginés Torrano y el grupo de danzas de ED se hizo patente a partir de 1971, fecha en la que asumió la dirección artística del grupo “Virgen de la Fuensanta” así como la dirección de la rondalla y el puesto de cantante solista (ver Ilustración 89)<sup>260</sup>. A partir de esa fecha, el tenor fue el máximo responsable en materia de repertorio y como solista, continuó interpretando las canciones habituales del grupo a la vez que adaptó algunas nuevas.

Con la entrada de Ginés Torrano, el grupo de ED tuvo una fase de acercamiento hacia una estética de mayor lirismo artístico. La figura del tenor imprimió a las canciones que interpretaba un matiz propio del ámbito de la ópera y la zarzuela de donde provenía<sup>261</sup>.

Por todo esto, el cancionero *Bailes típicos de la Región murciana* (1984) aunque excede los límites cronológicos de la presente tesis resulta de un enorme interés para este estudio, ya que resume en su parte introductoria los principios estéticos y musicales que debían seguir los grupos de Coros y Danzas. Además, la información que en él se aporta refleja el funcionamiento del grupo de danzas de ED que dirigió. Se recoge también gran parte del repertorio llevado a cabo por los grupos de la SF y ED durante el período que comprende esta tesis, un repertorio que fue continuado por el enorme aluvión de peñas huertanas que a partir de 1977 surgieron en el municipio de Murcia.

Dada la carencia de trabajos de recopilación sistemáticos en la región murciana el cancionero de Ginés Torrano ha servido de base para el estudio de Miguel Manzano *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. El etnomusicólogo zamorano se refiere a este cancionero como una colección que refleja casi en su totalidad la riqueza de la tradición bailadora de Murcia. Sin embargo muestra el desconocimiento del contexto en el que surgió esta obra. Manzano afirma que el tenor murciano reunió en su trabajo “ochenta tonadas de baile que durante varias décadas recogió

<sup>259</sup> E-Mn, “Parrandas de Murcia” MP/89/13; “Parrandas de Águilas” MP/89/15; “Pardicas” MP/89/9.

<sup>260</sup> “Currículum vitae (extractado) de Ginés Torrano”, realizado por José Inieta Magán, E-MUar, FM, 9559/12, p. 13.

<sup>261</sup> Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970) ... *Op. Cit.*, p. 94.

de cantores populares y llevó por plazas, escenarios y tablados, cantando con y para los grupos de baile que animaba<sup>262</sup>. Por tanto, este cancionero refleja una realidad parcial del enorme patrimonio de cantos para baile de la provincia murciana, ya que solo se ciñe a aquellos del repertorio habitual de los colectivos de Coros y Danzas.

Ginés Torrano Soler (1929-2015) se dio a conocer como tenor a través de la radio, durante la década de 1940. Fue alumno de Manuel Massotti Littel y primer solista del Orfeón Murciano. Se presentó en escena con el personaje de Turiddy de *Cavalleria Rusticana*. Continuó su formación musical en Madrid con Mercedes García López y M<sup>a</sup> Luisa García Rubio como maestras. Allí obtuvo el premio de fin de carrera. En Milán estudió con Lauri-Volpi y llegó a actuar en Roma, lo que muestra la proyección internacional que llegó a tener. Casares lo califica como “tenor espinto, de bello timbre, agudos brillantes y *fiato* muy amplio”<sup>263</sup>.

Debido a la falta de actuaciones Torrano volvió a Murcia y según relata un informante, le ofrecieron trabajo en Sindicatos donde le propusieron dirigir la rondalla sindical.

El proyecto de publicar un cancionero fue un deseo de Torrano desde época temprana. En una entrevista concedida en 1974 al diario *Línea* el tenor mostraba su intención de “recopilar en un trabajo completo un estudio profundo y sin mixtificaciones de lo auténtico del folclore murciano” (ver Apéndice II.20). Aseguraba que para realizar este trabajo se había “recorrido toda la huerta y haré lo mismo con las comarcas del interior”<sup>264</sup>. Sobre otros trabajos realizados en materia de recopilación, Torrano afirmaba en la entrevista que existían otros trabajos, pero “el de la Sección Femenina se centra concretamente en los bailes que tienen catalogados para que no se pierdan. Yo me ocupo especialmente de las melodías y letras peculiares de cada zona murciana”<sup>265</sup>.

Además del libro, la intención de Torrano era publicar un vinilo con grabaciones cantadas por él mismo, de forma que sería “la música tradicional y auténtica murciana”. Estas afirmaciones destacan por considerar como “auténtica” la versión más depurada y lírica que Torrano dio a los cantos populares murcianos.

Para la publicación de su cancionero varias editoriales le ofrecieron firmar contrato de participación, pero decidió ceder todos los beneficios a Ediciones Mediterráneo “consciente de que estas obras pertenecen al pueblo y deben dársela al pueblo”<sup>266</sup>.

Esta afirmación abre el debate en torno a la diatriba que se mencionó en primera parte de la tesis (Capítulo 3, Apartado 3.4), a raíz del cancionero que publicó la Asociación “Francisco Sazillo” con los materiales de Antonio Celdrán. Los herederos del grupo de la SF le achacaron al tenor que había tenido acceso a los materiales de Celdrán, los cuales quiso publicar bajo su autoría. Además, no compartían que Torrano hubiese registrado los derechos de recopilación de los bailes

---

<sup>262</sup> Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas... Op. Cit.*, p. 150.

<sup>263</sup> Casares Rodicio, E. (1999). Torrano Soler, Ginés. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta, J. López Calo (Eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10 (p. 379). Madrid: SGAE.

<sup>264</sup> *Línea* (Murcia), 27-11-1974, p. 7.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> “Currículum vitae (extractado) de Ginés Torrano”, realizado por José Iniesta Magán, *E-MUar*, FM, 9559/12.



Ilustración 89. Ginés Torrano junto a la rondalla de ED en la Fuensanta.  
Fuente: Torrano (1984:19).

habituales de su repertorio en la Sociedad General de Autores. Así lo relata uno de sus compañeros en el grupo sindical:

Ginés Torrano entró de últimas, vamos de últimas, muy atrás de la fundación, sin embargo se acaparó en la Sociedad de Autores, presentó muchas cosas de las que ya estaban montadas, que él no las montó y se adueñó de ellas... vamos a ser sinceros y él que me perdone... Yo no estoy hablando mal de él, él era muy bueno el tío, tenía una voz muy buena, participó en el grupo y en fin, ayudó mucho al grupo... pero se aprovechó de muchas cosas que estaban sin presentar para hacerse él autónomo...<sup>267</sup>.

En el apartado sexto del cancionero dedicado a “artistas murcianos”, Torrano se refería al mítico cantaor de “Malagueñas de la madrugá”, José María Celdrán “Nene de las Balsas”, ya citado con anterioridad<sup>268</sup>. Torrano aludía al parentesco familiar entre el célebre cantaor de malagueñas y el profesor de conservatorio, Antonio Celdrán Rabadán. El tenor no mostraba reparos en expresar la admiración y respeto que le inspiraba el asesor musical de la SF. Se refería a Celdrán como un “gran músico murciano, excelente amigo a la vez que infatigable luchador por el impulso de la música murciana, así como gran recopilador del folklore de Murcia”<sup>269</sup>.

No obstante, a sabiendas de la problemática surgida hacia 1980, Torrano prefería “callar y ceder las revelaciones a sus trabajos de recopilación, que se sumarán a la gran cantidad de material que sin duda ya posee su archivo y que un día será contenido de un libro bajo su firma”<sup>270</sup>.

<sup>267</sup> Testimonio personal de Joaquín Ruiz Solano, 26-01-2017. Rincón de Seca (Murcia).

<sup>268</sup> Ayuso García, M. D. y García Martínez, T. (2012). La malagueña de la Madrugá y el Nene de las Balsas ... *Op. Cit.*

<sup>269</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 42.

<sup>270</sup> *Ibíd.*

En la sección “objeto de este trabajo” del cancionero de Torrano, el tenor reconocía que el compendio no era un trabajo de investigación propiamente dicho, sino que se trataba de un trabajo más bien de recopilación, “en él recojo los bailes folklóricos u obras bailables de todos los puntos geográficos de Murcia, cuyo creador es el pueblo”<sup>271</sup>.

Gran parte del *corpus* de setenta y un bailes recogidos en esta antología proceden del repertorio creado por los grupos de exhibición artística, por lo que estamos hablando de transcripciones de un repertorio ya adaptado y reinventado para este tipo de agrupaciones.

En la presentación del cancionero, Torrano mencionaba, de hecho, a aquellas personas que le ayudaron en su labor, nombrando a numerosas figuras vinculadas al ambiente de los grupos de Coros y Danzas y también a miembros de la cuadrilla del Raiguero de Totana, que conoció por medio del folclorista Luis Federico Viudes. Torrano reconoció en una entrevista concedida a Sánchez Martínez que el único lugar donde realizó trabajo de campo *in situ*, fue en el Raiguero de Totana, el resto de los materiales proceden de las grabaciones que le proporcionó la radio o el dictado directo de los cantantes de los grupos de Coros y Danzas<sup>272</sup>.

Según el autor, la metodología llevada a cabo en el cancionero fue la grabación magnetofónica y su posterior transcripción. Pero esto contrasta con las declaraciones en las que afirmaba no haber realizado trabajo de campo alguno y haberse limitado a pasar a papel las populares canciones de los grupos de Coros y Danzas de la SF y ED.

El prólogo del cancionero está cargado de tópicos románticos, que siempre han envuelto los trabajos realizados por diletantes en el folklore. Por ejemplo, la afirmación sobre que el folklore murciano “adapta y mejora” los aires musicales de otras regiones limítrofes puesto que “lo murciano tiene majestuosidad propia, una gracia con sabor huertano” ilustra esta concepción.

Sorprende el prólogo, que firma el escritor y polifacético artista unionense Asensio Sáez, donde se hace una dura crítica sobre la adulteración del folklore con fines escénicos y de espectáculo, labor llevada a cabo fundamentalmente por los grupos de Coros y Danzas, de los que Ginés Torrano fue asesor artístico:

¡Cuántas veces creyendo salvaguardar determinadas piezas musicales de nuestro tesoro popular se ha llegado, seguramente de buena fe, a la pedante “remodelación actual”, al aparatoso “arreglo orquestal”, incluso a las apoyaturas de la escenografía, la luminotecnia, el figurín y el alarde coreográfico; elementos totalmente idóneos, por supuesto, para un espectáculo de profesionales pero nunca para una manifestación popular en la que, claro es, toda evolución tiene entrada siempre que el pueblo venga pero en la que no cabe el amaneramiento o el artificio!<sup>273</sup>.

La dura crítica de Asensio Saéz continúa parafraseando a Flores Arroyuelo, quien en 1977 publicó las grabaciones de campo que vino realizando durante los últimos años del Régimen en busca de las manifestaciones musicales más alejadas del folclorismo, aunque también hay ciertos

---

<sup>271</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 7.

<sup>272</sup> Testimonio personal de Manuel Sánchez Martínez, Murcia, 30-11-2016.

<sup>273</sup> Prólogo del cancionero Cfr. Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana .. Op. Cit.*, p.7.

registros procedentes del fenómeno Coros y Danzas<sup>274</sup>. Sobre la excesiva profesionalización de los cantos populares academizados e impregnados de lirismo Flores Arroyuelo tildaba de: “parrandas y jotas salidas del pentagrama” o “cantes de trilla que parecen más propios del Liceo de Barcelona que de una era”. Y además recordaba las rabetas que tomaba el musicólogo e investigador del IEM Arcadio de Larrea “frente a algunos desmanes digamos «artísticos», recomponedores de piezas populares, que han acabado por enmascarar enrevesadamente la verdadera impronta de la obra folklórica”<sup>275</sup>.

Estas afirmaciones en el prólogo del cancionero contrastan totalmente con la primera parte del libro en la que Torrano se dedica a exponer los criterios estéticos que deben de seguir los grupos folklóricos. En ella aporta abundantes recomendaciones fruto de las experiencias del autor como director artístico de un grupo de danzas cuyo objetivo era hacer de los bailes folklóricos, piezas llamativas y vistosas para la *performance* pública.

Tratando de buscar “la verdadera raíz del folklore” Torrano alude al tópico árabe y bizantino del folklore español y mientras abogaba por la rigurosidad y fidelidad a la hora de recoger obras tradicionales y genuinas, admite que la “pureza” del folklore se va perdiendo<sup>276</sup>.

El tercer punto de la primera parte del cancionero está dedicado a “los instrumentos musicales”. Además de describir los instrumentos propios de la rondalla, Torrano sostiene que los coros de los grupos folklóricos nunca deben cantar a más de dos voces, ya que no se deben de recargar las armonías. Estas dos voces tienen que ser por tercetas salvo que “en algunos pasajes se tropezará con que es difícil hacer estos dúos y entonces deben cantar todos a unísono”. Según su criterio, el coro debe cantar en los estribillos y nunca en las mudanzas o coplas, que deben de ser cantados por un solista “que deberá ser de voz lo más bonita posible, bien timbrada y varonil”<sup>277</sup>.

Para fandangos y malagueñas Torrano recomienda que se abstuvieran de cantar a coro ya que “si a cualquier baile regional le ponemos tres o más voces resultará que estamos haciendo polifonía (...) para esto están los orfeones”<sup>278</sup>. Es cierto que en sus inicios el grupo de ED no adoptó la consideración de grupo “mixto” como hizo la SF, que otorgó gran importancia al coro dentro del grupo de baile. Sin embargo, la práctica coral de este tipo de repertorios estaba muy extendida y el grupo sindical no estuvo ajeno a ello.

Ya se apuntó en la primera parte de esta tesis que el repertorio de baile suelto tradicional del Sureste Peninsular nunca se ha interpretado a voces, tan solo algunos estribillos de las jotas y sus especies podían ser susceptibles de ser cantadas a coro. Estos estribillos podían contener coplas recurrentes que el pueblo aprendiera de memoria y cantase de forma colectiva.

Torrano también recomendaba que uno de los miembros del coro debía animar a los bailarines con gritos e interjecciones como “¡Queda!” para anunciar el final y lograr así que el público

<sup>274</sup> Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla.

<sup>275</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 12.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>277</sup> *Ibid.* pp. 32-33

<sup>278</sup> *Ibid.* pp. 32-33.



“rompa en un aplauso cerrado”. Además sugería que era necesario que un músico o cantaor piropease “con gracia y alegría a los bailarines”. Toda esta lista de recomendaciones estaba destinada a hacer del baile folklórico un espectáculo estético, atractivo y dinámico.

La enumeración de elementos performativos se hace más evidente en el Capítulo quinto del cancionero, dedicado “a los grupos de Coros y Danzas”, donde se resumen las normas que debían de seguir los grupos continuadores de la estética de los Coros y Danzas.

Algunas cuestiones que señala el tenor son la importancia de inculcar el baile a los más pequeños, cómo deben de ser los desfiles de los grupos en los festivales, la posición de los músicos de la rondalla en el escenario y cómo estos debían tanto entrar como salir del escenario con música de ambiente –algo habitual en el grupo de danzas de ED que pronto imitaron el resto de grupos–.

A los bailarines se les recomendaba no puntear, el pie debía tocar el suelo con toda la planta “ya que nuestros bailes son rústicos y no depurados”, ignorando así los elaborados pasos de baile de estilo bolero tan comunes en la huerta de Murcia.

Se les pedía “sonreír siempre”, y que las bailarinas se mostrasen “coquetas y esquivas” ante los piropos y galanteos de los bailarines. Además de cuidar la vistosidad y colorido de los trajes, los bailarines debían agruparse en parejas por estatura “lo más agraciadas posible”, colocando a los más altos en el centro y los más bajos hacia los lados<sup>279</sup>.

En relación a los criterios de transcripción del cancionero, Torrano acusaba las enormes dificultades en la labor de transcripción, alegando la pérdida de su “justa pureza”. Estos criterios puristas resultan muy difíciles de discernir precisamente en este trabajo cuyos informantes no reflejan la muestra más real de las manifestaciones de la ruralidad murciana, sino las más urbanas y depuradas.

Torrano incluyó una sucinta justificación de las transcripciones del cancionero. El autor señalaba que las partituras no habían sido transcritas con acompañamiento de piano u otros instrumentos “para que no pierdan originalidad”, alegando que no sería él quien las modificase. Tampoco se incluyen los acordes o “las posturas de las guitarras” ya que, afirma, en cada lugar se les da un “aire” distinto a estos cantos. Como todos los cantos bailables se acompañan de rondalla, Torrano transcribió los preludios e interludios instrumentales en el mismo sistema que la voz principal, sin los acordes de la guitarra. Respecto a los criterios de maquetación, solo incluye la clave y la armadura en el primer pentagrama y no en los sistemas restantes.

Sobre las letras, se señala la posibilidad de añadir más coplas para “los grupos de danzas que los adapten”, aconsejando siempre que la duración sea de entre cuatro y cinco minutos. Por último, especificaba que el transcribirlos en compás de 3/4 y no 3/8, facilitaba la lectura musical de un público no habituado a cantar este repertorio. Con ello, denotaba los fines divulgativos de su cancionero, destinado no a un ambiente científico y de estudio riguroso sino al gran número de grupos y peñas huertanas que estaban surgiendo en ese momento.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 38.

El cancionero incluye setenta tonadas, las cuales se han clasificado según la misma ordenación seguida para el estudio del cancionero de Antonio Celdrán (explicada en la Parte I, Capítulo 3, Apartado 3.4. del presente trabajo). Como se aprecia en el Gráfico 6 el bloque con mayor peso en el cancionero de Torrano es el de cantos de baile (87%). Con un porcentaje simbólico le siguen los cantos del ciclo vital (7%) y los del ciclo anual (6%).

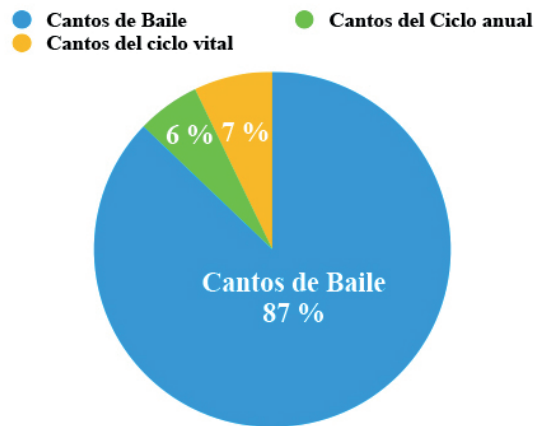


Gráfico 6. Porcentajes por géneros y especies del Cancionero de Torrano.  
Fuente: Elaboración propia.

Con respecto a las tonadas para baile, y a diferencia que Celdrán –que copió varios ejemplos de las contenidas en los cancioneros de Verdú e Inzenga– el cancionero de Torrano recopila únicamente los bailes procedentes de los grupos de Coros y Danzas, además de los dos ejemplares de jota y sevillanas de la cuadrilla de El Raiguero de Totana. La clasificación por géneros de baile le da a la seguidilla y sus múltiples especies un peso muy destacado (ver Gráfico 7).

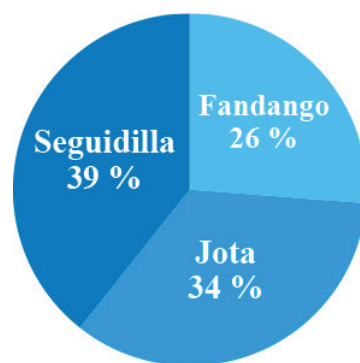


Gráfico 7. Clasificación del cancionero de Torrano según los géneros de baile.  
Fuente: Elaboración propia.

Cabe destacar que Ginés Torrano realizó un intento de ordenación según los géneros de baile, a diferencia de Celdrán que optó por una ordenación alfabética según la localidad de origen.

El cancionero de Torrano comienza presentando los ejemplos de fandango y malagueñas, sigue con la seguidilla y sus especies (parrandas, pardicas, sevillanas, torrás...), las jotas y final-

mente los demás cantos (de Navidad, nanas, de trabajo, y de carnaval). A ello habría que sumarle la reubicación de algunas tonadas que según esta clasificación aparecen dentro de un género al que no pertenecen.

El peso de las tonadas de otros géneros no vinculados a la funcionalidad del baile es muy poco representativo (Gráfico 8). La suma de las tonadas pertenecientes al ciclo vital más las del ciclo anual tan solo computan un 13% del total del cancionero. A diferencia de Celdrán, que tan solo incluyó un romance, en esta colección el género narrativo está completamente ausente. Además, es necesario precisar que dentro de la etiqueta de cantos “de ronda” se ha incluido la “Malagueña de madrugá”<sup>280</sup> que aunque pertenezca a este género de baile, su funcionalidad concreta está destinada a la ronda nocturna y no al baile.

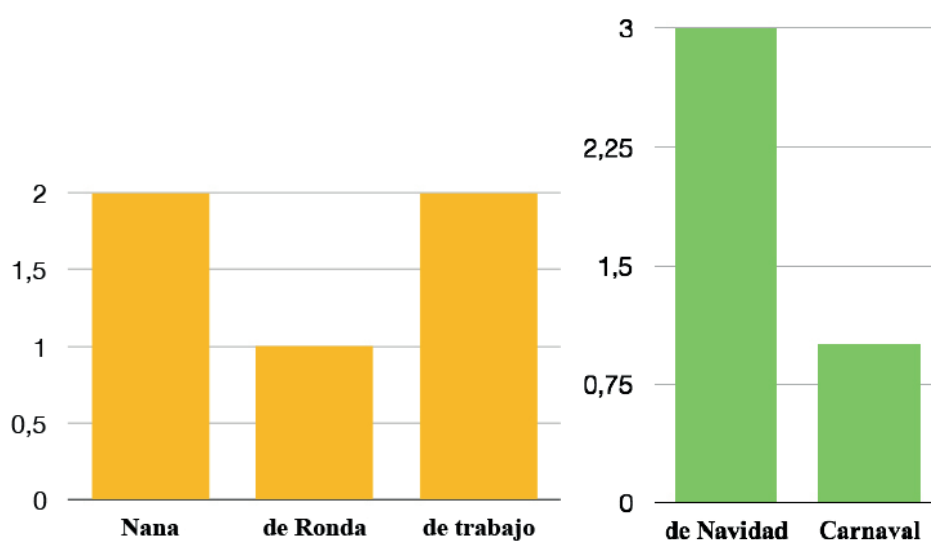


Gráfico 8. Porcentajes de tonadas pertenecientes a los ciclos vital y anual.  
Fuente: Elaboración propia.

Con respecto al contenido y su procedencia existe un gran número de correlaciones en los títulos del repertorio transcritos por Celdrán y el de Torrano. No obstante, al publicarse más tarde, la recopilación de Torrano incluyó algunas de las últimas innovaciones del grupo de la SF así como las del repertorio de otros grupos independientes. La Tabla 20 recoge los títulos del cancionero de Torrano que no se incluyeron en el cancionero de Celdrán.

El resto de tonadas del cancionero de Torrano tienen su equivalencia con otros ejemplos recopilados en el cancionero de Celdrán. En algunos casos Torrano copió literalmente las transcripciones de Celdrán. Sin embargo, en otros casos, las diferencias entre las transcripciones de un autor y otro radican en aspectos concretos como los cambios de tonalidad –a veces con armaduras imposibles para rondalla–, las modificaciones en los textos de las tonadas, las variantes dentro de un mismo tipo melódico, las pequeñas matizaciones en los títulos –a veces con cambios en el topó-

<sup>280</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 186.

Nº	Título de las tonadas en el Cancionero de Torrano (1984)
1	Malagueña de la Tía Carmen “La Pereta” (Aljucer-Murcia)
4	Malagueña de Tercia (La Tercia Moratalla y Lorca)
5	Malagueña de Murcia [Malagueña huertana]
8	Malagueña Minera (la Unión)
9	Malagueña de Abajo “rápida” (La Arboleja)
10	Malagueña (Yecla)
28	Pardas de Mazuza (Moratalla)
29	Yerbabuena (Raiguero Bajo-Hinojar-Totana y El Berro)
32	Sevillanas del Raiguero (Raiguero Bajo – Hinojar - Totana)
43	Jota del campo (Cieza)
44	Jota del Rincón de Seca (Murcia)
45	Jota del Raiguero (Raiguero Bajo – Hinojar – Totana)
48	Jota de Águilas
49	Alpargateras de Yecla
54	Jota de la Huerta (Murcia)
58	Jota de la Ñora (El Lugarico-La Ñora-Murcia)
61	Jota de San José (Murcia)
63	Villancico o Marcha de Aledo
70	Murgas (canto cómico-satírico de los carnavales murcianos)

Tabla 20. Títulos de las tonadas del Cancionero de Torrano que no incluyó A. Celdrán.  
Fuente: Elaboración propia<sup>281</sup>.

nimo–, la inclusión de la transcripción de los interludios instrumentales, o las versiones melódicas de un mismo título.

Algunas de las tonadas para baile que transcribió Torrano responden a la misma variante musical que las grabadas en los LP’s de la *Colección de música murciana* del sello Columbia<sup>282</sup>. Estas grabaciones pudieron servirle como registros de campo, y así recogió las mismas letras con que se grabaron.

En la biografía de Torrano se destacaban dos transcripciones de su cancionero como los grandes méritos de su recopilación debido a que estaban “a punto de desaparecer”. Se trata de las denominadas “Malagueña Minera” y “Jota de Herrerías”, que proceden de los grupos de la SF de La Unión y Cartagena. En estas localidades el movimiento de Coros y Danzas decayó a mediados del Régimen. Independientemente de su dudosa datación histórica, materializan dos melodías que cayeron en desuso. No obstante Celdrán recogió una “Malagueña de la Unión” con distinto tipo melódico y una “Jota de Herrerías” prácticamente idéntica a la que incluyó Torrano<sup>283</sup>.

Se pueden señalar una serie de aspectos cuestionables en la transcripción de las tonadas del cancionero de Torrano. Por un lado, muchas de las coplas populares contienen errores en cuanto a la transcripción, esto podría estar dado fruto a que las grabaciones que transcribió le fueron pro-

<sup>281</sup> Para facilitar la consulta se han numerados todas las tonadas del cancionero de Torrano según el orden con que aparecen.

<sup>282</sup> VVAA. (1978). *Colección de música murciana*. Madrid: Columbia.

<sup>283</sup> Asociación Provincial Francisco Salzillo (1980). *Canciones y bailes populares de la Huerta ... Op. Cit.* Cfr: “Jota de Herrerías (p. 67) y “Malagueña de la Unión” (p. 285).

porcionadas por terceras personas por lo no tuvo contacto directo con las músicas y no pudo así aclarar posibles dudas en los textos.

Por otro lado, es muy llamativa la elección de la tonalidad de algunas de las transcripciones. En muchos casos están transcritas en una armadura que no es el tono habitual en el que los grupos las interpretaban, con unas alteraciones muy dificultosas para la interpretación con rondalla. Por ejemplo, la “Malagueña de tres de Lorca”, que habitualmente se tocaba “por Mi”, se presenta en altura “Sol” (con tres bemoles). Además presenta errores en la transcripción en la copla “Nadie toque los corales” en lugar de “Madre ponme los corales”<sup>284</sup>.

La “Malagueña de Yecla” se transcribe en altura Do# (con siete sostenidos en la armadura) o las “Parrandas de Cieza” en altura Fa# (con seis sostenidos en armadura)<sup>285</sup>.

Estas modificaciones podrían haberse realizado en función del registro cómodo para el tenor y porque la profesionalización de los músicos que componían rondalla le permitiría una interpretación en estas tonalidades, nada habituales en la música popular y que estarían más cercanos al academicismo del conservatorio.

Sobre los errores de transcripción y compaseo, hay que destacar que de veintiuna tonadas de jota, ninguna de ellas se transcribe con el adecuado compás binario de subdivisión ternaria (6/8). En todos los casos se transcriben en compás ternario simple (3/4). Existen otros errores graves de acentuación en “El aguinardo”<sup>286</sup> o en “Las Marías”. En este último baile, que adscribimos dentro de la estructura de la seguidilla, fue transcrito por Torrano en compás ternario simple (3/8). Este compás funciona para el inicio o salida de la copla, pero sin embargo el compás binario de agrupación ternaria (6/8) es preferible para el desarrollo del resto de secciones. A pesar del compás, las acentuaciones que figuran en la transcripción de Torrano (ver Apéndice III.12.2.) no se corresponden con el pulso natural de la música, según la grabación del grupo heredero de ED<sup>287</sup> (ver Ilustración 90)<sup>288</sup>.

The image shows a musical score for the song "Las Marías". It consists of three staves of music in 3/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "To das las Ma rí as son dul ces como moel ca ra me lo". The second staff continues with: "dul ces co moel ca ra me lo dul ces co moel ca ra". The third staff ends with: "me lo y yo co mo soy go lo so por u na Ma ría me mue ro". There are bar lines and repeat signs throughout the score.

Ilustración 90. Transcripción de las “Marías”, grabación de la Peña “La Panocha” (1978).  
 Fuente: Elaboración propia.

<sup>284</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>285</sup> *Ibid.*, pp. 73 y 95.

<sup>286</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 179.

<sup>287</sup> “Las Marías”, Cara B, Pista 3. *Cfr.* Peña de La Panocha (1978). *Murcia baila con la Peña de la Panocha*. Madrid: Movieplay.

<sup>288</sup> Comparar Apéndices III.12.1 y III.12.2.

Las tonadas pertenecientes al ciclo vital y anual son aquellas en las que se aprecia más evidentemente el préstamo de los cancioneros románticos. Ya se destacó el hecho de que Celdrán nunca citó el origen de estos materiales, algo que Torrano tampoco hizo. El tenor menciona, en la introducción de su cancionero, a Izenga, Calvo y Verdú, pero en las transcripciones no cita su procedencia<sup>289</sup>.

Estos préstamos nunca advertidos por ambos autores, suponen la copia de la copia. Por ejemplo, el canto de trilla que incluyó Torrano (Ilustración 92) es idéntico al “canto de la trilla” de Celdrán (Ilustración 91), quien a su vez lo copió del “Canto de la trilla” incluido en el cancionero de Inzenga (1888) y que a su vez se lo proporcionó Antonio López Almagro.

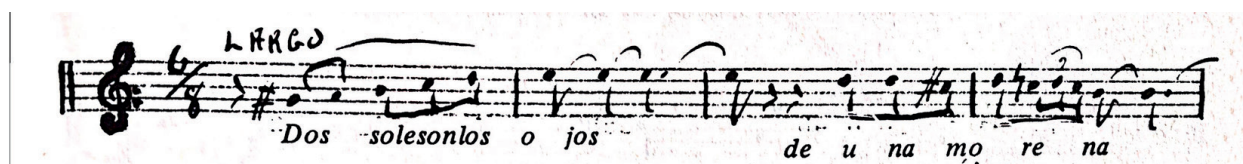


Ilustración 91. Canto de trilla del cancionero de Celdrán.  
Fuente: Celdrán (1980:219).

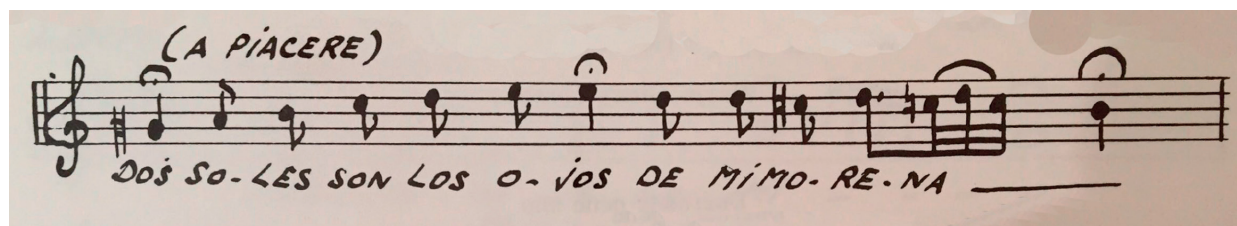


Ilustración 92. Canto de trilla del cancionero de Torrano.  
Fuente: Torrano (1984:191).

Este hecho también se puede determinar en el caso de las dos nanas del cancionero de Torrano. El tenor incluyó dos tipos melódicos diferentes de “Nana”: la “Nana murciana” y la “Nana huertana”. La “Nana murciana” (Ilustración 93), que subtítulo con el calificativo orientalista de “con reminiscencias árabes”. Esta nana se corresponde con la misma versión que incluyó Julián Calvo en *Alegrías y Tristezas de Murcia* como “Cantinelita usada por las madres para dormir a sus niños” (Ilustración 94)<sup>290</sup>.

La diferencia de esta nana con la de Julián Calvo radica en el hecho de que Torrano la transportó un tono más arriba y además alargó la figuración en cada final de frase. Torrano, que solo incluyó una copla, respetó el mismo texto que el de Calvo.

Se puede afirmar que Torrano conocía perfectamente los primeros cancioneros de Calvo, Inzenga y Verdú puesto que poseía una copia de ellos –según se ha comprobado en su archivo personal –, que contiene abundantes anotaciones manuscritas (ver Apéndice II.26.)<sup>291</sup>.

<sup>289</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 23.

<sup>290</sup> Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia ... Op. Cit.*, p.1.

<sup>291</sup> Los tres cancioneros llevan firmas originales manuscritas de Ginés Torrano, así como algunas señalizaciones en varias páginas. *E-MUar*, FM,9559/10, FM,9559/11, FM,9559/13.

**"NANA MURCIANA"** GINÉS TORRANO

LANGUIDO (TEMA POPULAR CON REMINISCENCIAS ÁRABES)

A LA MARTENGO DE IR POR A-GUA PARA LLO-RAR  
 PORQUE NO TIENEN MÍ-S O - - JOS LAGRI-MAS QUE DERRA -  
 - - MAR

Ilustración 93. "Nana murciana" transcrita por Torrano.  
 Fuente: Torrano (1984:185).

Languido.

A la martengo de ir por agua para llorar ya que no tienen mis ojos lagrimas que derramar (1)  
 lagrimas que derramar lagrimas que derramar A la martengo de ir para agua para llorar

Ilustración 94. "Cantinelita usada por las madres para dormir a sus niños".  
 Fuente: *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Calvo, 1877:1).

Con respecto a la "Nana huertana"<sup>292</sup> de Torrano, parece tratarse de una variante de la melodía principal de la "Nana huertana" que Massotti Littel armonizó en sus *Canciones Populares* y que tantas veces interpretó Torrano en junto al Orfeón "Fernández Caballero"<sup>293</sup>.

A favor del trabajo realizado por Ginés Torrano se debe reconocer su esfuerzo por intentar clasificar el repertorio de una forma ordenada atendiendo a los géneros de baile. Primero presenta las malagueñas y fandangos, después los géneros derivados de la seguilla (parrandas, pardicas, seguidillas, torrás); las jotas y por último otros cantos del ciclo anual (cantos de trabajo, de carnaval), sin clasificación entre estos últimos.

A pesar de las objeciones que se han aportado acerca de él, el cancionero de Torrano resulta de gran interés para el estudio del folklore llevado a cabo por los grupos del folklore oficial del Régimen, ya que compendia todo su repertorio desde la creación de estos colectivos. Supone un esfuerzo por perpetuar estas melodías, que posteriormente se retomaron por parte de la ingente cantidad de peñas y grupos emergentes en la Transición y los años 80. Este repertorio fue

<sup>292</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 193.

<sup>293</sup> "Obra de Manuel Massotti Littel. Vol. 1. (Registros sonoros musicales). Pista 7 "Nana Huertana", E-MUar, FR,9498/8. Recuperado 31 11-07-2018 de:  
 <[https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra\\_detalle?pref\\_id=3627913](https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=3627913)>

totalmente asumido por el gran público y adoptado como el más representativo del imaginario musical murciano.

Sin embargo, el tenor reconocía las carencias de su trabajo y el hecho del enorme caudal de tonadas que quedaban sin recopilar: “existen infinidad de bailes y cantos en la región murciana, totalmente desconocidos (...) ya que no ha sido realizado un trabajo lo suficientemente amplio para popularizarlos”<sup>294</sup>.

Desde un punto de vista comparativo, los cancioneros de Celdrán y Torrano coinciden con respecto al material que más les interesaba recopilar, los cantos para baile. En ambas colecciones, los géneros de baile representados en las jotas, fandangos, seguidillas y sus especies son el repertorio más reiterado. Por otro lado, los cantos de los ciclos anual y vital tienen más peso en la recopilación de Celdrán –que recogió un gran número de variantes y versiones de aguilandos– sin embargo, están bastante menos presentes en la colección Torrano. En esta última, además, no se recopiló ningún ejemplo del género narrativo, pero por primera vez se incluyó un canto de carnaval.

Tanto el cancionero de Celdrán como el de Torrano recogieron casi la totalidad de las danzas del repertorio de los grupos de Coros y Danzas de toda la provincia de Murcia. Y también contribuyeron a extender la creencia de que “en Murcia todo es baile” de forma que una gran cantidad de géneros de la música tradicional no fueron atendidos por ser considerados de menor relevancia folklórica, como el género narrativo (romances) u otras especies dentro de los géneros de cantos del ciclo vital y del ciclo anual.

## 6. Escisión y continuidad hacia la Transición

Dentro de la trayectoria del grupo de danzas de “Virgen de la Fuensanta” de ED se deben de entender dos vertientes. Por un lado, la continuidad marcada por el propio grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” que siguió manteniendo su actividad y su mismo nombre, dirigido por Fuensanta Campoy. Una vez disuelto el Sindicato Vertical el grupo de danzas pasó a englobarse dentro de la Peña Huertana “La Panocha”. Esta peña se fundó en 1976 y se ha considerado comúnmente como la primera de las peñas huertanas, si bien existen autores que destacan iniciativas anteriores<sup>295</sup>.

Por otro lado, la creación de un nuevo grupo resultante de la separación de la profesora de baile del grupo de la OS, Milagros Carrasco Martínez, que en 1968 fundó el grupo de danzas “Virgen de la Vega”. Curiosamente, la denominación de este grupo, nacido en la Pedanía de Puente Tocinos (Murcia), hacía referencia a la misma advocación mariana: la Virgen de la Fuensanta. En su himno, Pedro Jara Carrillo –autor de la letra– apelaba a la Fuensanta con el título de “Virgen de la Vega”, en alusión a la fértil vega del río Segura. La elección de este nombre mantenía a la Patrona

<sup>294</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 23.

<sup>295</sup> Sánchez Martínez alude al testimonio de Salvador Martínez Nicolás que en los años 50 creó una proto-peña huertana denominada “El Relente”, a imitación de otras agrupaciones festeras del momento. *Cfr.* Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, p. 20.



de la ciudad como símbolo y le daba una identidad patriótica. Tras la marcha de Carrasco, Fuensanta Campoy asumió la dirección y la enseñanza de baile en el grupo sindical (ver Ilustración 95).



Ilustración 95. Grupo de ED con Milagros Carrasco y Fuensanta Campoy en el centro (ca. 1965).  
Fuente: Archivo personal de Milagros Carrasco.

Tanto Campoy en el grupo “Virgen de la Fuensanta”, como Carrasco en el “Virgen de la Vega”, representaban dos figuras docentes del folklorismo en Murcia que fueron continuadoras en la difusión y pervivencia del modelo de ED.

### **6.1. La escisión de Milagros Carrasco: el grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Vega” (1968)**

Milagros Carrasco Martínez (1939-2016) se inició en el baile folklórico desde su niñez en las clases de baile impartidas por la SF en Murcia capital. Posteriormente formó parte del grupo “Virgen de la Fuensanta” de la OS desde su fundación en 1959. Carrasco simultaneaba su posición como bailarina del grupo de ED junto a la enseñanza de baile a jóvenes de diversos lugares de la zona metropolitana de Murcia. Desde mediados de los años sesenta varios integrantes del grupo de ED impartían clases de música y baile en distintas pedanías de la huerta de Murcia.

A su vez, Milagros ejercía como profesora de baile en el grupo sindical, después de que Angelita López se retirase en estas funciones. Además, Carrasco fue profesora en varios grupos infantiles como en La Alberca, donde constituyó el Grupo “Virgen del Rosario”. De forma paralela, enseñaba en el grupo “Virgen de la Fuensanta” de la pedanía de Patiño y en la Ermita de los Alburquerque, donde impartió clases a un grupo de niños, los mismos que más tarde se unieron a los jóvenes de Puente Tocinos y conjuntamente formaron el grupo “Virgen de la Vega”.

Desde el año 1964, Carrasco colaboró en la formación de un grupo de baile dependiente del Centro Juvenil de Puente Tocinos. En esta localidad existía un movimiento reivindicativo que organizaba distintas actividades culturales a través del denominado “Centro Juvenil y Cultural”. Desde este centro se organizaron, entre otras actividades lúdicas, clases de baile. En un principio se impartían en los salones parroquiales hasta que más tarde se trasladaron a las escuelas. La vocal de folklore del Centro Juvenil, Serafina Contreras, trajo a Puente Tocinos a la primera profesora de baile, la patinera Fina Hidalgo<sup>296</sup>. Poco tiempo después un bailarín de ED también de Patiño, Antonio Sánchez Carrillo, se encargó de las clases de baile, hasta que dejó encargada a Milagros Carrasco<sup>297</sup>. Con Carrasco el grupo de baile de Puente Tocinos tomó cuerpo hasta que por una serie de desavenencias Carrasco decidió constituir un grupo bajo su dirección, independiente a cualquier otra institución. Así, en 1968, con parte de los alumnos del Centro Juvenil y junto a otros jóvenes a los que daba clase creó en Puente Tocinos el grupo “Virgen de la Vega”<sup>298</sup>. Parte de los demás integrantes del Centro Juvenil de Puente Tocinos que no siguieron a Carrasco se constituyeron ese mismo año como grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas”, en alusión a las siete coronas del escudo de la ciudad de Murcia. Posteriormente el “Siete Coronas” se agrupó en 1979-1980 en la Peña Huertana “La Crilla.

El grupo “Virgen de la Vega” asumió el mismo repertorio musical de ED, su grupo matriz, y no fue hasta finales de los años setenta cuando se produjeron las innovaciones respecto a su repertorio. En sus primeros años el grupo dirigido por Carrasco estuvo integrado por catorce parejas y una rondalla de ocho músicos.

En el año 1975-1976 el grupo “Virgen de la Vega” trasladó su sede social de Puente Tocinos al Barrio del Carmen (Murcia). En 1979, a petición de familiares y amigos, se creó la Peña Huertana “El Tablacho”, a la que se adscribió el “Virgen de la Vega” como Grupo de Coros y Danzas.

Posteriormente, hacia 1989 Milagros Carrasco ostentó la Dirección del Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo en una época en la que peligró la desaparición del festival, llegando a estar registrado a su nombre para no perder el título<sup>299</sup>. Ocupó otros cargos de importancia en la Federación de Asociaciones de Folklore (FEAF), de la que fue uno de sus miembros fundacionales (1984) y presidenta nacional<sup>300</sup>.

<sup>296</sup> Testimonio personal de Serafina Contreras Fuentes. Murcia, 19-07-2018.

<sup>297</sup> Testimonio personal de Juan García Serrano. Puente Tocinos, 08-02-2018.

<sup>298</sup> Otras referencias en prensa aluden a 1969 como año oficial de su creación, *Cfr. Línea* (Murcia), 09-09-1978, p. 51.

<sup>299</sup> Testimonio personal de Milagros Carrasco Martínez.

<sup>300</sup> Web oficial de FEAF, Quienes somos: Recuperado el 20-07-2018 de: <<http://rfeaf.org/quienes-somos-2/>>

Las referencias al grupo “Virgen de la Vega” en prensa comenzaron a aumentar a partir de los primeros años de la década de los setenta. En 1971 el grupo participó en un Festival Pro-Campaña de Navidad en el cine Alarcón de Puente Tocinos, donde tenía su sede el grupo. Este tipo de actos debían ser notificados al Gobierno Civil para autorizar su celebración siempre que se ciñera al horario permitido (ver Apéndice I.19).

En 1975, el Diario *Línea* dedicaba en sus páginas una entrevista a Milagros Carrasco, debido a su condición de “profesora de Coros y Danzas de la Sección Femenina”<sup>301</sup> en Las Torres de Cotillas. Esta filiación a la SF, vino probablemente dada por el apoyo recibido por parte de la Delegación Local de la SF de aquel municipio. Su delegada, Pepita Palazón, estaba muy comprometida en formar una rondalla y un coro para las danzas. Por tanto, hay que aclarar, que Carrasco no pertenecía a la SF, aunque en la Delegación Local de la SF de Las Torres contó con ella como profesora para poner en marcha el grupo.

En la citada entrevista, se mencionan los grupos infantiles a los que daba clase. Ya en 1974 dirigió en el Bando de la Huerta al grupo infantil de Las Torres de Cotillas, cuyo repertorio era el habitual del grupo de ED: “Jota de Murcia”, “Parrandas”, “Alegrías”, “Bolera”, “Manchegas”, “Jota del Chipirrín”, “Jota del Rincón de Seca” y “Malagueñas”, entre otras<sup>302</sup>.

Además, al año siguiente Carrasco afirmaba ser profesora en tres grupos: La Alberca, “Los Alburquerque” y el “Virgen de la Vega”<sup>303</sup>. El trasvase de bailarines entre los grupos juveniles a los que Carrasco enseñaba era algo muy común. Si para una actuación necesitaban más bailarines Carrasco pedía la colaboración de algunos de sus alumnos de otras pedanías. De hecho, algunos miembros del grupo Virgen de la Vega recuerdan haber bailado en actuaciones con el grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED: “Como eran los mismos bailes, podíamos bailar con ellos”<sup>304</sup>.

Con motivo del viaje del grupo “Virgen de la Vega” a Colonia, la prensa murciana hacía referencia al grupo de Carrasco, y señalaba la procedencia de ED de su directora (ver Ilustración 96):



Ilustración 96. Titular alusivo a la procedencia de ED de Milagros Carrasco (1977).

Fuente: *Línea*, 20-03-1977, p. 4.

<sup>301</sup> “La Sección Femenina en vías de renovación: Formación de un coro y una rondalla”. *Línea* (Murcia), 29-08-1975, p. 13.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> “La Sección Femenina en vías de renovación: Formación de un coro y una rondalla”. *Línea* (Murcia), 29-08-1975, p. 13.

<sup>304</sup> Testimonio personal de Antonio Nicolás Rueda y Serafina Contreras Fuentes. Murcia, 19-07-2018.

Algunas de las cualidades que destacaba la crítica sobre el grupo “Virgen de la Vega” era la sincronía y la homogeneidad propia de un grupo joven. Entre su repertorio destacaban “la difícil Malagueña de Abajo”, variedad de fandango abolerado de La Albatría (Huerta de Murcia) que el grupo Virgen de la Vega fue pionero en poner en escena y “cuyas alternancias rítmicas hacen muy difícil el ritmo de los danzantes”<sup>305</sup>. El grupo incluía en su rondalla a dos grandes músicos procedentes de ambientes rurales de la Huerta de Murcia como eran el Tío Ángel “El Oliva”, que tocaba el violín con 60 años por aquel entonces y el Tío Carmelo Ferre, “tocador de guitarra y señalado cantante de letrillas huertanas”<sup>306</sup>, de La Albatría, músicos procedentes de los ambientes más tradicionales, de los que el “Virgen de la Vega” se nutrió.

Estos músicos habían colaborado previamente con ED, ya que en ocasiones en las que faltaban instrumentistas se les buscaba y se les pagaba por actuación. Milagros debió de conocerlos durante la época en la que dirigía el grupo sindical y posteriormente pasaron a ser habituales en la rondalla del “Virgen de la Vega”.

El debut del grupo en el Festival de Folklore del Mediterráneo se produjo en su décima edición (1977), donde además actuó junto a otros grupos nacionales (Madrid, Bárdena del Caudillo, Granada) y con los grupos murcianos de Cieza y el “Virgen de la Fuensanta” de ED<sup>307</sup>. También en la edición de 1978 volvió a actuar junto al grupo de Coros y Danzas de Yecla y el “Virgen de la Fuensanta”<sup>308</sup>.

### 6.1.1. Trabajos discográficos del grupo “Virgen de la Vega”

El primer trabajo discográfico del grupo “Virgen de la Vega” se publicó dentro de la ya citada, *Colección de música murciana* del sello Columbia (1978)<sup>309</sup>. Como ya se apuntó en la Parte I (Capítulo 3, Apartado 5.2.) en esta colección se dedicaron tres vinilos –de los once vinilos que constaba la colección completa– para representar a los grupos de Coros y Danzas de la provincia.

Dos vinilos fueron los de la Asociación “Francisco Salzillo” –antigua SF– que dedicó una cara a cada uno de sus cuatro grupos más destacados (Lorca, Cieza, Yecla y Murcia)<sup>310</sup>.

El tercer vinilo, que representaba de alguna manera a la otra rama del folklorismo oficial, la de ED, fue el del grupo “Virgen de la Vega”. Esta elección no fue bien tomada en las filas de la

<sup>305</sup> “El grupo Virgen de la Vega ensaya a tope: Son en total 18 parejas más ña típica rondalla huertana”, *Línea* (Murcia), 20-03-1977, p.8.

<sup>306</sup> *Ibíd.*

<sup>307</sup> “El Virgen de la Vega debutante en el Festival”, *Línea* (Murcia), 13-09-1977, p. 4.

<sup>308</sup> En la crónica detallaban que el “Virgen de la Vega” estaba constituido por 22 miembros “entre danzantes y músicos” y se daba como fecha de fundación el año 1969 en Puente Tocinos, Cfr: “Dos grupos de Murcia capital y uno de Yecla, anfitriones de esta fiesta folklórica”. *Línea* (Murcia), 09-09-1978, p. 51.

<sup>309</sup> Grupo de Danzas Virgen de la Vega (1978). *Murcia*. (Dirige: Milagros Carrasco). Madrid: Columbia.

<sup>310</sup> Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia; Grupo de Lorca*. Madrid: Columbia; Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Yecla; Grupo de Cieza*. Madrid: Columbia.

recién extinguida SF, ni por parte del antiguo grupo sindical “Virgen de la Fuensanta”, puesto que este último no estuvo representado en la colección de Columbia.

La selección del grupo Virgen de la Vega mostraba la calidad artística del grupo así como sus buenos contactos de su directora en el ambiente del folclorismo de la capital.

En el LP de 1978 grabado por el grupo “Virgen de la Vega” se evidencia que la mayor parte del repertorio grabado fue el que heredó del grupo de la OS, que a su vez reproducía el que creó SF. En todas las pistas del LP figuraba Ginés Torrano como recopilador, según relataba Milagros Carrasco fue una concesión realizada para que el tenor pudiera cobrar una retribución económica por los derechos de recopilación.

La denominada como “Jota del Verdolay” se correspondía con la “Jota del Rincón”, uno de los bailes que adaptó para sus actuaciones el grupo de ED.

En el trabajo del grupo “Virgen de la Vega” destacan algunas modificaciones en los bailes de su repertorio si los comparamos con los títulos con los que los denominaba el grupo de la SF. Las “Pardicas de Caravaca” ya analizadas anteriormente (Parte I, Capítulo 3, Apartado 1.2.3.) se titularon como “Pardicas de Cehegín”. Sin embargo, las dos grandes innovaciones en el repertorio grabado en el vinilo de 1978 fueron la “Malagueña de Abajo” y la “Malagueña de Tercia”.

En el apartado sobre el “repertorio de fandangos y sus especies” (Capítulo 3, Apartado 1.2.2.) se aludió a la clasificación de los distintos tipos de malagueña según los acordes de acompañamiento de la guitarra. La denominación de “Malagueña de Abajo” hacía referencia a que el acorde principal, de Fa#, se tocaba en los trastes inferiores de la guitarra. Esta tipología de malagueña también se correspondía con otras denominaciones *emic* como “Malagueña de Juan Brevia” o “Malagueña por Fa” y junto con la malagueña “de arriba” o “Antigua” (por Mi M) fueron las dos tonalidades más extendidas para el canto de la malagueña en la huerta de Murcia<sup>311</sup>.

El grupo aprendió esta malagueña a través del cantaor y guitarrista huertano Carmelo Ferre “El chiquitín” de La Albatalla. Esta localidad había sido objeto de recopilación de tonadas durante la Misión 38 (1949) del IEM. Ricardo Olmos transcribió allí tres tipos de malagueña: una “Malagueña Cartagenera”, “Malagueña de arriba” y “Malagueña de la Madrugá” (Apéndice III.3.1.)<sup>312</sup>.

Carmelo Ferre era un músico de grandes cualidades, con una voz vetusta y añeja y poseedor de un inmenso corpus de coplillas y textos de recambio. Junto a él también estuvo muy vinculado a la rondalla del “Virgen de la Vega” el violinista Ángel Franco “El Oliva” y en menor medida, Andrés Martínez “El Abogao”. Precisamente Andrés “El Abogao” cantó para García Matos un canto para la recogida de la hoja de la morera (“Se cría en el mes de abril”) y un canto de trilla (“En la orilla del río yo planté y puse”) y un canto de siega (“Regalo de mi querer”)<sup>313</sup>. Estos músicos (ver Ilustración 97) evidenciaban el diálogo y la versatilidad entre mundo tradicional y a las manifestaciones del folclore oficial que representaban los grupos de Coros y Danzas.

---

<sup>311</sup> Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado ... Op. Cit.*, p. 126.

<sup>312</sup> Misión 38 (1949) en La Albatalla. Recuperado el 20-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/location/1646>>

<sup>313</sup> García Matos, M. (1979). *Magna Antología del folclore musical de España ... Op. Cit.*



En memoria de: Andrés Martínez “el Abogao”, Angel Franco “el Oliva” y Carmelo Ferre “el Chiquitín”

Ilustración 97. Músicos de la huerta vinculados a la rondalla del grupo “Virgen de la Vega”.  
Fuente: Archivo del grupo Virgen de la Vega.

La Malagueña de Abajo que grabó Carmelo Ferre en el vinilo del “Virgen de la Vega” fue una de las innovaciones de este grupo que adaptaba para el cuerpo de baile una de las malagueñas de mayor sabor huertano. Sin embargo, los informantes relatan las dificultades que tuvieron para poder cuadrar la coreografía a una música tan dada a la improvisación y a la libertad interpretativa del “Tío Carmelo”<sup>314</sup>. La grabación da una idea de este hecho y cómo se realizaron algunas modificaciones en la música para adaptar los pasos de baile. Por ejemplo, en la última copla se acorta la duración entre los seis incisos de la malagueña de manera que se produce una aceleración del ritmo armónico que no es congruente con el patrón seguido en las coplas anteriores<sup>315</sup>.

La otra malagueña que se grabó en el vinilo de 1978 fue la denominada como “Malagueña de Tercia”. Según relata uno de los informantes, esta malagueña la había escuchado en un baile de pujas<sup>316</sup> en el Campo de Lorca. Allí, un miembro del “Virgen de la Vega” escuchó a Juan Velasco, que era oriundo de Tercia (Lorca)<sup>317</sup>. Según la grabación de 1978 Carmelo Ferre ejecuta una interpretación muy libre de esta malagueña que apenas hace posible hacerla apta para el baile. Ginés Torrano la transcribió en su cancionero basándose en la grabación del “Virgen de la Vega” y en su título añadió el título de “La Tercia, Moratalla y Lorca”<sup>318</sup>.

<sup>314</sup> Testimonio personal de Mariano Velasco García, Murcia 19-07-2018.

<sup>315</sup> “Malagueña de abajo” en Grupo de Danzas Virgen de la Vega (1978). Murcia. (Dirige: Milagros Carrasco). Madrid: Columbia.

<sup>316</sup> Los bailes de pujas se organizaban por las cuadrillas y hermandades con un fin benéfico. Consistían en que la cuadrilla empezaba a tocar y los mozos pujaban por ver qué moza empezaba a bailar y con quien. Los mozos pagaban por bailar con una chica en concreto

<sup>317</sup> Testimonio personal de Mariano Velasco García. Murcia, 19-07-2018.

<sup>318</sup> Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana ... Op. Cit.*, p. 61.

Posteriormente el grupo “Virgen de la Vega” publicó un nuevo trabajo discográfico en 1982 donde incluyeron nuevos bailes en los que se le dio un destacado papel al coro, siguiendo la estética creada por los “grupos mixtos” de la SF. En el vinilo de 1982, el grupo salió de la uniformidad del repertorio anterior a través de la inclusión de bailes procedentes del mundo de las cuadrillas (“Parrandas de Hinojar”) y otros bailes de los demás grupos de de la SF como “Jota de Yecla”, “Malagueña de Alhama”. Además, se introdujeron dos nuevas creaciones que vinieron de la mano de Salvador Nicolás “El Fontanero”, como la “Malagueña de Torre Pacheco”<sup>319</sup> y la “Malagueña de la Arboleja”<sup>320</sup>.

Además, en 1982 también publicó la primera grabación de la “Misa huertana” que “supuso un importante pilar para la difusión de este tipo de misas folklóricas”<sup>321</sup>. Basándose en las anteriores misas huertanas como la de Antonio “El Viejo”, la “Misa huertana” del grupo “Virgen de la Vega” tomó las melodías de los bailes ya grabados en los trabajos discográficos anteriores de 1978 y 1982<sup>322</sup>.

## **6.2. La continuidad del grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” y su refundación en la Peña Huertana “la Panocha” (1976)**

Tras la muerte de Franco, el panorama político y social planteaba grandes incertidumbres sobre la pervivencia de sus instituciones. Adelantándose a los acontecimientos, en 1975 los miembros del Grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED comenzaron a barajar la idea de agruparse en una nueva asociación de tipo cultural independiente de cualquier sesgo político. Así, tras largas reuniones de sus miembros en la típica taberna del “Tío Sentao” fueron redactando los estatutos de la que la oficialmente se ha considerado como primera Peña Huertana de Murcia, “La Panocha”.

Según sus estatutos, la “Sociedad Cultural Peña de la Panocha” se constituyó en 1976 con el propósito de:

Velar por la conservación de las viejas costumbres y tradiciones de la Huerta Murciana. Promover la afición a la música y danzas populares, manifestaciones auroras, uso del traje regional murciano, así como todas otras aquellas que constituyan nuestro rico y variado folklore<sup>323</sup>.

---

<sup>319</sup> La “Malagueña de Torre Pacheco” guarda semejanza en su decurso melódico con la malagueña que interpretaba el “Tío Fidel” de Torre Pacheco (que realmente era oriundo de La Tercia) “con su muerte el folklore vivo se había quedado huérfano en ese territorio del Campo de Murcia *Cfr.* Tomás Loba, E. (2015b). Salvador Martínez Nicolás y su aportación a la cultura tradicional ... *Op. Cit.*, p. 25. “Malagueña de Roldán”, a partir de 00:31. Recuperado el 20-07-2018 de: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vo1PKDGz1ts&t=282s>>.

<sup>320</sup> Uno de los informantes en esta participación reconoce la nueva creación de esta malagueña por parte de Salvador Martínez “El Fontanero”. *Cfr.* Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Vega (1982). *Murcia (Dirige: Milagros Carrasco)*. Murcia: Discos Mercurio.

<sup>321</sup> Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia ... *Op. Cit.*, p. 45

<sup>322</sup> Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Vega (1982). *Misa huertana (Dirige: Milagros Carrasco)*. Madrid: Discos Mercurio.

<sup>323</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales ... Op. Cit.*, p. 276.

Su fundación oficial se produjo el 17 de enero de 1976, coincidiendo con la festividad de San Fulgencio, Patrón de la Diócesis de Cartagena<sup>324</sup>. El grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” continuó manteniendo misma denominación que había tenido a lo largo de su vida como grupo del sindicato. Se unió a la recién creada “Peña La Panocha”, conservando sus estatutos como grupo de danzas independiente. Según uno de los informantes que participaron en esta transición esta simbiosis beneficiaba a ambas instituciones<sup>325</sup>.

El acto fundacional de “La Panocha” consistió en un elaborado ritual que según Sánchez Martínez recordaba a las “veteranas órdenes militares y religiosas”. El acto incluyó un desfile hasta el atrio de la Iglesia de las Agustinas, una imposición de monteras – sombrero característico de la clase alta en el siglo XIX – y la firma del juramento de fidelidad a la Peña, cuyo primer presidente fue Luis Costa Fernández<sup>326</sup>.

El modelo totalizador de la Peña “La Panocha”, incluía rondalla, grupo de Coros y Danzas adscrito, además de un programa de actividades gastronómicas, festivas, de indumentaria, etc. Esta estructura se tomó como referente por parte de las peñas posteriores.

### **6.2.1. Trabajos discográficos del grupo “Virgen de la Fuensanta”:**

#### **Murcia baila con la Peña de la Panocha (1978) y Así canta Murcia (1980)**

El grupo “Virgen de la Fuensanta” no publicó ningún trabajo discográfico bajo la denominación como grupo dependiente de la Obra Sindical de ED. Al igual que como ocurrió con el grupo de la SF de Murcia capital, tuvo que esperarse al año 1978 para que se publicasen los primeros trabajos discográficos de los grupos, que bajo nuevas denominaciones, mostraban el repertorio de los bailes de su época como grupos del folclorismo oficial del Régimen. A partir del año 1978 comenzó el *boom* de la publicación de trabajos discográficos sobre músicas tradicionales<sup>327</sup>.

La primera publicación discográfica del grupo “Virgen de la Fuensanta” se produjo en 1978 bajo la denominación de “Peña la Panocha”<sup>328</sup>. Curiosamente este vinilo se publicó el mismo año que la *Colección de música murciana* del sello Columbia, de la que quedó excluido.

No obstante, es posible que una grabación del grupo sindical se publicase en 1965 dentro una curiosa edición. La marca de Coñac “Fundador”, de la Casa Pedro Domecq, publicó en 1965 millares de “Discos Sorpresa” como obsequio por la compra de sus productos<sup>329</sup>. Estos discos contenían

<sup>324</sup> Cfr. Historia de la Peña Huertana “La Panocha”. Recuperado el 20-07-2018 de: <[http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,0,c,0,m,0&r=ReP-4066-DETALLE\\_REPORTAJESPADRE](http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,0,c,0,m,0&r=ReP-4066-DETALLE_REPORTAJESPADRE)>.

<sup>325</sup> Testimonio Personal de Luis Campillo Veguillas. Murcia, 25-01-2017.

<sup>326</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970 ... *Op. Cit.*, p.21.

<sup>327</sup> Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folclore musical murciano ... *Op. Cit.*

<sup>328</sup> Peña de La Panocha (1978). *Murcia baila con la Peña de la Panocha*. Madrid: Movieplay.

<sup>329</sup> Agradezco al Dr. Emilio del Carmelo Tomás por facilitarme la referencia a este álbum.



premios que iban intercalados sonoramente entre los números musicales grabados en una de las caras: “en caso de que este Disco sorpresa esté agraciado con premio, apresúrese a cobrarlo en la agencia Domecq de la capital de su provincia”. En uno de estos discos se incluyó la grabación de “Seguidillas del Jo y Já” de Murcia, pero no especificó el grupo que la grabó. Por su estilo interpretativo y por el especial toque de pandereta de Ruiz Solano, parece pertenecer al grupo sindical. Además esta grabación guarda gran similitud con la versión titulada como “Seguirillas” que grabó el grupo “Virgen de la Fuensanta” en 1980<sup>330</sup>.

Por otro lado, en 1969 se publicó el LP *Música y Monumentos de España: Murcia* en el que se grabó a la Campana de Auroros de Rincón de Seca, bajo la denominación de “Grupo Folklórico”. Esta apreciación pone en evidencia la difusión del término que llegó a emplearse para otro tipo de agrupaciones ajenas al folclorismo oficial. Aunque en este trabajo discográfico no participó el grupo de la OS, sí que se eligió una fotografía del mismo para ilustrar el LP (ver Ilustración V, portada del Capítulo 5).

Otra fotografía del grupo, tomada en el Museo de la Huerta de Alcantarilla con motivo del viaje a Amberes (1968), fue la portada del “Cancionero Folklórico de Murcia” de García Matos (ver Ilustración 98)<sup>331</sup>. Esta colección vio la luz complementando la primera antología de 1960<sup>332</sup>.



Ilustración 98: Portada del LP con Fuensanta Campoy en el centro de la fotografía.  
Fuente: García Matos (1971).

<sup>330</sup> “Seguirillas” Cfr. Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Así canta Murcia*. Murcia: Discos Mercurio.

<sup>331</sup> García Matos, M. (1971). *Cancionero folklórico de Murcia de la antología del folklore musical de España*. (ref. HH 10-97). Madrid: Hispavox.

<sup>332</sup> Andrés, J., Fernández, S., Arroyo, S., Serrano, E., Mezquita, J.M. (2011). *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos*. Ciudad Real: CIOFF España, p. 41.

En este vinilo se publicó una selección de las grabaciones efectuadas por Matos en Murcia. El extremeño afirmaba en una entrevista de 1969 que la parte dedicada a Murcia de la *Antología* la realizó entre los años 1957-58, “metiéndome en la vena más auténtica del pueblo para que las versiones fueran puras y sin mixtificaciones”. Tres años más tarde volvió para incrementar los temas musicales de la primera estancia de campo, lo que motivó un disco dedicado exclusivamente al folklore murciano, “una de mis mejores consecuciones”<sup>333</sup>.

Es llamativo que la fotografía del grupo sindical ilustrase esta colección cuando el objetivo de Matos era mostrar de las manifestaciones más alejadas de la estética de los grupos de Coros y Danzas.

Una vez contemplados estos antecedentes, a partir de 1978 el grupo “Virgen de la Fuensanta” publicó sus primeros trabajos discográficos. El primero de ellos se hizo bajo la denominación de la Peña Huertana que los integró, “La Panocha”. El hecho de escoger esta denominación para su primer álbum pudo venir de la intención de publicitar el nombre de la peña huertana pionera en el asociacionismo folklórico en Murcia.

El disco de vinilo publicado por la Peña de la Panocha<sup>334</sup> recogía en su trabajo títulos antológicos del repertorio que desde hacía treinta años venían bailando, incorporando “los repertorios que había consolidado en los últimos años el grupo de ED (...) que había heredado de la selección anterior que ya poseía (...) la SF”<sup>335</sup>.

Al igual que el grupo “Francisco Salzillo” (heredero de la SF) y el “Virgen de la Vega”, en la grabación se aprecia el protagonismo que se le otorgó al coro. Un gran número de las piezas que durante años habían interpretado con solista se presentaban ahora adaptadas para coro de dos voces.

En la contraportada del vinilo –donde se especificaban los participantes en la grabación<sup>336</sup>– Carlos Valcárcel Mavor destacaba la gran “fama de calidad, pureza y autenticidad” del grupo, cualidades heredadas por su permanencia como grupo de la Obra Sindical. Valcárcel estuvo muy vinculado al grupo sindical, había sido director del Festival del Mediterráneo y además sus hijos formaban parte de la rondalla del grupo. Sobre los cometidos de la recién creada peña, señalaba “la investigación y estudio de lo folklórico, fruto de lo cual es la ágil, correcta y exacta interpretación de nuestro acervo popular, en la danza y la canción, como en las parrandas, pardicas, jotas, alegrías, malagueñas, manchegas, etc.”<sup>337</sup>. Valcárcel aludía a una supuesta labor investigadora muy

<sup>333</sup> *Línea* (Murcia), 11-10-1969, p. 6.

<sup>334</sup> La Peña de La Panocha (1978). *Murcia baila con la Peña de la Panocha*. Madrid: Movieplay. [vinilo]. Contiene: “Jota de Murcia”, “Malagueña huertana”, “Bolero”, “Jota de Ulea”, “Pardicas”, “Jota de Águilas”, “Malagueña gitana”, “Encarnación”, “Marías”, “Manchegas”, “Jota del Chipirrín”, “Parrandas” y “La Bolera”.

<sup>335</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, p. 28

<sup>336</sup> Componentes del grupo que participan en la grabación de 1978. Voces: Luis Campillo Veguillas, Marita Abellán de Ros, Carmen Abad Castellón, Patricia Rosagro Castellón, Antonio Rosell (El Lirio). Guitarra: Carlos Valcárcel Siso, Ramón Luis Valcárcel, Salvador Martínez Nicolás. Bandurrias: Antonio Gómez García, Pedro Martínez Castaño. Laúdes: Julián Villar Permuy, Joaquín Mínguez Frutos; Castañuelas: Santy Campoy Senac y Pandereta: Joaquín Ruiz Solano.

<sup>337</sup> Carlos Valcárcel Mavor en la contraportada del vinilo, *Ibid.*

cuestionable, como se ha expuesto a lo largo de esta segunda parte. Su condición de cronista oficial de la ciudad acreditaba este discurso.

La Tabla 21 pone de relieve que el repertorio de bailes que se grabó en 1978, tanto por el grupo “Virgen de la Fuensanta”, el “Virgen de la Vega” (ambos procedentes de ED) como por el grupo el grupo de Coros y Danzas de Murcia de la Asociación “Francisco Salzillo” (antigua SF), resultaba tipificado y reiterativo:

Títulos de los bailes	Grupo Francisco Salzillo de Murcia (1978)	Peña La Panocha - Grupo Virgen de la Fuensanta (1978)	Grupo Virgen de la Vega (1978)
La Encarnación			
Malagueña Gitana (del Tío Eugenio)	x	x	
Jota del Chipirrín	x	x	
Jota de la Huerta	x		x
Bolero (Malagueña de Águilas)		x	x
Jota de Águilas		x	x
Jota de Murcia		x	x
Jota de Ulea o Alegrías de Ulea		x	x
La Bolera (Jota Bolera)		x	x
Malagueña huertana		x	x
Pardicas (de Cehegín)		x	x
Manchegas		x	x
Marías		x	x
Parrandas (de Águilas)		x	x
Parrandas del Caballito			x
Malagueña de Abajo			x
Malagueña de Tercia			x
Jota del Verdolay			x
Seguidillas (del Jo y Ja)			x
El Zángano	x		
Malagueña de la Tía Carmen	x		
Pardas de Mazuza	x		

Tabla 21. Comparativa del repertorio publicado en las grabaciones de 1978.  
 Fuente: Elaboración propia.

Las mayores similitudes (celdas en color más oscuro) en cuanto a repertorio se encuentran entre los dos grupos herederos de ED: el “Virgen de la Fuensanta” y el “Virgen de la Vega”. Sin embargo, destacan las novedades ya citadas en cuanto al repertorio grabado por el grupo “Virgen de la Vega”.

Desde finales de los setenta los repertorios empezaron a salir de la uniformidad, fruto de la competencia entre los grupos por conseguir temas distintos. Este fue el ejemplo del grupo “Virgen de la Vega” que incluyó nuevos temas en su vinilo de 1982 o el del Grupo Folklórico “La Seda” que grabó un casete en 1983 con temas procedentes de los repertorios que por entonces se pusieron de moda tras las grabaciones de las cuadrillas publicadas por Luna Samperio<sup>338</sup>.

<sup>338</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*, p. 29.

En 1980, el grupo “Virgen de la Fuensanta” grabó una cinta de casete que recogía más piezas del repertorio de baile de exhibición folklórica a la vez que incluía adaptaciones instrumentales para rondalla como el “Canto a Murcia” de la zarzuela *La Parranda* o el pasodoble *Coplas Murcianas* de Massotti Littel<sup>339</sup>. En ese mismo año, la rondalla del grupo también realizó una grabación conjunta con el Orfeón Fernández Caballero y la Banda de la Academia General del Aire de San Javier<sup>340</sup> y además participó en una grabación de villancicos y aguinaldos de Navidad con las voces de Manolo Cárcelos “El Patiñero” y Marita de Ros<sup>341</sup>.

### 6.3. Grupos independientes nacidos en la última década del Franquismo (1970-1975)

A partir de 1970 Sánchez Martínez destaca el auge del folklorismo tardo franquista, que estuvo marcado por una notable intensificación de las creaciones vinculadas con el folklorismo<sup>342</sup>. En estos años se acrecentó la formación de grupos folklóricos y rondallas independientes a los grupos que habían protagonizado el panorama de la representación escénica de los bailes populares. Estos nuevos grupos comenzaron a tener un protagonismo mayor hacia la mitad de la década de los setenta.

No obstante hay que precisar que antes de los años setenta el Bando de la Huerta, unos de los desfile más destacados de las Fiestas de Primavera en Murcia, fue el contexto que dio cabida a un gran número de agrupaciones, rondallas y grupos de baile que sin ninguna filiación institucional desfilaron en este festejo de la capital de la huerta. Los registros del NO-DO muestran la participación de pequeños cuadros de baile procedentes de diversas pedanías, que con motivo de las fiestas de la ciudad se desplazaron para participar en el “Bando”<sup>343</sup>. Estos grupos se conformaron de una manera espontánea más o menos organizada con motivo de las fiestas. Aunque su repercusión en prensa fue mucho menor que la de las actuaciones de los grupos del folklorismo oficial murciano,

<sup>339</sup> Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Así canta Murcia*. Murcia: Discos Mercurio. Cinta de casete que contiene “Canto a Murcia” de *La Parranda*, “Jota del Rincón”, “Fandango de Yecla”, “Malagueña gitana”, “Coplas murcianas”, “Jota de Yecla”, “Seguirillas del Jo y Ja” [sic.], “Jota de la huerta”, “Jota de San José”, “Jota del Verdolay”. Dirigido por Francisco Hernández.

<sup>340</sup> Orfeón Murciano, Banda de la Academia Gral. del Aire y Grupo de Coro y Danzas Virgen De La Fuensanta (1980). *Murcia y su música*. Madrid: Hispavox. Contiene los *Cuadros murcianos*: “Romería de la Fuensanta”, “Nocturno huertano”, “La parranda” de Emilio Ramírez Valiente. *Canciones murcianas*: “Al son de la guitarra”, “Seguidillas del Jo y Ja”, “Nana huertana”, “Las que vayan a bailar”, “Aguilando murciano”, “Como vienes del monte”, “El Chipirín”. Intérpretes: Orfeón Fernández Caballero, dirigido por Antonio Acosta, Banda de la Academia General del Aire dirigida por Manuel Larios y Grupo de danza “Virgen de la Fuensanta” dirigido por Angelita López.

<sup>341</sup> Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Villancicos Murcianos con M. Cárcelos “El Patiñero” y Marita de Ros*. Murcia: Discos Mercurio.

<sup>342</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970... *Op. Cit.*

<sup>343</sup> En la primera parte (Capítulo 2, Apartado 2.1.) ya se citó la grabación del Bando de la Huerta de 1943 donde se grabó el baile del Maestro Bolero Belmar y una alumna. Del mismo modo los audiovisuales del NO-DO en Murcia durante las fiestas de primavera muestran pequeños grupos espontáneos de huertanos participantes en los desfiles que fueron objeto de interés por parte de los cineastas amateurs de la época. *Cfr.* Filmoteca Regional “Francisco Rabal” (2013). *Mariano Bo: pionero del cine del entusiasmo*. Murcia: Colección Filmoteca Regional y Filmoteca Regional “Francisco Rabal” (2016). *Julián Oñate, cineasta murciano*. Murcia: Colección Filmoteca Regional.

se trataba de una muestra del ámbito más rural y festivo de la música tradicional de la huerta de Murcia. Además, ya se citó en el epígrafe sobre indumentaria de la primera parte, que el Bando de la Huerta era la ocasión para poder ver los refajos y prendas más antiguas procedentes de herencias familiares que las mujeres de la huerta sacaban del arcón para su desfile en la capital. Además, por su carácter festivo y distendido, el Bando de la Huerta admitió la participación de grupos emergentes, muchos de ellos integrados por jóvenes, que tuvieron la oportunidad de debutar en estos desfiles que no se sometían a las exigencias propias de un festival o concurso al uso.

Ejemplificando en un caso concreto, en el Bando de la huerta de 1972 participaron más de veinte rondallas con sus respectivos “cuadros de danza”<sup>344</sup>.

Algunos de los nuevos grupos de carácter independiente ya se han citado en el apartado dedicado a la Semana de la Huerta de Los Alcázares (Capítulo 5, Apartado 6.2.). Estos nuevos grupos tenían su organización propia y no dependían directamente ni de Falange ni del Sindicato, aunque muchos de ellos nacieron a partir del magisterio de sus integrantes.

En los inicios del certamen de los Alcázares, los grupos de Patiño, Cabezo de Torres y Puente Tocinos tuvieron especial peso. El festival alcazareño fue un escaparate para estos nuevos grupos independientes que buscaban su lugar en la escena folklórica de Murcia y que siguieron aumentando con los grupos “Virgen de la Vega”, “La Seda” de La Alberca o el grupo de El Ranero<sup>345</sup>. Algunos de los jóvenes integrantes de estos grupos tuvieron sus primeros contactos en el baile a través de los grupos de la SF, que como ya se citó en la parte primera, suscitaron un gran impulso desde los años sesenta y setenta a la modalidad de Juventudes.

En Patiño existía una importante actividad de músicos tradicionales vinculados a las hermandades religiosas de la Fuensanta y de las Ánimas, agrupaciones encargadas de la organización de misas de gozo, bailes en la Candelaria de inocentes, auto de Reyes Magos, cuadrilla de Navidad o las “Despiertas” en las vísperas de festivos como La Purísima y San José. El trasvase entre los músicos de una hermandad y la otra era una práctica habitual, dada la vinculación familiar entre ellas o bien porque los músicos pertenecían a ambas instituciones piadosas<sup>346</sup>.

Con el triunfo social del movimiento de los Coros y Danzas de la SF en todo el municipio de Murcia, en esta pedanía distintas personalidades del lugar estuvieron en algún momento vinculadas a esta corriente. Además, en Patiño este hecho estuvo motivado por el apoyo recibido a través del párroco, Antonio López Martínez, que tuvo la iniciativa hacia 1960 de crear una agrupación de baile para ofrecer a la juventud una alternativa de carácter más localista a otras modas importadas del extranjero<sup>347</sup>. Para el profesorado contó con miembros de los grupos de ED.

---

<sup>344</sup> “Esta tarde, Bando de la Huerta con ofrenda de frutos y flores a la Patrona”, *Hoja del Lunes* (Murcia), 03-04-1972, p. 3.

<sup>345</sup> “La TV alemana filmó la procesión marítima de la Asunción”. *Línea* (Murcia), 19-08-1972, p. 8.

<sup>346</sup> Tomás Loba, E. (2009). El Auto de los Reyes y el Auto de los Pastores con Manuel Cárceles “El Patiñero”. En F. Flores Arroyuelo y E. Tomás Loba (2009). *Manuel Cárceles Caballero “El Patiñero”* (pp. 123-162). Murcia: Azarbe.

<sup>347</sup> Sánchez Martínez, M. (2008). Hacia una interpretación del modelo folclórico musical ... *Op. Cit.*, p. 241.

Existen referencias a un grupo típico regional “Ntra. Sra. De la Fuensanta de Patiño”, ganador en 1962 del primer premio en un concurso regional<sup>348</sup>. Además, ya se citó la participación del grupo de Patiño en la IV Demostración Sindical en Cartagena (1967).

La documentación también alude a dos grupos de danzas de Juventudes de la SF dirigidos por María del Carmen Cárceles, que en 1972 se inscribió al XIX concurso de Coros y Danzas<sup>349</sup>.

Con estos antecedentes, en 1980, el entonces director del grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Patiño –José Antonio Ortiz Barba– aseguraba que el grupo de Patiño era el más antiguo de los participantes en la IX Semana de la Huerta:

Antes había los de Educación y Descanso y de la Sección Femenina, pero estos podemos decir que al reagruparse bajo distintos nombres y con otras personas ya no son los mismos. Por eso, el nuestro es actualmente el más antiguo. Y este año precisamente celebramos las bodas de plata<sup>350</sup>.

Su director afirmaba que el grupo original se había disuelto en varias ocasiones porque no había gente que cantara. Señalaba el eterno trovero, Manolo Cárceles “El Patiñero” –el alma del grupo– se había dedicado más al mundo del trovo<sup>351</sup>. Por ello, Ortiz Barba junto a su mujer se propusieron reorganizar la rondalla y reunir a jóvenes bailarinas para rehacer el grupo de Coros y Danzas.

Sánchez Martínez alude al apoyo de la Iglesia para la creación de nuevos grupos, el cura de Patiño –posteriormente destinado a San Javier– también organizó allí un grupo de danzas. También los grupos de empresa como el de Galerías Preciados, o la Organización Juvenil Española (OJE) en Torre Pacheco, pusieron en marcha otros grupos través de la enseñanza de los integrantes de ED principalmente y de la SF en menor medida<sup>352</sup>.

Otro grupo que adquirió su parcela dentro del folclorismo murciano fue el grupo de Coros y Danzas “Vega del Segura”. Según la prensa el grupo se constituyó en 1972, aunque en la web oficial del grupo se señala el año 1970<sup>353</sup>. En 1980 contaba con once parejas mixtas de baile, seis miembros en el coro y dieciséis en la rondalla. El grupo lo fundó Josefa Valenzuela Moñino, profesora y pianista cuya figura ya se abordó en primera parte de la tesis (Capítulo 2, Apartado 2.1.) por su vinculación a la SF.

En 1973 el Ayuntamiento de Murcia organizó un Festival Folklórico enmarcado dentro de las Fiestas de primavera. En aquel certamen los premiados en la categoría de “grupos de baile”

<sup>348</sup> Flores Arroyuelo, F. y Tomás Loba, E. (Eds.), (2009). *Manuel Cárceles Caballero ... Op. Cit.*, p. 251.

<sup>349</sup> “XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas. Boletines inscripción XIX concurso”. *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 1334.

<sup>350</sup> “El grupo folklórico de Patiño cumple sus bodas de plata”. *Línea* (Murcia), 26-08-1980, p. 21.

<sup>351</sup> Para más información sobre la figura de Manuel Cárceles, *Cfr.* Flores, F., Luego, M., Díaz, M.J., (Eds.) (1986). *El último huertano*. Murcia: Ediciones Mediterráneo.

<sup>352</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). *El folclorismo en Murcia desde 1970 ... Op. Cit.*, p. 11.

<sup>353</sup> Historia del grupo Vega del Segura (s.f.). Recuperado el 11-07-2018, de <<http://vegadelsegura.es/demo.htm>>.

fueron el Grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas” de Puente Tocinos, en primer lugar; “Virgen de la Vega”, en segundo; Patiño, terceros; “Vega del Segura” de la Paz, cuartos; grupo de La Alberca, quintos; y el Colegio Júpiter de Santa María de Gracia en sexto lugar<sup>354</sup>.

Con motivo de la IX Semana de la Huerta de los Alcázares (1980) la prensa entrevistaba a los grupos participantes. Entre ellos hay referencias al grupo de Coros y Danzas “Virgen del Loreto” de la Ermita de los Alburquerque, creado en 1976. O al grupo “Museo de la Huerta” de Alcantarilla con Antonio Rosell “El Lirios” como maestro. El grupo alcantarillero decía haber sido creado en 1977, aunque ya se citó la presencia efímera de un grupo de la SF en Alcantarilla en 1969<sup>355</sup>.

La crónica de aquella edición de la Semana de la Huerta reconocía la labor de estos nuevos grupos a la vez que mostraba el discurso esencialista de la SF.

La noble competencia de los grupos murcianos ha enriquecido muy considerablemente el folklore autóctono, desempolvando toda una riqueza dormida en el sueño del olvido. Y es encomiable el espíritu de superación de cada uno de ellos, puesto que ese afán nos ha servido a todos para que nuestros bailes y canciones actualmente resuenen con fuerza en el mundo entero<sup>356</sup>.

La eclosión de estas iniciativas independientes fueron el preludio del desbordante movimiento asociativo que se inició a partir de 1978 favorecido por el espíritu del nuevo sistema democrático.

#### **6.4. Iniciativas impulsadas desde el Gobierno preautonómico: El Centro Regional de Teatro, Música y Folklore de la Diputación Provincial de Murcia (1980-1982)**

Con la muerte de Franco en 1975, el edificio institucional del Movimiento quedó en compás de espera tratando de mantener su poder. La reforma política llevada a cabo por Adolfo y los Pactos de la Moncloa supusieron el desmantelamiento de los organismos franquistas. Por el Real Decreto de 8 de octubre de 1976 se aprobó la libertad de asociación sindical y con la publicación de la Ley 19/1977 de 1 de abril se produjo la muerte definitiva del Verticalismo<sup>357</sup>.

La Ley para la Reforma Política de enero de 1977 inició la Transición Democrática que tenía que afrontar dos problemas importantes: el paso del régimen autoritario a la democracia y la transformación de un estado centralizado en otro de signo opuesto, el estado de las autonomías<sup>358</sup>.

En Murcia, a diferencia que en las regiones “históricas” como País Vasco, Cataluña o Galicia no se demandó con urgencia el inicio del proceso autonómico “ya que la conciencia regional-po-

---

<sup>354</sup> *Línea* (Murcia), 28-06-1973, p. 5.

<sup>355</sup> Apéndice II.18.

<sup>356</sup> “Grupos murcianos, en el Festival Folklórico”. *Línea* (Murcia), 12-09-1980, p. 24.

<sup>357</sup> Sánchez López. R. (1999). *El Sindicato Vertical: Dimensión teórica ... Op. Cit.*, p. 239

<sup>358</sup> Funes Martínez, M. (1984). *Las preautonomías regionales en España* (p. 15). Murcia: Caja de Ahorros Provincial de Murcia.

lítica no existía prácticamente<sup>359</sup>. El proceso autonómico comenzó en 1978, siendo el PSOE el partido que abrió el debate con su proposición de borrador de Estatuto de Autonomía. En febrero de 1978 se aprobó instituir el Consejo Regional como “órgano de gobierno y administración de la autonomía provisional de la Región de Murcia”<sup>360</sup>. El proyecto preautonómico finalizó con la aprobación de los últimos artículos en marzo de 1978 y se firmó por la Comisión permanente del Órgano de Trabajo el 27 de marzo de 1978 en el hotel de Floridablanca.

El gobierno de Suárez concedió a la Región de Murcia el régimen preautonómico por medio del Real Decreto-Ley 30/1978. Desde entonces, el Consejo Regional en coordinación con la antigua Diputación Provincial se convertía en el órgano de gobierno y administración encargado de preparar las transferencias del Estado a la futura Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

En noviembre de 1978 se estableció el primer gobierno preautonómico presidido por Hernández Ros y no fue hasta abril de 1980 cuando comenzó el traspaso de competencias del ejecutivo Central al gobierno preautonómico.

Cabe destacar que dentro de la Diputación Provincial de Murcia se creó el Centro Regional de Teatro, Música y Folklore (1980-1983). Las autoridades políticas del momento vieron cómo el folklore podía ser una herramienta para reforzar la identidad colectiva ante la carencia de un sentimiento regional.

El Centro Regional de Teatro, Música y Folklore se constituyó como una fundación pública de la Diputación Provincial de Murcia y se organizaba en un Comité Ejecutivo y departamentos temáticos. Desde este centro se impulsó la publicación de las primeras grabaciones y trabajos sobre las cuadrillas<sup>361</sup>, de forma que las otras manifestaciones ajenas al folklore oficial murciano comenzaron a impulsarse desde el gobierno preautonómico. El Centro Regional de Teatro, Música y Folklore se extinguió en sesión del Comité Ejecutivo el 29 de noviembre de 1982 con la disolución de la Diputación Provincial al aprobarse el Estatuto de Autonomía y la Asamblea Regional. Sus funciones pasaron a los distintos servicios de la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma<sup>362</sup>.

El 9 de junio de 1982, se aprobó el Estatuto de Autonomía de la Región de Murcia mediante la Ley Orgánica 4/1982. Se celebró una ceremonia oficial en el Palacio del Almudí el 10 de julio de 1982, donde actuó el Orfeón Fernández Caballero y la orquesta de cámara del Conservatorio de Murcia.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>360</sup> Gómez-Guillamón Buendía (s.f.). *Del Consejo Regional al Estatuto de Autonomía*. Recuperado el 13-07-2018 de: <[http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-27583-DETALLE\\_REPORTAJESPADRE](http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-27583-DETALLE_REPORTAJESPADRE)>.

<sup>361</sup> Luna Samperio, M. (1980). *Cuadrillas de hermandades. Folklore de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia; Luna Samperio, M. (Dir.), (1980). *La Cuadrilla de P. Lumbreras. Folklore de la R. Murciana, vol. 1*. Barcelona: Centro de Teatro, Música y Folklore, Diputación Provincial de Murcia; Luna Samperio, M. (Dir.), (1980). *Los Animeros de Caravaca. Folklore de la R. Murciana, vol. 2*. Barcelona: Centro de Teatro, Música y Folklore, Diputación Provincial de Murcia; Luna Samperio, M. (Dir.), (1981). *II Encuentro de Cuadrillas. Lorca 1981, Folklore de la Región de Murcia. Vols. VI y VII*. Murcia: Centro Regional de Teatro, Música y Folklore de la Diputación Provincial.

<sup>362</sup> *E-MUar*, ES.30030.AGRM/25.



## 6.5. Antecedentes a la creación de la “Federación de Peñas Huertanas” (1981)

Dentro del contexto político ya expuesto, y rebasando el período cronológico propuesto para esta tesis, es necesario advertir los acontecimientos iniciados tras la iniciativa gestada de la Peña Huertana “La Panocha”. La estructura de esta primera peña huertana fue imitada por parte de las nuevas peñas nacidas a partir de 1978. La creación de “La Panocha” supuso la adaptación de una nueva realidad para un nuevo tiempo, que desde la recién llegada Democracia ha continuado hasta la actualidad pero que, sin embargo, retomaba y reiteraba ideas heredadas desde hacía ya un siglo:

La Peña “La Panocha”, fundada en la misma ciudad de Murcia por personas de cultura urbana, nos proporciona el clásico ejemplo, como hemos venido observando desde mediados del siglo XIX, de un grupo urbano ilustrado que defiende, promociona, crea o imita desde su propio punto de vista las tradiciones que en teoría pertenecen a una cultura ajena: la campesina<sup>363</sup>.

Algunos de los grupos independientes citados en los apartados anteriores siguieron el ejemplo del grupo sindical “Virgen de la Fuensanta” que se englobó como grupo de danzas independiente pero inserto dentro de una peña huertana con otro nombre. Esta línea es la que siguió el Grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Vega”, dentro de la Peña huertana “El Tablacho” (1979) o el grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas” dentro de la Peña huertana “La Crilla” de Puente Tocinos (1980), entre otros.

El aumento de la corriente asociacionista requirió una gran demanda de profesorado para los nuevos grupos de danzas y para la confección de sus trajes<sup>364</sup>.

La tesis de Marín de Gómez recoge la cronología de las peñas huertanas nacidas en Murcia según la fecha de inscripción en el registro de asociaciones<sup>365</sup>. Según la información que aporta esta autora después de la Peña “La Panocha” (1976) y del grupo de Coros y Danzas de Murcia –antigua SF– (1977), fue la Peña de “La Seda” de La Alberca la siguiente en sumarse (ver Tabla 22). Hay que precisar que algunas de estas peñas estaban firmemente constituidas antes de su inscripción en el registro.

Después de 1980 el crecimiento de las peñas huertanas fue vertiginoso. Entre 1980 y 1986 se constituyeron un total de noventa asociaciones representantes de distintos barrios y pedanías de la capital, más las que se crearon en municipios cercanos para participar en el Bando de la Huerta y realizar también una fiesta similar en su localidad. La proliferación de estas asociaciones vino a coincidir con el proceso político de preautonomía en la Región de Murcia. Las peñas y grupos folklóricos pronto quedaron vinculados, directa o indirectamente a un proyecto político y fueron obteniendo el apoyo de los distintos partidos en el poder, especialmente del PSOE que fue quien inició el debate para llevar a

---

<sup>363</sup> Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970 ... *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales ... Op. Cit.*, pp. 289-290.

Nombre de la peña huertana	Año
Sociedad Cultural Peña de la Panocha de Murcia	1976
Asociación de Coros y Danzas Francisco Salzillo de Murcia	1977
Peña Huertana La Seda de La Alberca	1978
Peña Cultural La Lebrilla de Murcia	1978
Sociedad Cultural Peña El Alcancil de Murcia	1979
Peña Regional El Pimiento de Murcia	1979
Peña El Tablacho de Murcia	1979
Sociedad Cultural Peña la Esparteña de Algezares	1979
Asociación Cultural Peña La Montera de Murcia	1980
Peña Huertana San Isidro de Murcia	1980
Peña Huertana El Azahar de Beniaján	1980
Peña Socio-Cultural La Pava de Murcia	1980
Peña La Alegría de la Huerta de Murcia	1980
Peña Huertana “El Lugarico” de El Palmar	1980
Sociedad Cultural Peña El Ciazó de Torreagüera	1980
Asociación Folklórica Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Fuensanta de Murcia	1980
Peña Huertana El Almirez de Santo Ángel	1980
Asociación Cultural Peña Huertana La Cetra de La Albatanía-La Arboleja	1980
Asociación Cultural Peña la Crilla de Puente Tocinos	1980

Tabla 22. Relación de asociaciones folklóricas surgidas entre 1976-1980 en Murcia.

Fuente: Marín Gómez (2007:289)<sup>366</sup>.

cabo la realización autonómica<sup>367</sup>. Entre 1980 y 1982 se organizan numerosos eventos organizados tanto por las mismas peñas huertanas y grupos folklóricos como por las propias instituciones regionales, municipales y locales. Así se promocionó la constitución de la Federación de Peñas Huertanas (1981) y se organizaron festivales, semanas culturales sobre el regionalismo y otros actos folklóricos y fiestas en los que las autoridades regionales siempre estuvieron presentes<sup>368</sup>.

Por otra parte, el modelo de la Peña “La Panocha” sirvió como paradigma para la constitución de la Federación de Peñas Huertanas que a partir de 1981 englobó a estas nuevas asociaciones. La federación adquirió con el tiempo una enorme fuerza en el control y dirección del ámbito folklórico, no solo en la ciudad sino en otros municipios ajenos a la comarca de la Huerta de Murcia.

En la Federación de Peñas huertanas recayó la organización del desfile del Bando de la Huerta así como la elección de Reina de la Huerta, siendo en la actualidad una institución a la que se la ha encomendado la promoción de la cultura de la huerta y, en gran parte, de su folklore musical.

Lanzón Meléndez afirma que las peñas huertanas en la actualidad “constituyen un interesante fenómeno de acercamiento a los orígenes de la huerta en todos sus aspectos” si bien “creemos que en muchas ocasiones se ha confundido el gusto por la fiesta con la investigación y el redescubrimiento de los bailes y cantos murcianos (...) en ocasiones heredado de otros nacidos en tiempo de la Dictadura”<sup>369</sup>.

<sup>366</sup> Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales ... Op. Cit.*, pp. 289-290.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil... Op. Cit.*, p. 275.

Las peñas huertanas heredaron directa o indirectamente la estética y el repertorio musical de los grupos que abanderaron la refolklorización en Murcia (SF y ED) y ejercieron como continuadoras de este fenómeno social. Los profesores de música y baile fueron, en la gran mayoría de los casos, antiguos integrantes de los grupos oficiales de la SF y ED. Sin embargo, esta corriente asociativa pronto se enfrentó a un nuevo modelo folklórico que a partir de los ochenta comenzó a tomar mayor protagonismo, el auge de las cuadrillas<sup>370</sup>.

El movimiento de revitalización de las cuadrillas, alentado por Manuel Luna Samperio<sup>371</sup>, hizo que durante los años ochenta y noventa resurgieran gran cantidad de cuadrillas interesadas en la interacción mutua en encuentros festivos celebrados por todo el sureste peninsular<sup>372</sup>. Los encuentros de cuadrillas se basaron en el modelo del Encuentro de Cuadrillas de Barranda (en Caravaca de la Cruz) cuya primera edición se celebró en 1979. Desde entonces, se corroboró el éxito social de este tipo de agrupaciones y su nuevo concepto de vivir la música tradicional.

Los encuentros de cuadrillas propugnaban una mayor libertad expresiva en cuanto al cante, el baile y la improvisación de coplas<sup>373</sup>. La posibilidad de participar libremente en el baile suponía la ruptura de la dicotomía actor-espectador, el público dejaba aparte la pasividad de los festivales folklóricos para acercarse a la música tradicional en su realidad más ritual y colectiva.

---

<sup>370</sup> Luna Samperio, M. (1999). *Cuadrillas y hermandades de Ánimas en el Sudeste Español...* Op. Cit.

<sup>371</sup> Luna Samperio, M. (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del Sureste español: Crónica de una recuperación etnográfica. *1º Seminario sobre folklore y etnografía* (pp. 38-51). Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de Comunicación.

<sup>372</sup> Guillén, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz ...* Op. Cit., p. 68

<sup>373</sup> Sánchez Martínez, M. (2008). Hacia una interpretación del modelo folclórico ... Op. Cit., p. 256.



## CONCLUSIONES GENERALES

La presente Tesis Doctoral ha estudiado la práctica musical de los grupos de Coros y Danzas promocionados por las instituciones del Estado durante la dictadura y los primeros años de la Transición en Murcia. Se han analizado casi cuatro décadas de actividades orientadas hacia la refolklorización y revitalización del folklore musical en un momento en el que estas prácticas se encontraban muy debilitadas.

Dando respuesta a los objetivos marcados en el inicio de la investigación, se ha analizado el papel que jugó la SF y ED en el proceso de construcción identitaria del folklore musical murciano y los discursos oficiales generados en torno a él.

A lo largo de la investigación se han encontrado algunas carencias documentales en los archivos que custodian el legado de estas instituciones políticas. Las dificultades han podido solventarse gracias a la búsqueda en diversos archivos de la geografía nacional y gracias al testimonio de las fuentes orales y la aportación de sus archivos personales.

A continuación, siguiendo el objetivo marcado en el inicio de contraponer conjuntamente la actividad realizada por la SF y por ED, se presentan las conclusiones obtenidas en sus capítulos correspondientes de temática afín.

Los Capítulos 1 y 4 han expuesto, respectivamente, el contexto general de la SF y ED con relación al fomento, investigación y divulgación de la música tradicional. A su vez, este contexto general se ha concretado en el caso específico de Murcia.

La labor realizada por la SF configuró todo un gran complejo de actividades en torno al folklore a nivel nacional, con sus luces y sombras. En España se creó un entramado de grupos de Coros y Danzas por todo el país, organizados bajo unas mismas premisas de cara a los concursos nacionales, lo que provocó la estandarización de sus prácticas musicales y la creación un repertorio musical adaptado a un fin escénico.

Bajo el término “Coros y Danzas”, la SF promocionó la práctica coral y coreográfica del repertorio popular. A su vez, con la creación de la modalidad de “grupos mixtos” se conjugaron ambas prácticas en una misma realización escénica (canto coral más interpretación coreográfica). Estos conjuntos artísticos se expandieron por toda la geografía nacional y, a través de las Delegaciones Locales de SF, se impulsó la organización de grupos de Coros y Danzas por todas las pro-

vincias. Con el paso de los años, otras instituciones vieron en el éxito social de estas agrupaciones de baile una vía para encauzar sus actividades. La denominación de “grupo de Coros y Danzas” llegó a ser tan popular que acabó designando a toda agrupación continuadora del modelo de SF, un modelo basado en la interpretación más artística del repertorio tradicional. Es por ello que esta etiqueta se ha contemplado en la presente Tesis como una denominación común para los grupos de SF, el de ED y los grupos independientes surgidos hacia la última década del Régimen.

La Obra Sindical de ED tomó la estructura y dinámica de estos grupos y promocionó conjuntos de danzas de características análogas a los de SF. En el caso murciano, además, el grupo sindical fue organizado bajo las directrices de Angelita López, una antigua bailarina del grupo de SF, lo que evidencia la continuación de sus premisas.

En cuanto a la investigación en el ámbito geográfico murciano, se ha demostrado que el Régimen delegó en la SF la conservación y la recuperación de las tradiciones musicales a través de sus cursos de formación de instructoras y la supuesta labor investigadora de las Cátedras Ambulantes. Estas últimas ejercieron realmente como meras intermediarias para notificar la existencia de prácticas musicales de tradición oral que se canalizaban a través de los asesores de música y algunos miembros de Coros y Danzas.

A diferencia de la SF, esta Tesis ha demostrado que en la jerarquía de ED no existió ninguna sección dedicada específicamente a la investigación, por lo que la autenticidad que propugnaban sus grupos es muy cuestionable y se limitó a imitar el repertorio creado por la SF. La práctica del baile folklórico –entre otras expresiones artísticas– fue una labor más dentro del discurso paternalista de la OS de ofrecer a los trabajadores españoles un abanico de actividades lúdicas bajo su control y supervisión. Además, este estudio ha puesto de relieve que algunas de las agrupaciones artísticas que promocionó ED (bandas de música, orfeón y compañía de teatro, entre otras) eran instituciones preexistentes en la ciudad que el sindicato retomó y apoyó bajo una nueva filiación sindical. Frente a la faceta lúdica e inofensiva de ED, se deja ver una realidad muy politizada, concretamente en las Demostraciones Sindicales. En estos actos, los grupos de ED sirvieron como *ballet* folklórico para los fastos conmemorativos del Estado, con la interpretación de números coreográficos de nueva creación para cada edición, muy alejados de su repertorio habitual.

En cuanto a la recuperación y búsqueda del folclore tradicional de Murcia, la labor de la SF careció de una investigación sistemática y de rigor. Mediante la creación de nuevos grupos de Coros y Danzas, el interés del Régimen fue asumir el repertorio tradicional modificado y adaptado para ser llevado a la escena en los concursos nacionales. En esta Tesis se ha querido destacar el papel primordial que tuvo la espectacularidad en las actuaciones de los grupos más que la rigurosidad en la búsqueda y reproducción de los repertorios originales.

La competitividad de los certámenes fue vista por la SF como un incentivo para lograr la creación de nuevos grupos. Sin embargo, su resultado provocó la reinención de nuevos cantos y

bailes tradicionales, que con los años fueron asumidos como propiamente ancestrales y representativos de la identidad local.

Los bailes presentados a concurso debían de adaptarse a las exigencias marcadas por sus bases. En consecuencia, los repertorios se edulcoraron, se engrandecieron con coreografías conjuntas (casi siempre de seis parejas) y se armonizó para el canto coral un repertorio que nunca antes se había interpretado a varias voces. Además, se añadieron otros elementos performativos que enfatizaban en la vistosidad del nuevo producto que no protagonizaba el pueblo (los cantores y danzantes autóctonos), sino en otros actores que aprendían su repertorio, lo adaptaban y les sustituían. Esta estética y dinámica de los grupos fue imitada por los de ED, quienes pueden considerarse como una extensión tardía de los grupos de Coros y Danzas de la SF en el caso murciano.

La SF transmitió el ideario tardo-romántico que venía desde finales del siglo XIX y que ella misma retomó, se apropió y llevó a su máximo auge. Estas ideas de autenticidad, pureza y raza no eran originales ni nuevas. Por otra parte, tampoco fue novedad la práctica de estilización, academización y representación escénica del baile tradicional, un ideario estético que de alguna forma ya había asentado la Escuela Bolera. Además, esta Tesis Doctoral ha hecho hincapié en que la realización de certámenes competitivos de baile “a la antigua”, con los bailarines ataviados de huertanos, fue una práctica habitual en la ciudad de Murcia a comienzos del siglo XX. La novedad de la SF residió en conseguir movilizar a una enorme masa de participantes, en parte debido al carácter unificador y centralista del Régimen. Esto supuso un hecho sin precedentes, ya que nunca antes se había visto una estructura organizada a nivel macro. Debido a ello, se asentaron clichés y estereotipos sobre las diversas identidades de cada una de las regiones españolas.

A pesar de que en los años veinte ya existían instituciones y centros oficiales encargados del estudio de las tradiciones musicales de España, el franquismo no encargó esta labor a profesionales especializados sino a la SF, que contó a nivel nacional y por provincias con la colaboración de ciertos asesores musicales. Además, muchos de los integrantes participantes en estos trabajos buscaban dar cauce a su afición, divertirse y hacer vida social, pero carecían de la formación necesaria para tal menester.

Esta investigación ha presentado algunas de las personalidades implicadas en el entramado nacional de los grupos de Coros y Danzas de SF, como Rafael Benedito o Maruja Hernández Sampelayo. Se trata de dos figuras paradigmáticas que pertenecieron al contexto anterior al Régimen y estuvieron vinculados a las instituciones de la Segunda República (como la JAE o el CEH) y fueron formados junto a personalidades relevantes de este periodo.

Es por ello, que destaca enormemente el discurso sesgado de la SF, que evita mencionar las iniciativas realizadas en materia de música tradicional anteriores a su etapa. Ejemplo de ello son las afirmaciones de Maruja Sampelayo señalando las dificultades con las que la SF había

tropezado y el mérito de su labor<sup>(\*)</sup>. La omisión de los trabajos de recuperación anteriores a la SF sorprende más todavía cuando algunos de sus integrantes estuvieron involucrados en esa época precedente que la historiografía demuestra que fueron aportaciones claves en la historia de la etnomusicología española.

Junto a las figuras de la SF ya citadas, también cabe destacar la de Manuel García Matos, asesor nacional de música tras Rafael Benedito. Se ha mostrado su versatilidad y capacidad de adaptación en distintos contextos que respondía a intereses de distinta índole. García Matos ejerció como misionero del IEM, como asesor y jurado de la SF y como investigador autónomo para la realización de su *Antología del Folklore musical de España*. Futuros vías de investigación bajo el GIR IHMAGINE, donde me incardino, permitirán poder ampliar horizontes en esta red de contactos entre dos épocas.

Esta investigación ha querido destacar la inclusión de la modalidad de “grupos de labradores” o “grupos especiales” en los concursos nacionales de SF. Esta modalidad fue una vía de acceso para las agrupaciones de cantadores y bailadores autóctonos de las zonas más rurales de las provincias españolas al complejo sistema competitivo de la SF. Este contacto entre grupos de SF más urbanos con los grupos más rurales provocó la imitación de algunas piezas de su repertorio a la vez que evidenció el contraste entre dos realidades folklóricas: la oficial, por un lado, y la más real y acorde con las prácticas musicales que aún pervivían en el campo, por otro.

Los Capítulos 2 y 5 se han centrado fundamentalmente en las dos agrupaciones de baile folklórico de la ciudad de Murcia, el grupo titular de Coros y Danzas de la SF (con sus respectivos grupos infantiles y otras agrupaciones promocionadas en las pedanías) y el grupo “Virgen de la Fuensanta” de ED.

La división por períodos ha permitido conocer la trayectoria de los grupos al tiempo que se han subrayado los hechos más significativos que marcaron el cierre o cambio de etapa. En el caso de los grupos de la SF de Murcia (1939-1977), se han expuesto las características de cada etapa en función del profesorado y las innovaciones motivadas por los concursos nacionales. Por otro lado, la trayectoria del grupo de ED, al ser más corta (1959-1977), se ha dividido en dos décadas.

El estudio del profesorado de cada época ha demostrado que, ante la carencia de instructoras, la SF en sus inicios se nutrió de las enseñanzas de los antiguos maestros boleros, que conocían de primera mano los repertorios tradicionales, así como del ámbito más académico del conservatorio y el *ballet*. En las etapas siguientes, tomaron parte las propias afiliadas de la

(\*) “Pues muchas, bastantes [dificultades]... porque en realidad anteriormente se había hecho muy poco. Solo algunas regiones como Galicia y Vasconia habían trabajado más, pero gracias al espíritu y el entusiasmo de la gente nuestra en las diferentes provincias y en los pueblos... yo creo que hemos conseguido llegar a bastante”. Testimonio de Maruja Hernández Sampelayo en una entrevista radiofónica de 1963 para *Carta de España* (nº22), min. 0.47. Recuperado 09-08-2018 de:

<[http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados\\_ocr.cmd?tipo=elem&buscar\\_cabecera=Buscar&id=10539&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd?tipo=elem&buscar_cabecera=Buscar&id=10539&tipoResultados=BIB&posicion=2&forma=ficha)>.



SF, que se alejaron de la fuente tradicional hacia una mayor profesionalización e innovación escénica.

A través de las distintas delegaciones locales, las dirigentes de SF estuvieron al tanto de las manifestaciones musicales existentes en cada localidad y tuvieron contacto con muy buenos informantes de los que aprender el repertorio popular sobre el que adaptarlo posteriormente a sus grupos.

En el caso del grupo de danzas de ED, su profesorado procedía de la SF y a lo largo de su trayectoria, los miembros del grupo sindical comenzaron a impartir enseñanzas en grupos de jóvenes en localidades cercanas a la capital. A su vez, también se ha evidenciado que la cantidad de grupos de juventudes que la SF organizó en diversas escuelas por las pedanías de Murcia. Este proceso conllevó la exportación del nuevo repertorio oficial desde la ciudad a la huerta.

Los músicos que integraron las rondallas de ambos grupos tenían en común su procedencia rural, pues provenían de la huerta. En algunos casos, se produjo el trasvase de músicos de la rondalla de la SF hacia la de ED, debido a la exigua cantidad de instrumentistas. Lo interesante de este hecho fue la capacidad de sincretismo y adaptación de estos músicos, conocedores del ambiente más tradicional y ritual frente al contexto más artístico y escénico del folklorismo oficial. Asimismo, en el caso de la rondalla de ED, llegó a altos niveles de profesionalización bajo la dirección de Ginés Torrano. De este modo, la rondalla sindical llegó a interpretar su propio repertorio instrumental así como otras piezas adaptadas en representaciones de zarzuela, estas últimas junto al Orfeón murciano.

Sobre los integrantes de los grupos de Coros y Danzas también puede hacerse una lectura de género. En el caso de Murcia, las rondallas de los grupos de ambas instituciones siempre estuvieron integradas por hombres. La inclusión de la mujer como instrumentista fue prácticamente inexistente. La participación femenina como músico se reservaba para el coro. La mujer como voz solista estuvo muy presente en algunos grupos de la SF como el de Yecla, pero sin embargo estuvo mucho menos presente en el caso de Murcia capital.

Respecto a los integrantes del cuerpo de baile, el grupo de la SF de Murcia nació como un grupo exclusivamente femenino. La inclusión del hombre dentro del cuerpo de baile se produjo a partir de 1955. Por su parte, el grupo de ED nació en 1959 como un grupo de danzas integrado por bailarines de ambos sexos desde sus inicios.

Algunas de las mujeres que ostentaron puestos de dirección y organización en la SF son recordadas como mujeres autoritarias, disciplinadas y en algunos casos masculinizadas y transgresoras del ideal de mujer reservado para el hogar y la familia que promulgaban las directrices de Pilar Primo de Rivera. Además, muchas de ellas siempre permanecieron solteras. Algo común en los grupos fue la presencia de integrantes de orientación homosexual, aunque este es un aspecto que pocos informantes han querido abordar y que la SF trataba con mucha discreción, pero que se ha constatado en esta tesis doctoral gracias a los trabajos de campo realizados.

Además, los informantes han reconocido que en los grupos no se hacía distinción por ideología política. Entre sus componentes hubo personas de distintos sesgos políticos y de diversas condiciones sociales sin que ello supusiera un problema(\*\*).

Los viajes al extranjero supusieron la exportación del nuevo repertorio creado por la SF, cuyos grupos fueron los primeros en salir al extranjero hacia destinos deliberadamente escogidos con una funcionalidad diplomática. Los grupos de Coros y Danzas fueron la visibilidad de las tradiciones locales por medio de las giras y festivales fuera de las fronteras nacionales. En el caso de ED, sus grupos supusieron una dura competencia para conseguir los ansiados viajes al extranjero, que eran una de las mayores motivaciones de los grupos. El grupo “Virgen de la Fuensanta” fue el más tardío en conseguir uno de estos viajes, ya que tuvo que pasar casi una década de actividad para realizar su primera gira internacional (1958).

La competitividad entre ambas instituciones se ha puesto de relieve en el apartado de Festivales. La SF demostró poseer un mayor poder fáctico en la organización de estos eventos, aunque con los años ED pudo acceder al sistema y promocionar su grupos. A su vez, los grupos independientes surgidos en el seno de ED también vieron la necesidad de conseguir su propio contexto de actuación en otros certámenes.

Los Capítulos 3 y 6, se han centrado en el estudio analítico del repertorio musical a través de fuentes escritas y audiovisuales. Respondiendo al tercer objetivo específico propuesto en la introducción, se ha analizado el repertorio musical tratando de mostrar las modificaciones realizadas por los grupos con respecto a la fuente original de procedencia.

El estudio de los registros musicales junto a otras fuentes complementarias ha demostrado que las agrupaciones impulsadas por ambas instituciones fueron las responsables de aportar la visión más artística del folklore musical. El repertorio más difundido por estos grupos es el de cantos para baile, género que los grupos de Coros y Danzas cultivaron con mayor frecuencia. Otras tonadas pertenecientes al ciclo anual, como el villancico, también fueron difundidas por la SF por la amalgama idónea que suponía aunar tradición y religión. En contrapartida, otros géneros de la oralidad murciana quedaron descuidados, como el inmenso patrimonio de cantos de trabajo o cantos de acompañamiento sonoro de ritos cuya presencia en Murcia avalan otros registros documentales.

El repertorio de baile tradicional, como ya se ha citado, adquirió una nueva estética marcada en los concursos nacionales de Coros y Danzas. En estos certámenes, los grupos de la SF fijaron

---

(\*\*) En este sentido, se pueden aportar dos evidencias más: “Jamás en Sección Femenina se ha dicho si este era rojo o esta no era rojo y yo soy consciente de la gente que ha habido en los primeros tiempos, en la vida se le ha dicho – tú sí o tú no –”. Testimonio personal de un informante entrevistado.

“La SF tendrá todos los defectos que tuviera pero ya sabes que yo soy muy de izquierdas, pero si volviera la Sección Femenina y me buscaran yo seguiría (...) he tropezado con gente muy honrada y que se preocupaba del folklore fuera de ideas. He tenido después más problemas cuando nos quedamos sin Sección Femenina con los cuatro elementos que se quedaron, que con ellas”. Testimonio personal de un informante entrevistado.

un canon en la práctica coreomusical que años más tarde imitaron los grupos de ED. En Murcia, los grupos de la modalidad de “mixtos” tuvieron un peso importante, lo que terminó asentando el gusto por la ejecución coral del repertorio tradicional. Los grupos de esta modalidad adaptaron un repertorio originalmente monódico con acompañamiento de rondalla a un repertorio de textura polifónica acompañado por esa misma agrupación instrumental. Las voces del coro, femeninas y masculinas, cantaban la línea melódica principal con su tercera superpuesta. La adaptación de la música tradicional al lenguaje de la música coral difundió la idea de que la música popular solo llegaba a tener dignidad artística cuando pasaba por el filtro académico.

El trabajo de montaje, adaptación y estilización de las danzas fue considerado por los integrantes de los grupos como la manera de dignificar y poner el valor el folklore musical murciano. A ello se le debe añadir las estrictas normas de participación marcadas por las bases de los concursos y que los grupos debían acatar.

Entre estas normas se han analizado también los historiales de los bailes, exigidos para la participación en los concursos de la SF y reiterados en los programas y actuaciones del grupo de ED. En los historiales de los bailes de ambas instituciones predominan tópicos y discursos esencialistas de escasa fiabilidad. En ellos se vislumbra el afán por distinguir la individualidad de las danzas y la continua mención a su exclusividad y particularidad para diferenciarlas de las de otras comarcas. A pesar de sus imprecisiones, datos inventados y cronologías novelescas, el interés de estas fuentes ha servido para entender el discurso y la concepción que encierran.

Los bailes del repertorio acabaron concibiéndose como una obra cerrada, con su título, con sus mismos pasos y con una duración estipulada. Con el transcurso de los años, en cada grupo se fue gestando la “pieza estrella”, que era la más representativa de su repertorio y la que adquirió entre el público –ávido de identidad– la condición de himno. En los grupos se extendió la idea de que cada pueblo tenía su propia jota o su propia malagueña en cuyas coplas se alababan las bondades de su pueblo, de sus santos patrones y sus gentes.

Los bailes fueron asumidos como tradicionales, *quasi* ancestrales. Piezas tales como el “Bolero de Algodre”, del grupo de Zamora; el baile de “La Reja”, de Granada; el célebre “Bolero de Carlet” de Valencia; “La Uva” de Badajoz; o la “Jota del Chipirrín” de Murcia, adquirieron una gran popularidad y contribuyeron a reforzar la identidad colectiva de estos lugares.

Los aspectos coreográficos siempre se pusieron por delante de los musicales. Para que la nueva coreografía estuviese en concordancia con la música, se realizaron las adaptaciones pertinentes para su puesta en escena. Estas modificaciones se materializaron en cambios de compás y acentuaciones en partes débiles que la transcripción musical ha puesto en evidencia. Los cambios de textura (monofónica-polifónica) se realizaron sin reparos, según si el grupo se había clasificado en cada edición por la modalidad de “danzas” o la modalidad de “mixtos”.

Por otro lado, la necesidad de sincronizar la coreografía de los diversos bailes del repertorio provocó, en algunos casos, la simplificación de los toques de guitarra, cuadriculando el compás

para evitar desmanes de *tempo* que afectaran a la coreografía conjunta . Ello provocó la pérdida de los toques originales de este instrumento, toques que eran de enorme riqueza y complejidad a pesar de la sencillez de las estructuras armónicas con que se acompañan. En algunos casos, como el toque por malagueñas, acabó simplificándose de manera que el cambio de acorde coincidiera con la parte fuerte del compás ternario.

Desde el punto de vista coreográfico, primó ante todo la vistosidad y la uniformidad en la *performance*. Los bailes se enriquecieron con numerosas figuras, cuadros y vistosos pasos. La indumentaria se ideó y modificó para favorecer la realización de vueltas, giros y cambios de pareja que engrandecían la espectacularidad de la acción. Los aspectos escénicos tomaron un importante cariz en sus actuaciones. Se ensayaba la disposición de los bailarines sobre el escenario y la coreografía se concibió como un elemento dinámico y no estático. El ensayo y la repetición de los bailes, sistematizados con su duración determinada y su número de coplas deliberadamente decidido, eran la forma de conseguir un espectáculo depurado y profesionalizado. Los bailes siempre se cantaban con las mismas letras, de forma que los bailarines asociaban cada paso a una copla concreta y así se eliminaba todo atisbo de espontaneidad. Además, esta investigación ha presentado algunos ejemplos en los que la letra de los bailes se vio modificada por su carácter inmoral, erótico o crítico con la Iglesia. En estos casos se censuraron y se suavizaron con otras coplas.

A pesar de que ED adoptó el mismo repertorio que SF, se han señalado aquellas innovaciones que aportó el grupo sindical. Entre ellas, se ha destacado la permeabilidad del grupo ante las prácticas de refolklorización de los setenta como la reintroducción del canto de “Los Mayos” o la invención de la denominada como “Misa Huertana”. Además, el grupo sindical consiguió una profesionalización cercana a la del ámbito musical culto, motivado por el asesoramiento de Torrano. Gracias a la profesionalización de los integrantes de la rondalla, se introdujeron innovaciones en el repertorio muy influenciadas por el ámbito del teatro musical.

La vinculación y simpatía de los grupos de SF y ED con las élites intelectuales de la capital murciana otorgaba a sus agrupaciones fiabilidad entre la sociedad y sustento institucional. A través de sus escritos y crónicas, escritores, poetas y cronistas avalaban la “autenticidad” de los nuevos productos creados por el folklorismo oficial.

La transcripción musical y su análisis ha permitido contrastar los aspectos intrínsecamente musicales del repertorio reinventado por la SF y ED con las transcripciones de otros registros del folklore no oficial. Así, ha podido comprobarse el grado de similitud o disparidad con la fuente tradicional y entender las modificaciones realizadas. En este sentido, se han notificado algunos casos en los que se produjo la inadecuación de la estructura musical en géneros como la seguidilla; la presencia de malagueñas en compás binario compuesto (4/4) o la amalgama de compás binario-ternario en un género de baile cuya naturaleza es siempre ternaria y con una rítmica estable y lógica con el baile que acompaña.

Los registros sonoros han permitido diferenciar entre las prácticas musicales del ámbito tradicional y las pertenecientes a los grupos de Coros y Danzas. Así, se ha hecho evidente, en algunos casos, la lejanía de ambas prácticas y las convergencias con el repertorio tradicional, en otros. La realidad más artística del folklore oficial, mostrada en concursos y actuaciones de los grupos de ED y SF, difería en gran medida con las manifestaciones musicales que aún pervivían remotamente en ciertas áreas de la Murcia rural. Estas manifestaciones apenas figuran en prensa, a diferencia de las actuaciones de los grupos del Régimen que suscitaron un gran interés para la prensa del Movimiento. La excepción de ello fueron las campanas de Auroros, con el canto de salves y aguilandos, que con dificultad afrontaron sus rituales tras la devastadora guerra civil española. También la prensa hizo escuetas referencias a la actividad musical tradicional existente en las pedanías de la huerta y su participación con motivo del Bando de la Huerta. En este festejo popular de la capital participaron algunos cantores y bailadores tradicionales de la huerta.

Con el triunfo y difusión de los grupos de Coros y Danzas en Murcia, se hizo cada vez más patente la diferenciación entre dos realidades, la más tradicional, por un lado, y la más artística y escénica del folklore musical, por otro. En estas dos realidades se produjeron trasvases entre sus actores y músicos. Esta investigación ha demostrado que algunos integrantes de las rondallas de SF y ED siguieron a su vez participando en los rituales musicales propios de sus instituciones, al tiempo que supieron adaptarse al repertorio y funcionalidad de cada contexto específico. Ellos mismos distinguían cada práctica y eran conscientes de ello, porque en muchos casos fue un medio de sustento económico ya que los músicos de la rondalla cobraban por actuación.

En esta Tesis, otra de las fuentes que ha supuesto un detallado análisis han sido los cancioneros, tanto los editados por la SF como los publicados con anterioridad a ella.

Se ha puesto también en evidencia que la OS no tuvo la aspiración de publicar estos trabajos.

Los cancioneros románticos que recopilaron cantos murcianos no fueron una fuente desconocida para la SF y sus asesores, como ha quedado patente en el análisis sobre las coincidencias de repertorio en los cancioneros publicados por esta organización. Numerosas piezas se tomaron de las colecciones de finales del siglo XIX y sirvieron como fuente adaptable en polifonía para la modalidad de coros. Además, la música de ciertos bailes del repertorio del grupo de Murcia fue extraída de estas fuentes, a las que posteriormente se les adaptó una coreografía de nueva creación.

El análisis de los cancioneros de las distintas épocas permite afirmar que la labor de recogida de cantos populares en tierras murcianas no es equiparable a los logros obtenidos por otros recopiladores de tierras norteñas, pues los cancioneros de estos últimos, publicados en las primeras dos décadas del siglo XX, se recopilaron intentando seguir una rigurosa metodología de campo. Este contraste pone en evidencia la falta de investigadores especializados en Murcia que entendieran el trabajo de recopilación como una tarea más científica que artística o divulgativa. Actualmente, Murcia carece aún de un cancionero sistemático que transcriba el inmenso patrimonio musical que atesoró, como demuestran las grabaciones históricas y el legado que ha llegado hasta nuestros días.

En relación a los cancioneros publicados por la SF, esta investigación ha puesto de relieve que ninguna de las colecciones publicadas bajo su sello empleó una metodología de investigación mínimamente seria que se basase en el trabajo de campo y con informantes no vinculados al Movimiento. Tan solo los cancioneros de García Matos evidencian una mayor profundización en aspectos musicales con criterios etnomusicológicos, pero igualmente basados en un material proporcionado por la SF a través de sus grupos de danzas y no de los informantes vinculados al ámbito rural.

Es destacable que en los dos grandes cancioneros antológicos de SF no se incluyera el repertorio de bailes popularizado por sus propios grupos de Coros y Danzas. Este hecho podría comprenderse en el caso de las primeras publicaciones de los años cuarenta en las que muchos grupos no estaban aún firmemente constituidos. Sin embargo, no es comprensible en el caso de *Mil Canciones Españolas* (1974), publicado en una fecha en la que los grupos ya tenían un importante peso y popularidad. Este nuevo repertorio sí que fue aprovechado por los citados autores de cancioneros “de refrito”. Estos últimos contribuyeron a popularizar el nuevo repertorio, que se legitimaba con otras publicaciones divulgativas como la de Dionisio Preciado, Ramírez Ángel, o el aval de García Matos.

Por otra parte, se ha demostrado que la finalidad de los concursos de villancicos residía en la posterior publicación de los materiales más valorados por el jurado en formato cancionero. El objetivo era proporcionar repertorio a los coros participantes y contribuir así al mantenimiento del sistema de concursos, aunque también respondía a un cierto interés económico.

Es muy probable que la SF quisiera publicar un cancionero de *Danzas populares de España* por cada región, como evidencian las tres colecciones realizadas por García Matos (Castilla La Nueva, Extremadura y Andalucía). Sin embargo, la publicación de un cuaderno dedicado a Murcia no llegó a ver la luz. Hay que recordar que en la correspondencia entre las delegadas de SF durante la última época son muy abundantes las quejas por la escasa dotación presupuestaria de sus futuros planes.

El proyecto de cancionero murciano de la SF tuvo que esperar hasta 1980 con la publicación de lo que se ha considerado en esta investigación como el “cancionero póstumo de la SF de Murcia”. Esta colección, que reunía las transcripciones de Antonio Celdrán en su etapa como asesor de la SF de Murcia, refleja prácticamente todos los bailes popularizados por los grupos de Coros y Danzas de esta provincia a lo largo de casi cuarenta años de actividad. El análisis de este cancionero evidencia las carencias de rigor metodológico o las citas literales de materiales procedentes de otras fuentes, pero también se ha puesto de manifiesto la importancia como fuente histórica para el estudio de este período.

Por su parte, el cancionero de Ginés Torrano ha sido abordado dentro de la parte dedicada a ED por la estrecha vinculación de su autor con el grupo sindical. No obstante, este cancionero in-

cluyó también los bailes propios del repertorio de la SF de la provincia de Murcia y, al igual que el cancionero de Celdrán, muestra carencias de rigor debidas a la inexistencia de un trabajo de campo como tal y la procedencia directa de sus materiales del ámbito de los grupos de Coros y Danzas.

Otro de los hechos fundamentales que se han tratado en los Capítulos 3 y 6 ha sido el nacimiento de los grupos de Coros y Danzas independientes en las postrimerías del Régimen. Estos grupos se pusieron en marcha por algunos de los integrantes de los grupos del folklorismo oficial. Esta Tesis ha demostrado además que los grupos independientes surgieron al amparo de algunas parroquias o centros juveniles y siempre bajo la supervisión de la autoridad política.

La enorme popularidad del fenómeno Coros y Danzas caló en la sociedad murciana, que ansiaba cada vez más constituir nuevas agrupaciones independientes. Este fenómeno tuvo su época más favorable durante la Transición democrática, a partir de 1978, cuando comenzó a constituirse un tejido asociativo de enormes magnitudes. A colación de esta corriente se ha tratado el surgimiento de la Federación de Peñas Huertanas, una institución que aglutinó a estos colectivos a partir de 1981 y heredó la función de una supuesta investigación etnográfica. Sin embargo, dicha institución no estuvo ni está integrada por el personal apropiado para desarrollar esta labor científica puesto que se trata realmente de un organismo cuya función se orienta a la promoción de la faceta festera de la ciudad y la organización de sus eventos lúdicos.

Del análisis de las prácticas musicales de los grupos de Coros y Danzas se ha puesto de manifiesto el impacto que tuvieron dentro de la sociedad del momento, que asimiló sus prácticas musicales como elemento identitario, tal y como refleja el título de la presente tesis doctoral. Los grupos de Coros y Danzas ejercieron como agentes sociabilizadores y su estética caló en la sociedad murciana. De este modo, durante casi cuarenta años se configuró todo un repertorio de música, danza e indumentaria que acabó autoasimilándose como la supuesta identidad tradicional murciana.

No obstante, se trataba de una identidad difícil de forjar en una capital de provincia con una periferia rural donde agonizaban las prácticas musicales tradicionales. Para ello, se recurrió a las fuentes musicales de las zonas periféricas lejanas a la urbe para identificar y crear una identidad murciana capitalina fundada en la interpretación urbana del folclore.

Este hecho es común en los procesos de refolklorización en los que se interpretan algunos de los elementos recibidos del pasado, que se adaptan al cambio en un proceso cultural vivo. Con ello, además, la música y el baile resignifican su contenido semántico. La identidad murciana se construyó de forma simbólica y colectiva, favorecida por la aceptación del público que optaba por estas nuevas prácticas vistosas y espectaculares en lugar de otras más sencillas y reales. Sin embargo, estas prácticas de refolklorización no deben entenderse como algo totalmente negativo. Son muestra de la condición que posee la tradición no como una colección de elementos transmitidos

desde el pasado, sino como un proceso simbólicamente reinventado en un presente continuo que se adapta a las nuevas funciones de la sociedad donde se inscribe.

Esta investigación también ha evidenciado el uso de estas prácticas folklóricas debido a su importancia social y porque generan identidad. Una identidad construida con distintos prismas según la época pero que ha ofrecido personalidad a los murcianos desde los primeros románticos, al Régimen franquista o el Gobierno preautonómico. Este último también vio en el folklore una herramienta crucial para el proceso de construcción de la identidad de la futura Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Respondiendo al objetivo de explorar y buscar conexiones con los problemas e intereses actuales, esta Tesis ha analizado unas prácticas musicales que tienen una gran continuidad y arraigo en el presente. Actualmente, estos repertorios neo-tradicionales son la herencia más viva de aquellos años de la Dictadura.

De hecho, todavía perviven los grupos herederos de estas instituciones, bien bajo otras denominaciones o bien agrupados en federaciones.

Así pues, el repertorio de bailes creado por estos colectivos continua junto a un aluvión de nuevas creaciones y adaptaciones realizadas con mayor o menor rigor.

También pervive en estas agrupaciones el discurso por el cual la antigüedad y pertenencia a las antiguas instituciones del folklore oficial es un aval que garantiza su herencia.

El testimonio de los informantes muestra aún las rivalidades entre las dos filiaciones de los grupos de SF y de ED.

A día de hoy, la Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España (FACYDE) englobó a partir de 1977 a aquellos grupos nacidos de la SF, junto a otros de nueva creación que imitaron su estética posteriormente. Por otro lado, la Federación Española de Agrupaciones de Folklore (FEAF), fundada en 1984, tuvo como miembro fundador al grupo de Coros y Danzas “Virgen de la Vega”, agrupación que fue escindida del grupo sindical de Murcia. No se puede afirmar rotundamente que ambas federaciones mantienen la división marcada entre SF y ED, aunque las vinculaciones entre algunos grupos son evidentes.

En 1981 se creó la Federación de Peñas Huertanas de Murcia y aunque los grupos herederos de SF y ED quedaron al margen de este organismo, la federación aglutinó a un gran número de agrupaciones que imitaron el modelo y la estética de los grupos de Coros y Danzas. Este hecho supuso una continuación del monopolio folclórico con su lógico traspaso de poderes, además de la incorporación de nuevas invenciones de repertorio.

La denominación de “Grupo de Coros y Danzas” y la interpretación coral del repertorio de baile son en la actualidad pervivencias de la estética que marcaron estas agrupaciones.



En algunos casos, los grupos han optado por eliminar el coro, sin embargo otros lo mantienen y lo apoyan. Las razones de la continuidad del coro vienen dadas por la comunión con esta estética. En otros casos, en cambio, es debido a que el coro es ente que aglutina a los bailarines que, por su edad, ya no pueden bailar. También el coro es el lugar donde pueden participar las parejas de los músicos y da estabilidad a la rondalla de cara a actuaciones en las que no solo depender de un único cantante solista.

Con esta Tesis Doctoral se ha pretendido aportar una visión crítica sobre una parte de las tradiciones musicales murcianas de la segunda mitad del siglo XX. El análisis realizado es un punto de partida para conocer con mayor profundidad las prácticas tradicionales que nos han llegado hasta la actualidad. Futuros proyectos de investigación ayudarán a arrojar luz sobre otros aspectos que, por cronología o extensión, han quedado fuera de esta tesis. Como ya se ha indicado, esperamos continuar explorando las conexiones entre algunas de las figuras que tomaron parte en las jerarquías musicales de SF y su relación con el periodo anterior a la guerra civil española. Además, la ingente documentación de archivo obtenida sobre la música tradicional de otros municipios de la Región de Murcia permitirá ampliar la comparativa de estudio, que se hará extensible a otras manifestaciones de la cultura tradicional no influenciadas por las instituciones del Régimen a través de la búsqueda de nuevos informantes en distintas latitudes de la provincia y comarcas limítrofes del sureste peninsular.

Esta investigación ha demostrado que la transcripción y análisis de los materiales musicales es la vía necesaria para obtener conclusiones rigurosas. Por este motivo, es necesario seguir esta línea de trabajo mediante la transcripción íntegra de los registros sonoros de estas agrupaciones, así como ampliar con otros registros contemporáneos a la SF, como las grabaciones de Alan Lomax y otros registros sonoros que no han sido transcritos. Además, se ha iniciado la realización de un análisis crítico y contextualizado sobre las transcripciones conservadas en la Institución Milà i Fontanls del CSIC, que muestran una parte de la música tradicional murciana de finales de la década de 1940. Todo ello permitirá ir haciendo acopio de un gran número de materiales transcritos sobre los que poder sustentar nuevos estudios.

Para finalizar, es pertinente señalar que a pesar de las modificaciones, adaptaciones y creaciones efectuadas en el *corpus* de canciones y bailes folklóricos los grupos de Coros y Danzas fueron los responsables de popularizar unas prácticas que calaron en una parte importante de la sociedad murciana. El interés en la promoción y divulgación del folklore mantuvo vivo el interés por este tipo de manifestaciones y acercó un objeto de estudio ajeno a los investigadores de la capital murciana. Así pues, esta corriente sirvió como revulsivo para algunos jóvenes que conocieron las prácticas folklóricas a través de los grupos de Coros y Danzas y que posteriormente emprendieron otros derroteros en busca de una mayor rigor e investigación. La refolklorización de los grupos de

Coros y Danzas sirvió para que determinados sectores se cuestionaran de forma crítica las prácticas heredadas a partir de la Transición. Desde entonces, se buscaron otras vías en la recuperación de la oralidad española a través de trabajos de recopilación mayor rigor y tratando de enfrentarse ante los retos de una incipiente Etnomusicología española.

Fue entonces el momento en el que se alzaron voces desde las zonas rurales donde existieron otras manifestaciones musicales de tradición oral que podían resurgir manteniendo su funcionalidad festiva y ritual y su organización propia. Ese fue el inicio del movimiento de revival o “revitalización” de las cuadrillas que comenzó en los años ochenta y que en la actualidad asciende a un censo muy elevado de agrupaciones y encuentros de cuadrillas.

Se trata, en definitiva, de unas músicas que han sabido adaptarse en una balanza continua entre tradición y cambio, y que demuestran su vitalidad y vigencia con la enorme riqueza y heterogeneidad de las agrupaciones musicales que hoy día pueblan las latitudes del antiguo e histórico Reino de Murcia.

## LISTADO DE ILUSTRACIONES, TABLAS Y GRÁFICOS

### Ilustraciones

Ilustración I. Cartel anunciador de una actuación de los grupos de Coros y Danzas. . . . .	41
Ilustración II. Grupo de Danzas de SF de Murcia en el Jardín de Floridablanca (ca. 1950). . . . .	65
Ilustración III. Arreglo coral de las “Parrandas del tres” . . . . .	119
Ilustración IV. “Algunas de las facetas deportivas y artísticas de la Obra Sindical Educación y Descanso” . . . . .	229
Ilustración V. Portada del LP Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969). <i>Música y monumentos de España</i> . . . . .	243
Ilustración VI. Portada del LP Orfeón Murciano, Banda de la Academia Gral. del Aire y Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Fuensanta (1980). <i>Murcia y su música</i> . . . . .	289
Ilustración 1. El maestro Benedito dirigiendo el coro de mujeres en la Concentración de Medina del Campo (1939). . . . .	43
Ilustración 2. Estructura de la Sección de Actividades Artísticas y Culturales de la SF . . . . .	47
Ilustración 3. Plan de estudios del Curso Nacional de Música, primer año. . . . .	48
Ilustración 4. Plan de enseñanza de las cátedras ambulantes. . . . .	54
Ilustración 5. Cátedra Ambulante “Francisco Franco” en Santa Lucía (Cartagena, 1969) . . . . .	54
Ilustración 6. Ficha de la Cátedra Ambulante celebrada en Los Almagros (Fuente Álamo) 1972 . . . . .	56
Ilustración 7. Clausura de la Cátedra Ambulante en Tallante (Cartagena, 1966). . . . .	58
Ilustración 8. Vista del edificio que albergó la Casa de Flechas de la SF. . . . .	67
Ilustración 9. Ensayo del grupo de Juventudes en el salón de la Casa de Flechas (ca. 1956). . . . .	68
Ilustración 10. Grupo de niñas de SF en la Plaza del Teatro Romea tras la actuación en el concurso (ca. 1940). . . . .	74
Ilustración 11. Clementina Márquez (en el centro) rodeada de sus alumnas de baile. . . . .	77
Ilustración 12. Integrantes del grupo de Murcia en su segunda época (ca. 1958). . . . .	78
Ilustración 13. Grupo de Danzas de Murcia con el Maestro bolero de Águilas (ca. 1959). . . . .	79
Ilustración 14. Repertorio del grupo de Murcia en 1962. . . . .	80
Ilustración 15. Integrantes del grupo de Danzas de Lorca en escena (1958). . . . .	85

Ilustración 16. Grupo de danzas de Murcia (1967). . . . .	87
Ilustración 17. Grupo de Canara-Cehegín (1967). . . . .	87
Ilustración 18. Grupo de Mazuza en el XX Festival en Madrid (1976). . . . .	89
Ilustración 19. Arreglo para rondalla de la “Jota sobre motivos populares murcianos” firmado por “Cano” (1951) . . . . .	92
Ilustración 20: Coro de Juventudes de Murcia (1958) . . . . .	94
Ilustración 21. Juventudes colegio Jesús María en la XVI Concurso (1965). . . . .	95
Ilustración 22. Grupo de Margaritas de Murcia (1972). . . . .	96
Ilustración 23. Transcripción del “Villancico de Patiño” enviada para el concurso de 1973. . . . .	100
Ilustración 24. Grupo de Murcia en el viaje a Alemania (1958) . . . . .	108
Ilustración 25. Ilustraciones de los trajes de Totana, Yecla y Jumilla . . . . .	112
Ilustración 26. Grupo de Cieza en el Teatro Romea (1958). . . . .	113
Ilustración 27. Vista de los cucos, grupo de Caravaca de la Cruz con motivo del XI Concurso (1954) . . . . .	114
Ilustración 28. Dibujo de Viuda del traje de Murcia de la colección Eva Perón . . . . .	115
Ilustración 29. Armador del traje de Murcia de Eva Perón . . . . .	115
Ilustración 30. Grupo de bailarinas del Grupo de Danzas de Murcia (años 50). . . . .	116
Ilustración 31: Zaida Terrer y Alejandro Sánchez con sus “trajes de lujo” (ca. 1955). . . . .	117
Ilustración 32. Inventario de trajes regionales de Murcia (1976) . . . . .	118
Ilustración 33. Zaida Terrer Bernal dirigiendo el Coro de Juventudes de Murcia capital en el XIII Concurso (1958). . . . .	122
Ilustración. 34. Arreglo para tres voces de “Los Mayos” recopilados por José Verdú (1906) editado por SF. . . . .	123
Ilustración 35. Transcripción de la Jota Navideña del grupo de Murcia (1962). . . . .	130
Ilustración 36: Transcripción de la “Jota del Burro llueco” . . . . .	131
Ilustración 37. Primera cuartilla de la transcripción de la Jota de la Huerta presentada al XVII Concurso Nacional (1967) . . . . .	132
Ilustración 38. Transcripción de la Jota Yeclana en 3/4 (1950) . . . . .	133
Ilustración 39. Grupo de baile de Puebla de Soto en el Bando de la Huerta de Murcia con “El Sastre” y “La Linara” en primer término (ca. 1960). . . . .	134
Ilustración 40: Bolero transcrito por Celdrán. . . . .	141
Ilustración 41. Malagueña de Águilas trascrita por Celdrán. . . . .	142
Ilustración 42. Alfonso “El Tuerto” con su hija Maravillas y su yerno Juan Panizares a la guitarra (ca.1932). . . . .	143
Ilustración 43. Transcripción de Antonio Celdrán de la “Encarnación”. . . . .	144
Ilustración 44. Ficha de la Malagueña Gitana (1962). . . . .	146
Ilustración 45. Transcripción de la Malagueña Gitana (1962). . . . .	147
Ilustración 46. Grupo de danzas de Murcia bailando la “Malagueña de la Tía Carmen” en el XX Festival (1976). . . . .	152

Ilustración 47. Primeros dos incisos de la estrofa de la “Malagueña de la Tía Carmen”. . . . .	153
Ilustración 48. Primeros dos incisos de la última estrofa. . . . .	154
Ilustración 49. Malagueña en estilo libre cantada <i>a capella</i> por Carmen Soto. . . . .	155
Ilustración 50. Transcripción de la malagueña cantada por Carmen Soto en TVE. . . . .	155
Ilustración 51. “Canción de trilla” por malagueña de El Rincón de Seca (Murcia). . . . .	157
Ilustración 52. Pardicas de Caravaca. . . . .	163
Ilustración 53. “Parrandas murcianas Las Marías”. . . . .	164
Ilustración 54. Parrandas de Águilas transcritas por A. Celdrán. . . . .	165
Ilustración 55. “Parrandas – Murcia” transcritas por Antonio Celdrán. . . . .	166
Ilustración 56. “El Zángano” armonizado por Verdú. . . . .	167
Ilustración 57. Transcripción de “El Zángano” de Celdrán. . . . .	167
Ilustración 58. Inicio de las <i>Murcianas</i> de Massotti Littel. . . . .	171
Ilustración 59. “El carbonero” incluido en el cancionero de Inzenga. . . . .	181
Ilustración 60. Arreglo de “El Carbonero” para tres voces en la modalidad de coros de juventudes. . . . .	181
Ilustración 61. Terminología y signos convencionales de la coreografía: “Modos de asentar los pies”. . . . .	186
Ilustración 62. Terminología y signos convencionales de la coreografía: “Braceos”. . . . .	186
Ilustración 63. Mudanza del “Fandango de Comares”. . . . .	187
Ilustración 64. Fotografía del grupo de Coros y Danzas de Málaga. . . . .	187
Ilustración 65. “Aguinaldo murciano”. . . . .	192
Ilustración 66. “Aguinaldo murciano” manuscrito idéntico al publicado en 1956. . . . .	193
Ilustración 67. Canto de trilla incluido en el Cancionero de Celdrán (1980). . . . .	203
Ilustración 68. Canto de trilla incluido en el Cancionero de Inzenga (1888). . . . .	203
Ilustración 69. Mapa de las comarcas de la provincia de Murcia. . . . .	205
Ilustración 70: Maruja Sampelayo (con ramo de flores) acompañada del grupo de Yecla a la vuelta de la Feria Mundial de Nueva York (1964). . . . .	225
Ilustración 71. Titular sobre la inclusión del Orfeón dentro de ED. . . . .	235
Ilustración 72. Miembros del Orfeón en el concurso nacional de la OS de ED (1949). . . . .	236
Ilustración 73. El grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” en su primera época (ca. 1965). . . . .	245
Ilustración 74. Angelita López. . . . .	246
Ilustración 75. Fotografía del grupo de ED en su presentación en el Teatro Romea (1960). . . . .	252
Ilustración 76. Algunos miembros del grupo “Virgen de la Fuensanta” (ca. 1961). . . . .	255
Ilustración 77. XII Demostración Sindical de Música y Arte en el Valle de Murcia (1972). . . . .	264
Ilustración 78. Participantes en la IX Demostración ataviadas de Goyescas. . . . .	271
Ilustración 79. Imágenes de la XVIII Demostración Sindical (1975). . . . .	273
Ilustración 80. Titular sobre la selección del grupo sindical para el viaje a Nueva York (1964). . . . .	275
Ilustración 81. Postal del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de ED de Murcia. . . . .	278
Ilustración 82. Titular de la entrevista realizada a García Matos con motivo de su visita a Murcia. . . . .	282

Ilustración 83. Grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia en el Festival del Mediterráneo (ca. 1970). . . . .	283
Ilustración 84. Vitrinas de una de las salas del Museo del Traje. . . . .	285
Ilustración 85. Transcripción de la “Malagueña murciana” del grupo de ED (Cáceres, 1966). . . . .	302
Ilustración 86. Transcripción del “Bolero murciano” por G. Torrano y la rondalla de ED (Cáceres, 1966). . . . .	303
Ilustración 87. Transcripción de Torrano del “Bolero” o “Malagueña de Águilas”. . . . .	304
Ilustración 88. “Seguidillas del Jo y Ja” armonizadas por Monreal. . . . .	307
Ilustración 89. Ginés Torrano junto a la rondalla de ED en la Fuensanta. . . . .	310
Ilustración 90. Transcripción de las “Marías”, grabación de la Peña “La Panocha” (1978). . . . .	317
Ilustración 91. “Canto de trilla” del cancionero de Celdrán. . . . .	318
Ilustración 92. “Canto de trilla” del cancionero de Torrano. . . . .	318
Ilustración 93. “Nana murciana” transcrita por Torrano. . . . .	319
Ilustración 94. “Cantinelas usadas por las madres para dormir a sus niños”. . . . .	319
Ilustración 95. Grupo de ED con Milagros Carrasco y Fuensanta Campoy en el centro (ca. 1965). . . . .	321
Ilustración 96. Titular alusivo a la procedencia de ED de Milagros Carrasco (1977). . . . .	323
Ilustración 97. Músicos de la huerta vinculados a la rondalla del grupo “Virgen de la Vega”. . . . .	326
Ilustración 98. Portada del LP con Fuensanta Campoy en el centro de la fotografía. . . . .	329

## Tablas

Tabla I. Listado de informantes vinculados a la SF de Murcia. . . . .	26
Tabla II. Listado de informantes vinculados a ED de Murcia. . . . .	26
Tabla 1. Profesorado de los cursos nacionales de música (1960-1961). . . . .	48
Tabla 2. Modalidades de participación en los concursos nacionales de Coros y Danzas. . . . .	62
Tabla 3. Grupos murcianos participantes en la final del XIX Concurso (1972). . . . .	88
Tabla 4. Tabla resumen de los viajes internacionales realizados por los grupos murcianos. . . . .	105
Tabla 5. Campos de la ficha sobre traje regional. . . . .	111
Tabla 6. Repertorio clasificado de los grupos de Coros y Danzas de Murcia. . . . .	125
Tabla 7. Comparativa de la estructura musical de las variantes de “El Zángano”. . . . .	168
Tabla 8. Contenido de <i>Parranda Murciana</i> (1963). . . . .	171
Tabla 9. Principales publicaciones didácticas de SF. . . . .	179
Tabla 10. Repertorio recogido en el cancionero de SF de 1943. . . . .	183
Tabla 11. Procedencia de las canciones recogidas en los cancioneros de SF de 1943 y 1974. . . . .	190
Tabla 12. Villancicos murcianos recogidos en la segunda edición del Cancionero de villancicos de SF (1974). . . . .	193

Tabla 13. Comparativa del repertorio publicado por Hidalgo Montoya en sus cancioneros (1974 y 1979). . . . .	197
Tabla 14. Vinilos correspondientes a la <i>Colección de Música murciana</i> (Columbia, 1978). . .	216
Tabla 15. Repertorio grabado en el vinilo de 1978 de los grupos de CCDD de Murcia-Lorca. . .	217
Tabla 16. Repertorio grabado en <i>El Carracachá</i> (1979) por el grupo de Murcia. . . . .	219
Tabla 17. Repertorio popular murciano grabado por el Orfeón Fernández Caballero. . . . .	238
Tabla 18. Programa del “Homenaje a Granados” (1969). . . . .	270
Tabla 19. Repertorio recopilado en el <i>Cancionero murciano</i> de Monreal (1968). . . . .	306
Tabla 20. Títulos de las tonadas del Cancionero de Torrano que no incluyó A. Celdrán. . . . .	316
Tabla 21. Comparativa del repertorio publicado en las grabaciones de 1978. . . . .	331
Tabla 22. Relación de asociaciones folklóricas surgidas entre 1976-1980 en Murcia. . . . .	338

## Gráficos

Gráfico 1. Clasificación por géneros de las tonadas del cancionero de Celdrán (1980). . . . .	202
Gráfico 2. Número de tonadas de baile del cancionero de Celdrán según su procedencia. . . .	202
Gráfico 3. Clasificación de las tonadas del ciclo vital del en el cancionero de Celdrán (1980). . . . .	203
Gráfico 4. Clasificación de las tonadas del ciclo anual del en el cancionero de Celdrán (1980). . . . .	204
Gráfico 5. Clasificación por comarcas de las tonadas publicadas en el cancionero de Celdrán (1980). . . . .	205
Gráfico 6. Porcentajes por géneros y especies del cancionero de Torrano. . . . .	314
Gráfico 7. Clasificación del cancionero de Torrano según los géneros de baile. . . . .	314
Gráfico 8. Porcentajes de tonadas pertenecientes a los ciclos vital y anual del cancionero de Torrano. . . . .	315





## BIBLIOGRAFÍA

- Alemán Saínz, F. (1984). *Diccionario incompleto de la Región de Murcia: textos para la radio*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Amador Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismo/s*, 2, 101-120.
- Andrés, J., Fernández, S., Arroyo, S., Serrano, E., Mezquita, J.M. (2011). *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Añón Baylach, A. y Montoliú Soler, V. (2011). Los Coros y Danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano. *Revista Digital de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana*, 1-34. Recuperado 15-05-2018 de: <[http://www.racv.es/files/Los\\_coros\\_y\\_danzas.pdf](http://www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf)>.
- Asensio Llamas, S. (2013). Fuentes documentales para la historia de la música popular: más allá de los cancioneros (o el misterio de los materiales desaparecidos de Torner) (p. 82-97). En M. Capelán, L. Costa, J. Garbayo y C. Villanueva (Eds.), *Os soños da memoria, documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- Asociación Provincial Francisco Salzillo (Eds.), (1980). *Canciones y bailes populares de huerta de Murcia y su región*. Murcia: Cografic.
- Ayuso García, M. D. y García Martínez, T. (2012). La malagueña de la Madrugá y el Nene de las Balsas. *Sinfonía Virtual*, 23, 1-22.
- Barrios Manzano, M. P. (2012). Bailes y danzas de Extremadura. *Jentilbaratz*, 14, 221-243.
- Berlanga, M.A. (2001). El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada. en I. Henares Cuéllar *et al.* (coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (p. 115-134). Granada: Universidad de Granada.
- Berlanga Fernández, M.A. (2002). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva. En Centro de Documentación Musical de Andalucía (Coord.), *Patrimonio musical: artículos de patrimonio etnológico musical* (p. 147-161.). Sevilla: Consejería de Cultura.
- Berlanga, M. A. (2005). El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español. *Revista de Musicología*, XXVIII (1), 501-513.

- Botías Saus, A. (2016, marzo 6). ¿Qué fue de los 300 vestidos del antiguo Museo del Traje. *La Verdad*. Recuperado 11-07-2018 de <<http://www.laverdad.es/murcia/ciudad-murcia/201603/06/vestidos-antiguo-museo-traje-20160306004716-v.html>>.
- Busto Miramontes, B. (2012). El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *Trans*, 16, 4. Recuperado 30-07-2018 de: <[http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans16/trans\\_16\\_04.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans16/trans_16_04.pdf)>.
- Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia: Colección de cantos populares*. Madrid: Unión Musical Española.
- Calvo, L. (1989). La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología. *Anuario Musical*, 44, 167-197.
- Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Carcelén González, R. (2017). Cuando la clase obrera se hizo turista. Las ciudades de vacaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Estudio de un modelo inacabado 1955-1975 (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena, Región de Murcia). Recuperado 26-07-2018 de: <<http://repositorio.upct.es/handle/10317/6031>>.
- Carrión Martín, E. (2017). *La Danza en España en la segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 26-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/405904>>.
- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (Eds.), (2003). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial nuevas estructuras.
- Castañón Rodríguez, R. (2009). *La educación musical en España durante el Franquismo (1939-1975)* (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Castilla y León). Recuperado 26-07-2018 de: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/6929>>.
- Clares Clares, M.E. (2011). *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX* (Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Cataluña). Recuperado 26-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/95847>>.
- Clares Clares, M.E. (2014). El repertorio murciano de tradición oral de la web Fondo de Música tradicional (CSIC-IMF): un recurso útil para el aula de música. En J. Maquilón, A. Escarbajal y R. Nortés (Eds.), *Vivencias innovadoras en las aulas de primaria* (p. 415.428). Murcia: Editum.
- Clares Clares, M.E. (2017). *Música y noches de moda: Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Editum.
- Concostrina, N. (2017, mayo, 1). *El primero de Mayo, el segundo día de San José*. Acontece que no es poco, cadena SER. Recuperado 14-06-2017 de <<http://play.cadenaser.com/audio/001RD010000004523411/>>.

- Crespo, A. (2000). *Historia de la prensa periódica en la ciudad de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10, 183-196.
- Crivillé i Bargalló, J. (2007). *Historia de la música española: 7. El folclore musical* (nueva edición ampliada). Madrid: Alianza Música.
- De Juan del Águila, J. (1960). *Las canciones del pueblo español*. Madrid: Unión Musical Española.
- De Juan Del Águila, J. (1966). *Lo que canta el pueblo español*. Madrid: Unión Musical Española.
- De la Calle Velasco, M. D. (2003), El primero de Mayo y su transformación en San José Artesano. *Ayer*, 51, 87-113.
- De la Osa Ayala, E. (2010). El Orfeón murciano “Fernández Caballero” (1933-2008): La reconstrucción de su historia a través del estudio del repertorio. *Revista de Musicología*, 33 (1-2), 563-572.
- Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. (1974). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Almena.
- Díaz, M. J. y Gómez, J. M. (1989). *Región de Murcia: el traje popular*. Murcia: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Díaz Cassou, P. (1897). *Pasionaria murciana: la cuaresma y la Semana Santa en Murcia: costumbres, romancero, procesiones, esculturas y escultores, cantos populares, folk-lore*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Díaz Cassou, P. (1900). *Literatura popular murciana. El Cancionero Panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Díaz Viana, L. (1998). Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares. *Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 15-16, 91-112.
- Domingo, C. (2007). *Coser y cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.
- Doussinague, J. M. (1950) *Carta a Pilar Primo de Rivera, por el Excmo. Sr. D. José M<sup>a</sup> Doussinague con motivo de la visita a tierras de América de los Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Almería: Tip. E. Orihuela.
- Durante Asensio, M. I. (2014). *Retóricas de la nostalgia. Imagen, propaganda e identidad. Los reportajes y documentales del NO-DO en la Región de Murcia* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 26-07-2018 de: < <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/40326>>.
- Echevarría Bravo, P. (1951). *Cancionero musical manchego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Eli Rodríguez, V. y Torres Clemente, E. (Eds.), (2018). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Encabo Fernández, E. (2006). Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia; entre el Volkgeist y el esteticismo. *III Jornadas Nacionales Folclore y sociedad*, Madrid, CIOFF-MEC, 95-115.
- Encabo Fernández, E. (2009). Los “Cuadros murcianos” de Emilio Ramírez el estudio analítico del folklore al escenario. *Revista de musicología*, XXXII (2), 117-127.
- Encabo Fernández, E. (2012a). Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero. *Revista Nassarre*, 2, 143-172.
- Encabo Fernández, E. (2012b). Zarzuelas murcianas. La construcción de una identidad a través de los lenguajes musical y literario. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (coords.). *Literatura i espectacle* (p.173-181). Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Esteban Mompeán, J. (1967). *Presente y futuro del Orfeón*. Murcia: Orfeón murciano Fernández Caballero.
- Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1952). *La Sección Femenina: historia y organización*. Madrid: [s.e.].
- Fernández Cuevas, M. (2013). *Indumentaria tradicional en España*. Murcia: FACYDE.
- Fernández Marín, L. (2011). La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante: origen y evolución. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 5, 37-53.
- Ferrer Senabre, I. (2011). Canto y cotidianidad: Visibilidad y género durante el primer franquismo. *Transcultural Music Review*, 15, 1-28.
- Flores, F., Luego, M., Díaz, M.J., (1986). *El último huertano*. Murcia: Ediciones Mediterráneo.
- Flores Arroyuelo, F. y Tomás Loba, E. (Eds.), (2009). *Manuel Cárcelos Caballero “El Patiñero”*. Murcia: Azarbe.
- Funes Martínez, M. (1984). *Las preautonomías regionales en España*. Murcia: Caja de ahorros provincial de Murcia
- García de La Parra, B. (1940). *Cancionero español. Cuaderno segundo*. Madrid: Sección Femenina de F.ET. de las J.O.N.S.
- García, F. J., Arredondo, H., Sánchez, V. y Ayala, I. M. (2017). El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural. *BLO*, 1, 727-749.
- García Gómez, G. (2011). Cante y trovo, dos maneras de testimoniar en el tiempo. *Revista de investigación sobre flamenco, La Madrugá*, 5, 17-36.

- García Martínez, T. (2012). *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el Sureste Peninsular: (1879-1903)* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 26-07-2018 de: <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/587754>>.
- García Merino, J. J. (2015). *La educación musical reglada en Málaga durante el Franquismo (1936-1975)* (Tesis doctoral. Universidad de Málaga, Andalucía). Recuperado 26-07-2018 de: <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/385633>>.
- García Seco, J.A. (1983). Los directores del Orfeón Murciano “Fernández Caballero”. En *Orfeón murciano Fernández Caballero, 50 aniversario*. Murcia: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- García Serrano, R. (1953). *Bailando hasta la cruz del sur*. Madrid: Gráficas Cies.
- Gejo Santos, M. I. (2015). *Tradición y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960* (Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Castilla y León). Recuperado 26-07-2018 de: <<https://www.tesisenred.net/handle/10366/127745>>.
- Gembero Ustárroz, M. (2011). Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947). Recopilaciones conservadas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona. *Príncipe de Viana*, 253, 411-462.
- Gil García, B. (1961). Panorama de la música popular murciana. *Primera Semana de Estudios Murcianos*. Murcia: Alfonso X el Sabio.
- Guillén Navarro, J. (2012). *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz: música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura* (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Castilla y León). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=952185>>.
- Guillén Navarro, J. (2013). Pervivencias actuales de la práctica guitarrística de los siglos XVII y XVIII en la música tradicional del Sureste español. En J. Marín, G. Gan, E. Torres, P. Ramos (Eds.), *Musicología global, musicología local* (p. 623-640). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Hammersley, M. y Atkinson P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación* (2ª edición revisada y ampliada). Barcelona: Paidós
- Hernández, I. (1883). *Flores de España. Álbum de cantos y aires populares*. Madrid: Ediciones Casa Dotésio.
- Hernández Abad, C. (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña : dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales* (Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, Galicia). Recuperado 28-04-2018 de: <<http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/256>>.
- Hernández Lorca, F. J. (1984). *La transición política en Murcia: crónica del proceso autonómico*. Murcia: Ediciones Mediterráneo.

- Hernández Vicente, A. (2016). *Patrimonio en el recuerdo: La imagen de la nobleza en el paisaje urbano de la ciudad de Murcia*. Murcia: Editum.
- Hidalgo Montoya, J. (1974). *Folklore musical español*. Madrid: A. Carmona editor.
- Hidalgo Montoya, J. (1979). *Cancionero de Valencia y Murcia*. Madrid: A. Carmona editor.
- Hidalgo Pérez, A. (2017). El baile bolero en la huerta de Murcia. En *17º Seminario sobre folklore y etnografía*. Murcia: Servicio de Comunicación del Ayuntamiento de Murcia.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. (Traducción castellana de 2002).
- Ibáñez Ibáñez, M. C. (1967). *Cancionero de la Provincia de Albacete. Colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*. Albacete: Imprenta Antonio González.
- Inzenga Castellanos, J. (1873). *Ecos de España*. Barcelona: A. Vidal y Roger.
- Inzenga Castellanos, J. (1888). *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid: A. Romero.
- Jackson, B. (1987). *Fieldwork*. Chicago: University of Illinois Press.
- López Espín, J. (2007). *Cuadrilla de Torreagüera* [libreto del CD]. Murcia: Tower Track Studios S.L.
- Lanzón Meléndez, J. (2001). *La música en Murcia a partir de la Guerra Civil española (1939-1975)*. Cartagena: Imp. Áglaya.
- Lanzón Meléndez, J. (2004). El cante por cartageneras y el cante del trovo. *Revista murciana de antropología*, 11, 7-22.
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y ESMUC.
- López Castillo, J. M. (2016). “Allí advertí una clase de mujeres que no había visto aún en España”: la construcción del estereotipo femenino murciano bajo la mirada romántica. En M. Cabrera Espinosa y J.A. López Cordero (Coords.), *VIII Congreso Virtual sobre Historia de las mujeres* (p. 279-303).
- López Espín, J. (2016). *La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/373638>>.
- López Gallegos, S. (2004). El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nazionale Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 24, 215-236.
- López Gallegos, M.S. (2005). El control político de Salazar sobre la industria cinematográfica portuguesa. En J. Montero y A. Rodríguez (dirs.), *El cine cambia la historia* (p. 177-196). Madrid: Ediciones Rialp, SA.

- López Gallegos, M. S. (2012). El deporte como forma de control social: la actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo. *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3, 81-114.
- López González, J. (2009). *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Andalucía). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://hera.ugr.es/tesisugr/17859396.pdf>>.
- López Núñez, N. (2015). Antonio Garrigós y los auroros murcianos; un recorrido histórico a través de la prensa local entre 1932 y 1988. *Murgetana*, 133, 95-106.
- López Núñez, N. (2016). *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto* (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/396631>>.
- López Pérez Marín, G. (2010). Instrumentistas murcianos. *Revista Cangilón*, 33, 169-180.
- López Rico, J. (2012). Antonio López Almagro, entre amigos. Relaciones que enriquecen la vida y el arte. *Revista Sinéresis*, 3, 1-22.
- Luna Samperio, M. (1999). *Cuadrillas y hermandades de Ánimas en el Sudeste Español* (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Murcia, Región de Murcia.
- Luna Samperio, M. (2001). Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del Sureste español: Crónica de una recuperación etnográfica. *1º Seminario sobre folklore y etnografía*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de comunicación, 38-51.
- Luna Samperio, M. (2002). Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina. *Música Oral del Sur*, 5, 53-65.
- Manzano, M. (1982). *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano, M. (1991). La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991). Recuperado 28-04-2018 de: <[http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA\\_INFLUENCIA\\_DEL\\_FOLKLORE\\_MUSICAL.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA_INFLUENCIA_DEL_FOLKLORE_MUSICAL.pdf)>
- Manzano Alonso, M. (1993). *Cancionero leonés. Vol. I, Tomo II: Tonadas de baile*. León: Diputación Provincial.
- Manzano Alonso, M. (1996). *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Alpuerto.
- Manzano Alonso, M. (2001a). *Cancionero popular de Burgos. Tomo I: Rondas y canciones*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano Alonso, M. (2001b). *Cancionero popular de Burgos. Tomo II: Tonadas de baile y danza*. Burgos: Diputación Provincial.

- Manzano Alonso, M. (2003). *Cancionero popular de Burgos. Tomo V: Canciones del ciclo vital y anual*. Burgos: Diputación Provincial.
- Manzano Alonso, M. (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Manzano Alonso, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Badajoz CIOFF.
- Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Marín Gómez, I. (2007). *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia.). Recuperado 30-08-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/10896>>.
- Marorales Villena, A. (2010). *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Andalucía). Recuperado 30-07-2018 de: <<http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/1878785x.pdf>>.
- Martí i Pérez, J. (1996). *El Folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- Martí Roch, J.F. (2016). *Historia de los XX Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la Sección Femenina: canciones y danzas de España (1942-1976)*. Murcia: Imp. Compobell, S.L.
- Martín Escobar, M. J. (2001). *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. (Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/10792>>.
- Martínez del Fresno, B. (2010). La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943). En G. Pérez Zalduondo y M. I. Cabrera García (Eds.), *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (p. 357-406). Granada: Editorial Universidad de Granada, Université François-Rabelais de Tours, Ministerio de Ciencia e Innovación.
- Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, Tierra y Nación. Las Danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España Franquista (1939-1952). En P. Ramos López (Ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, (p. 229-254). Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja.
- Martínez del Fresno, B. (2014). Las armas de Terpsícore en la recuperación diplomática del Franquismo. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón (1948). En M. Sala (Ed.), *Music and Propaganda in the short Twentieth Century*, (p. 243-264). Turnhout: Brepols Publishers NV.



- Martínez García, S. y Narejos Bernabéu, A. (2008). *La Pasionaria murciana según los auroros*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Martínez Nicolás, S. (2015). *Trovo y Folklore*. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz.
- Martínez Rodríguez, A. (1984). *Perfiles humanos en la historia del Orfeón Fernández Caballero*. Murcia: El Taller.
- Massotti Littel, M. (1947). *Canciones populares murcianas: para coro de voces mixtas*. Madrid: Ediciones Hispania.
- Mazuela-Anguita, A. (2015). Identidad cultural y patrimonio audiovisual en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1944-1960). *V Jornada de Celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Monreal, G. (1968). *Cancionero murciano*. Madrid: Monreal editor de obras propias.
- Montoya Rubio, J. C. (2012). Músicos y ‘entusiastas’ en las recopilaciones de cancioneros murcianos. En M. Olarte Martínez (Ed.), *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (p. 87-123). Baiona: Dos acordes.
- Morales Villena, A. y Vieitez Cerdeño, S. (2014). La Sección Femenina en la “llamada de África”: Saharauis y guineanas en el declive del colonialismo español. *Vegueta, Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 14, 117-133.
- Moya-Maleno, F. J. y Moya-Maleno, P. R. (Eds.), (2018). *Pedro Echevarría Bravo. Música y Etnomusicología en La Mancha*. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016). [en prensa].
- Muñoz Zielinski, M. (2002). *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Murcia Galián, J. F. (2016). Reinventando la tradición: un folklore para Cartagena. *XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología: itinerarios, espacios y contextos*. Madrid: Real Conservatorio de Madrid y Escuelas Pías de la UNED.
- Murcia Galián, J. F. (2017a). La imagen del “folklore oficial” murciano: difusión y propaganda en los viajes a América de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. En *Música y danza entre España y América (1936-1960): itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios*. Granada: Universidad de Granada [en prensa].
- Murcia Galián, J.F. (2017b). Labour Day Union Demonstrations (1958-1975): Music, Folklore and Women at the service of the State. *International Symposium “Music Cultural Heritage in Europe”*. Varna (Bulgaria), 9-12 september 2017.
- Murcia Galián, J.F. (2017c). Fastos conmemorativos en la España de Franco: Homenaje a Granados en la IX Demostración Sindical (1966). *Congreso Internacional En ocasión de María del Carmen: Enrique Granados y su época*. Murcia: Universidad de Murcia, 18, 19 y 20 de octubre 2017.

- Murcia Galián, J.F. (2018). *La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo: Catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia del Archivo General de Alcalá de Henares*. Ayudas a la Investigación Manuel Cárceles Caballero: Trabajo en torno al Patrimonio Inmaterial de la Huerta de Murcia. Murcia: Ayuntamiento de Murcia (en prensa).
- Narejos Bernabéu, A. (2008). *Los auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical* (Beca de Investigación den Folklore CIOFF/INAEM 2008). España: CIOFF España.
- Narejos Bernabéu, A. (2011). Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla. *Discurso de ingreso en La Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca*: Murcia. Recuperado 30-07-2018 de: <<http://www.academiabellasartismurcia.com/publicaciones/publicaciones.htm>>.
- Nettl, B. (1985). *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Nicolás Marín, M. E. (1982). *Instituciones murcianas en el franquismo (1939-1962)*. Murcia: Editora Regional.
- Nicolás Marín, M.E. (2014). *Historia Contemporánea de la Región de Murcia*. Murcia: Editum.
- Nicolás Marín, M.E. (2014). Murcia durante la dictadura de Franco (1939-1975). En M. E. Nicolás Marín (coord.), *Historia Contemporánea de la Región de Murcia* (p. 265-314). Murcia: Editum.
- Nieto Conesa, A. (2006). *Música, maestro: Gentes y tradiciones musicales en Fuente Álamo de Murcia*. Fuente Álamo: Excmo. Ayuntamiento de Fuente Álamo, Concejalía de Cultura.
- Noval Clemente, M. (2000). *La Sección Femenina en Murcia: educación, cultura e ideología (1939-1977)*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/115>>.
- Núñez Robres, L. (1869) *La música del pueblo. Colección de cantos españoles, recogidos, ordenados y arreglados para piano*. Madrid: Imp. de R. Vicente, s.a.
- Olarte Martínez, M. y Montoya Rubio, J.C. (2013). Convergencias metodológicas para el análisis musicológico del audiovisual. Casos de registros etnográficos desde diversas fuentes. En J. Marín, G. Gan, E. Torres, P. Ramos (Eds.), *Musicología global, musicología local* (p. 549-557). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Olarte Martínez, M. (2014). Contextualización del ‘Plans for the Study of Spanish Folklore’ de Kurt Schindler. En M. Olarte y P. Capdepón (Eds), *La música acallada: Liber amicorum José María García Laborda* (p. 291-310). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Olarte Martínez, M. (2016). Dancing for propaganda: the analysis and interpretation of the integrated musical numbers performed in *Ronda Española* (1952). *XI Symposium for Film Music Research* (Center for Popular Culture and Music), University of Freiburg, 21-24 July 2016.

- Olarte Martínez, M. (2018). Parámetros de análisis de la música aplicada utilizada en el documental etnográfico Raíces (1972-1983). *XI Simposio Internacional "La creación musical en la Banda Sonora"*, Salamanca 13-16 de junio de 2018.
- Olivares Bernal, J. (1960). Las Enredás: Danza jumillana. *Revista Murgetana*, 14, 91-102.
- Olmeda, F. (1992). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. (Reed. fasc. del original de 1903 con una introducción de Miguel Manzano Alonso). Burgos: Diputación Provincial.
- Ortega Castejón, J. F. (2008). Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX. *Revista Murciana de Antropología*, 15, 387-409.
- Ortega Castejón, J.F. (2012). Formas flamencas de la Región de Murcia: rasgos musicales. *Revista de investigación sobre Flamenco, La Madruga*, 6, 101-124.
- Ortega Castejón, J. F. (2017). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28 (3), 1-25.
- Palacios, M. A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia.
- Paz, N. (1813?). *Deuxieme collection d'airs espagnols avec accompent de piano et guitare*. París: [sin editorial].
- Pedrell, F. (2003). *Cancionero Musical Popular*. 4 Vols. Barcelona: Boileau. [primera edición de 1922].
- Pérez Mateos, J. (1942). Los cantos regionales murcianos. *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial*. Murcia: Diputación provincial de Murcia, Talleres de aprendizaje de la Imprenta provincial, Casa José Antonio.
- Pérez Rivera, M. D. (2015). *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas "Raíces" y "El Candil" de Radio Nacional de España. 1985-1994*. (Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, Castilla y León). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=75908>>.
- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el "Nuevo Estado". Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Editorial Libargo.
- Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (Coords.) (2017). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols Publishers NV.
- Piquer, R. (2015). Congreso Internacional Música e Identidades en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX. *Cuadernos de Etnomusicología*, 5, 16-20.
- Preciado, D. (1969). *Folklore Español: Música, danza y ballet*. Madrid: Stvdivm ediciones.

- Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.
- Ramírez, E. (1944). *Del folklore murciano. Colección de canciones populares recogidas, armonizadas y comentadas*. Murcia: Diputación Provincial.
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Colombia: Enviñon editores
- Rey García, E. y Pliego de Andrés, V. (1991). La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*, XIV, 355-373.
- Rey García, E. (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM.
- Rodríguez, M. (1947). *Cancionero Juvenil*. Madrid: Frente de Juventudes.
- Rossy, H. (1996). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- Ruiz de Luna, S. (1960). *La música en el cine y la música para el cine*. Madrid: Imp. Pérez Galdós.
- Sánchez Albarracín, P.F. “Águilas Paraíso del Mediterráneo” de Ginés Torrano: Una canción en el corazón de los aguileños, símbolo del sentir por la tierra que les vio nacer. Recuperado 30-05-2018 de <<http://www.infoaguilas.es/articulista-reportaje-280>>.
- Sampelayo, M. (1969). Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del Folklore Español. En *Etnología y Tradiciones Populares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 99-101.
- Sánchez López, R. y Nicolás Marín, E. (1993). Sindicalismo Vertical Franquista: La institucionalización de una antinomia (1939- 1977). En D. Ruiz (Dir.), *Historia de Comisiones Obreras* (p. 1-46). Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez López, R. (1999). *El Sindicato vertical: Dimensión teórica y ámbito pragmático de una institución del Franquismo. El ejemplo de Murcia* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/10897?locale-attribute=en>>.
- Sánchez Martínez, M. (2004a). La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851-1939). *4º Seminario sobre folklore y etnografía. 37 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de comunicación, 71-125.
- Sánchez Martínez, M. (2004b). Folclore del Sureste Español. El baile suelto: el baile popular y el baile bolero. *Cuadrillas y Aguilandos en Torreagüera, revista costumbrista y cultural*, XV, [sin numeración].
- Sánchez Martínez, M. (2005). El folclorismo en Murcia (1939-1970). *5º Seminario sobre folklore y etnografía. 38 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de comunicación, 53-109.
- Sánchez Martínez, M. (2006a). El folclorismo en Murcia desde 1970. *6º Seminario sobre folklore y etnografía. 39 Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Servicio de comunicación, 7-40.

- Sánchez Martínez, M. (2006b). La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca. El caso de Lucas Guirao López-Carrasco. *Alberca*, 4, 183-200.
- Sánchez Martínez, M. (2008). Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el Sureste Español. En M. García Jiménez (coord.), *Música de tradición oral: XXV años de los encuentros de cuadrillas de ánimas de los Vélez* (p. 201-258). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Sánchez Martínez, M. (2013). Las misas de raíz folklórica en la Región de Murcia. *La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco*, 8, 1-103.
- Sánchez Martínez, M. (2015). Los bailes de parrandas entre los límites de Murcia y Almería (Sureste Español). Músicas de tradición oral del baile suelto al flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá*, 12, 155-282.
- Sanmartín Arce, R. (2000). La entrevista en el trabajo de campo. *Revista de Antropología Social*, 9, 105-126.
- Schneider, M.(1948). *La danza de espadas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sección Femenina y Frente de Juventudes de F.E.T. de las J.O.N.S. (1943). *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1956). *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1957). *Danzas populares de España. Castilla la Nueva I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Industrias Gráficas Mangerit.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1964). *Danzas populares de España. Extremadura. I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Industrias Gráficas Mangerit, 1964.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1965). *Canciones populares para escolares. Adaptadas al cuestionario de música para enseñanza primaria*. (Sexta edición). Madrid: Delegación nacional de la Sección Femenina del Movimiento.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1971). *Danzas populares de España. Andalucía. I*. Realizado por Manuel García Matos. Madrid: Altamira-Rotopress.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1974a). *Mil canciones españolas*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Almena.
- Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1974b). *Cancionero popular español*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Almena.

- Stehrenberger, C. S. (2012). Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial. Un caso de estudio del vínculo entre política de género y colonialismo. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*, (p. 311-330). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Tessada, V. (2013). Fronteras de la Comunidad Hispánica de Naciones. El aporte de la Sección Femenina de Falange y su proyección en Latinoamérica. *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 18, 1-13.
- Tomás Loba, E. (2004). Herencia patrimonial intangible en la comarca de Lorca. Las cuadrillas en el ocaso del mundo tradicional: aportaciones en torno a su música. *Alberca*, 2, 231-246.
- Tomás Loba, E. (2007). En torno a una reflexión sobre el canto de las correlativas de los Auroros de la Huerta de Murcia. *Cartaphilus Revista de Investigación y crítica estética*, 1, 128-149.
- Tomás Loba, E. (2008). La bajada del Niño de Patiño (Murcia). La evocación de un nacimiento. *Cangilón, Revista del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 28, 2-8.
- Tomás Loba, E. (2009). Un maestro bolero de la Huerta de Murcia. José López Belmar, El Tío José "El Bolero". *Revista Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 32, 171-177
- Tomás Loba, E. (2010). Materiales bibliográficos para el estudio del folclore musical murciano. Prolegómenos de una fonoteca del sureste español. *Cangilón, Revista etnográfica del Museo de la Huerta de Alcantarilla*, 33, 383-400.
- Tomás Loba, E. (2015a). *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Región de Murcia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/47888>>.
- Tomás Loba, E. (2015b). Salvador Martínez Nicolás y su aportación a la cultura tradicional murciana: recuerdos y vivencias a su lado. En S. Martínez Nicolás (Ed.), *Trovo y Folklore* (pp. 17-33). Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz.
- Torrano, G. (1984). *Bailes típicos de la Región Murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo.
- Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)* (Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, La Rioja). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46497>>.
- Valles, M. S. (2002). Entrevistas cualitativas. *Cuadernos metodológicos: Centro de Investigaciones Sociológicas*, 32, 1-117.
- Veiga Iglesias, P. (2015). *La Sección Femenina de Vigo y su labor en torno al folclore musical* (Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, Galicia). Recuperado 30-07-2018 de: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>>.

- Verdú, J. (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo* Murcia: Reedición de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca [primera edición de 1906].
- Viudes Viudes, L. F. (1989). *Manual de cantes, toques y bailes murcianos*. Murcia: Escuela de Folklore del Ayuntamiento de Murcia.
- V.V.A.A. (1983). *Orfeón murciano Fernández Caballero, 50 aniversario*. Murcia: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.





## DISCOGRAFÍA

Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia ; Grupo de Lorca*. Madrid: Columbia.

Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Yecla ; Grupo de Cieza*. Madrid: Columbia.

Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1979). *El Carracachá / Grupo de Murcia*. Madrid: Columbia.

Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento (1968). *Antología de Canciones y Danzas de España*. Madrid: Hispavox. [dos vinilos: vol. 1 (18-1109) y vol. 1 (18-1110)].

Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento (1973). *Antología de Canciones y Danzas de España. Segunda colección antológica*. Clave, 18-1372/73.

Díaz Cano, M. (1978). *Suite murciana*. Madrid: Columbia.

Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla.

García Matos, M. (1971). *Cancionero folklórico de Murcia de la antología del folklore musical de España*. (ref. HH 10-97). Madrid: Hispavox.

García Matos, M. (1978). *Magna Antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español*. Madrid: Hispavox.

Grupo de Danzas Virgen de la Vega (1978). *Murcia*. (Dirige: Milagros Carrasco). Madrid: Columbia.

Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Vega (1982). *Murcia* (Dirige: Milagros Carrasco). Murcia: Discos Mercurio.

Grupo de Coros y Danzas Virgen de la Vega (1982). *Misa huertana* (Dirige: Milagros Carrasco). Madrid: Discos Mercurio.

Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969). *Música y monumentos de España: Murcia*. Murcia: Marfer.

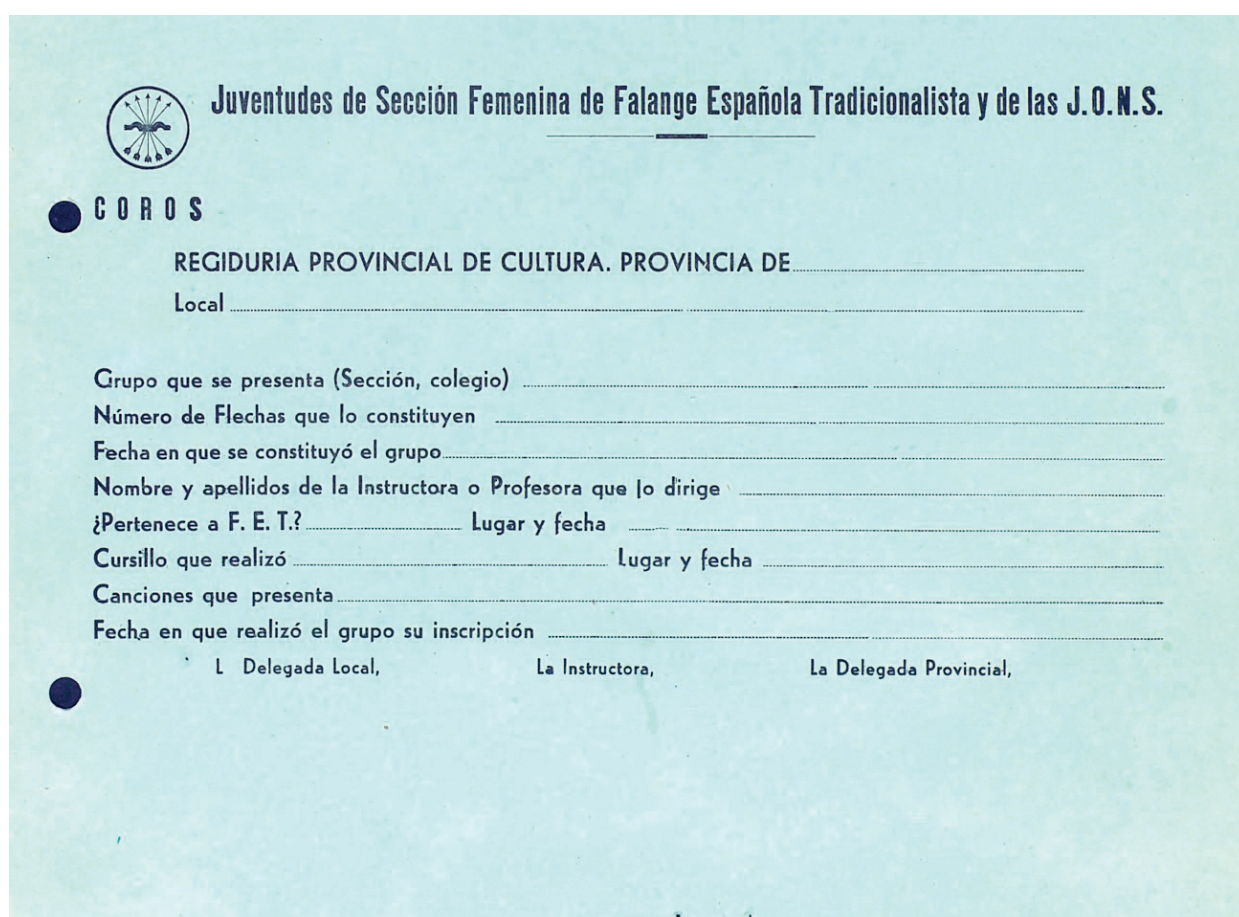
Grupo mixto de Coros y Danzas de Cieza de la Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1967). *Canciones y danzas de Murcia*. Madrid: Hispavox.


- Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Así canta Murcia*. Murcia: Discos Mercurio.
- Grupo Rondalla Virgen de la Fuensanta (1980). *Villancicos Murcianos con M. Cárceles “El Patiñero” y Marita de Ros*. Murcia: Discos Mercurio.
- Luna Samperio, M. (Dir.), (1980). *La Cuadrilla de P. Lumbreras. Folklore de la R. Murciana, vol. 1*. Barcelona: Centro de Teatro, Música y Folklore, Diputación Provincial de Murcia.
- Luna Samperio, M. (Dir.), (1980). *Los Animeros de Caravaca. Folklore de la R. Murciana, vol. 2*. Barcelona: Centro de Teatro, Música y Folklore, Diputación Provincial de Murcia.
- Luna Samperio, M. (1980). *Cuadrillas de hermandades. Folklore de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Luna Samperio, M. (Dir.), (1981). *II Encuentro de Cuadrillas. Lorca 1981, Folklore de la Región de Murcia. Vols. VI y VII*. Murcia: Centro Regional de Teatro, Música y Folklore de la Diputación Provincial.
- Orfeón Murciano, Banda de la Academia General del Aire y Grupo de Coro y Danzas Virgen De La Fuensanta (1980). *Murcia y su música*. Madrid: Hispavox.
- Peña de La Panocha (1978). *Murcia baila con la Peña de la Panocha*. Madrid: Movieplay.
- Piñana, A., Cros, P., Romero, M. Y Jiménez “Macareno”, J. (1978). *La Unión, minera y cantaora*. Madrid: Columbia.
- Torrano, G. y “Los Cantonales” (1978). *Cantata del tío Antonete Gálvez* [letra y música de Ginés Torrano. Disco realizado con el patrocinio de Radio Juventud]. Madrid: Columbia.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### I. APÉNDICE DOCUMENTAL: INFORMES, FICHAS, MANUSCRITOS

#### I.1. Ficha de participación para la modalidad de Coros de Juventudes (s.f.)<sup>1</sup>



 **Juventudes de Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.**

**● C O R O S**

REGIDURIA PROVINCIAL DE CULTURA. PROVINCIA DE .....

Local .....

Grupo que se presenta (Sección, colegio) .....

Número de Flechas que lo constituyen .....

Fecha en que se constituyó el grupo .....

Nombre y apellidos de la Instructora o Profesora que lo dirige .....

¿Pertenece a F. E. T.? ..... Lugar y fecha .....

Cursillo que realizó ..... Lugar y fecha .....

Canciones que presenta .....

Fecha en que realizó el grupo su inscripción .....

● L Delegada Local, La Instructora, La Delegada Provincial,

<sup>1</sup> E-Mga, (3) 52.23., caja 157.

## I.2. Rondalla de SF dirigida por Antonio Díaz Cano (1950)<sup>2</sup>

Delegación Nacional de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

Categoría del grupo:

Provincia: de Murcia

Local de: Murcia

Grupo gremio o empresa a la que pertenecen las productoras que forman la rondalla: Taller de muñequería, Casa Amparo confecciones, Fábrica de Payen y CIA, Instituto Nacional de Previsión, Delegación de Sindicatos, Pulimentadora de muebles.

Número de bandurrias primeras que la forman: dos.

Número de bandurrias segundas que la forman: una.

Número de laudes que la forman: cuatro.

Número de guitarras que la forman: tres.

Nombre y apellidos del instructor o profesor que la dirige: Antonio Díaz Cano.

Obras de libre elección que presenta: Jota sobre motivos populares murcianos.

Fecha de la inscripción al concurso: 10 de mayo de 1950.

Firma de la Delegada Local

Firma del Director

Firma de la Delegada Provincial.

---

<sup>2</sup> “Partituras rondalla, partituras canciones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 129.

**Datos [de las integrantes de la rondalla]**

<b>Nombre y apellidos</b>	<b>Edad</b>	<b>Empresa</b>	<b>S. Social</b>	<b>Si es o no afiliada</b>
Antonia Cánovas Albarracín	39	Sindicatos	Sí	Afiliada
Conchita Asunción Hernández	17	Modista	Sí	Afiliada
Dolores Pérez Hita	18	Modista	No	Afiliada
María Ródenas Hernández	25	T. Muñecos	Sí	Afiliada
Carmen Argemí Hernández	23	Modista	Sí	Afiliada
Milagros Abellán Caballero	18	Payes y CIA	Sí	No es afiliada
Pilar del Campo Iglesias	17	T. Muñecos	no	Afiliada
Carmen Gómez Casamayor	17	T. Muñecos	no	Afiliada
Angelita Nicolás Muelas	17	Pulimentadora	no	No es afiliada
Josefina Rabadán Martínez	18	T. Muñecos	no	Afiliada

### **I.3. Relación nominal de camaradas con motivo del desplazamiento del grupo de danzas de Murcia a Guinea y su repertorio (1954)<sup>3</sup>**

**Jefa de expedición:** Teresa Cerezo Cremades

**Instructora:** Teresa Cerezo Cremades

1. Clementina Márquez Hernando
2. María del Carmen Vivancos Pujol
3. Carmen Gil Moreno
4. María Teresa Prefasi Campos
5. Maruja Ros Giménez
6. Isabel Márquez Hernando
7. Angelita López López
8. Teresa Cerezo Cremades

#### **Instrumentistas:**

1. Antonio Cano González
2. Antonio Gómez García
3. Pedro Martínez Castaño

#### **Repertorio:**

- Seguidillas (3 min.)
- Parrandas (2 min.)
- Bolero (4 min.)
- Murcianas (3 min.)
- Mardicas (sic.) [Pardicas] (2 min.)
- Alegrías murcianas (2 min.)

(10-04- 1954)

---

<sup>3</sup> “Viajes de los Coros y Danzas al extranjero 1946-1976”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 60.

#### I.4. Programa de danzas del grupo de Coros y Danzas de Murcia (1956)<sup>4</sup>

Programa de danzas para la prueba final del XII Concurso Nacional de Coros y Danzas.

PROGRAMA DE DANZAS PARA LA PRUEBA FINAL  
 = = = = =

3

MOTIVO DE LA ACRUACION.-- Prueba Final del XII Concurso Nacional de Coros y Danzas.

APELLIDOS Y NOMBRE DE LA INSTRUCTORA DEL GRUPO.-- Zeida Terrer Bernal

Titulo de la danza por orden preferencia!	Gronometracion exacta	Region a que pertenece!	Musica si es lenta o movida
e - MURCIANAS	3 minutos	Murcia	Movida
e - JOTA	2 minutos	Murcia	Muy movida
ZANGANO	3 minutos	Murcia	Lenta
PARRANDAS	2½ minutos	Murcia	Movida
JOTA	2 minutos	Murcia	Muy movida
LAS MARIAS	2 minutos	Murcia	Muy movida
SEGUIDILLAS DEL JOY JA	3 minutos	Murcia	Lenta
LA ENCARNACION	2½ minutos	Murcia	Movida
PARRANDAS	2½ minutos	Murcia	Movida

Provincia de Murcia dia 16 de Noviembre de 1.956  
 LA REGIDORA PROVINCIAL DE CULTURA

LA DELEGADA PROVINCIAL *Conchita Romero*

*Almendra Ferrer*

<sup>4</sup> "XII Concurso Nacional de Coros y Danzas". *E-Mga*, (3) 51.23., caja 175.

### **I.5. Relación de componentes del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” y rondalla de la Obra Sindical de Educación y Descanso de Murcia (ca. 1959-1961)<sup>5</sup>**

#### **Bailarinas:**

López López, Angelita  
Campoy Senac, Fuensanta  
Carrasco Martínez, Milagros  
Martínez Ruiz, María Mercedes  
Martínez Segura, Paquita  
Navarro Lara, Ana María  
Navarro Lara, Paquita  
Sarabia Andújar, María Dolores  
Sarabia Andújar, Consuelo

#### **Bailarines:**

Abad Castellón, Manuel  
Celdrán González, Antonio  
Hernández Conca, Bernardo  
Martínez Calvo, José Eduardo  
Moreno Muñoz, Antonio  
Navarro, José Felix  
Ortuño del Río, José María  
Sánchez Barberá, Antonio  
Segundo Picó, Enrique

#### **Rondalla:**

Campillo, José  
Campillo Gallego, Jesús  
Escudero Quiñonero, Antonio  
Hernández Galián, Elías  
Martínez Castaño, Pedro  
Mínguez Frutos, Joaquín  
Pérez Fernández, Antonio  
Ruiz Solano, Joaquín (Jefe rondalla)  
Martínez, Salvador

---

<sup>5</sup> “Relación de componentes del grupo de Danzas Virgen de la Fuensanta y rondalla de la Obra Sindical de Educación Y descanso” *Cfr: E-MUar*, FM, 7252/5.



## I.6. Historiales de las danzas presentadas a concurso por los grupos de Murcia (ca. 1960)<sup>6</sup>

### **La Encarnación** (Murcia)

Historial de la danza: En los campos de Caravaca existe una pedanía llamada Encarnación, en la que una vez terminadas las faenas del campo solían reunirse los mozos y mozas para bailar y cantar. A través de los tiempos, llega a nosotros una danza que es conocida con el nombre de esta pedanía: Encarnación. Según informantes esta danza se remonta al siglo XVIII. Es una mixtificación de jota y malagueña.

Motivo por el que se ejecuta la danza: al terminar toda clase de faenas del campo.

### **Parrandas** (Murcia)

Es un baile propio exclusivamente de la provincia de Murcia. Formaban grupos de mozos y mozas que salían de noche tocando y bailando en los sitios determinados, era como una diversión a modo de holgorio [*sic.*], de ahí el dicho “noche de juerga y parrandeo”, conocido así en nuestra huerta.

Estas parrandas de Cieza son de movimientos alegres. Empieza el baile con una especie de invitación a la danza y reunidas todas las parejas que han de tomar parte en él, comienzan las parrandas bailando todos al compás de las guitarras y bandurrias.

Las mujeres tocan las castañuelas marcado el ritmo con precisión. Tres coplas completas constituyen el baile, pasadas las cuales tenían derecho los hombres a remplazar a los que bailaban.

**Mariás:** No tenemos el menor indicio del origen de esta danza que ha sido presentada por el grupo de la Sección Femenina de esta capital.

### **Malagueñas (Águilas)**

Es esta malagueña de Águilas, una de las más conocidas de nuestra huerta, y su letra es de sabor auténticamente murciano, empieza el rasgueo de las guitarras a tiempo de  $\frac{3}{4}$  y moderado con acompañamiento de bandurrias, que hacen alarde de sus facultades y entre la copla, hasta el final sin interrupción. Motivo por el que se ejecuta la danza: en toda clase de fiestas.

---

<sup>6</sup> Todas las fichas que se transcriben a continuación se encuentran en el mismo legajo: “Canciones impresas: historiales”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

**El Zángano.**

Baile raro y único en la provincia. Se bailaba a mediados del siglo pasado en las fiestas típicas de la huerta acompañado con guitarras, bandurrias y castañuelas. Consta de tres coplas con mudanzas cada una separada por estribillos.

**Seguidillas del Jo y Ja: (Murcia)**

Las seguidillas del Jo y ja son muy típicas y populares en tierras de Murcia. Las elegantes evoluciones de esta danza se trenzan al compás de las castañuelas que subrayan la melodía confiada a la voz, acompañada por guitarras, bandurrias, laúdes y requintos.

**Malagueña gitana:**

Esta malagueña fue recogida en los campos cercanos a Murcia, más concretamente en la pedanía de Barqueros. Es difícil de cantar y hay que tener unas condiciones tan extraordinarias que es difícilísimo el poder interpretar el canto. Como su giro melódico indica, es de sabor gitano por su influencia andaluza, pero sin llegar a lo flamenco. Tanta importancia como pueda tener la malagueña andaluza, tiene la murciana. Se comenzó a bailar a mediados del siglo XVII, extendiéndose rápidamente por toda la región, debido, en parte, al carácter trashumante de los gitanos, casi siempre en continuo éxodo.

**Murcianas:**


Baile clásicamente popular por su giros y evoluciones. Empieza la danza o la música solamente y se inicia el baile con el “paseo” nombre que se da al desfile de las parejas unas frente a otras y al terminar la copla deslizándose los danzantes en una serie de evoluciones bellísimas por su ritmo y movimientos de pies y manos. Suele tener tres coplas con los “paseos” entre una y otra.

**Boleras (Murcia)**

Este baile es de origen popular en la región de Castilla, Burgos y Salamanca e importado a esta región de tradición bastante antigua confundiendo sus pesos rítmicos con la malagueña. Este baile fue recogido en el Campo de Cieza. Se aprendió de un anciano que lo conocía a través de sus padres y abuelos.

Motivo por el que se ejecuta la danza: en toda clase de fiestas.

**I.7. Programa de la actuación del grupo de ED de Murcia en su debut en el Teatro Romea (1961)<sup>7</sup>**



*Feria de Septiembre*

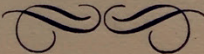
---

FESTIVAL ORGANIZADO POR EL  
**EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MURCIA**  
CON LA COLABORACION  
DEL

*Grupo de Danzas "Virgen de la Fuensanta"*  
de la Obra Sindical EDUCACION Y DESCANSO de Murcia

Y EL

*Orfeón Murciano "Fernández Caballero"*  
(Medalla de Plata de la Ciudad)



**TEATRO ROMEA**  
LUNES 11 SEPTIEMBRE 1961  
10'30 DE LA NOCHE

---

<sup>7</sup> E-MUar, FM, 7242/2.

**I.8. Programa de danzas del grupo de Danzas de Murcia (1962)<sup>8</sup>**

Programa de danzas que interpretará el grupo de Danzas de Murcia en los Festivales de Pamplona. Instructora Zaida Terrer Bernal, 06-06-1962.

Murcianas, Murcianas gitanas, Murcianas de Águilas, Bolero de Murcia, Marías, Pardicas, Jota de Murcia, Jota de tres, Jota de Águilas, Jota de la Azohía, Parrandas de Águilas, Encarnación y Boleras.

**I.9. Relación de Danzas que del grupo de Danzas de Murcia (1962)<sup>9</sup>**

RELACION DE LAS DANZAS QUE INTERPRETA EL GRUPO DE LA LOCAL  
M U R C I A  
=====

**APELLIDOS Y NOMBRE DE LA INSTRUCTORA DEL GRUPO.-** Zeida Terrer Bernal

TITULO DE LA DANZA P POR ORDEN DE PREFERENCIA!	CRONOMETRACION BEAUTA	REGION A QUE PER TENECE EL TRAJE	MUSICA SI ES LENTA O MOVIDA
Malagueña de la Albatania	3 minutos	Murcia	Lenta
Bolero de Murcia	3'75 minutos	Murcia	Lenta
Malagueña de aguilas	3 minutos	Murcia	Lenta
Parrandas	3 minutos	Murcia	Movida
Jota	2'75 minutos	Murcia	Rápida
Jota de Murcia	2'25 minutos	Murcia	Rápida
Jota de seis	2'75 minutos	Murcia	Rápida
Parrandas de Murcia	3 minutos	Murcia	Movida
Seguidillas	3 minutos	Murcia	Más bien lenta
Pardicas	3'25 minutos	Murcia	Movida
Encarnación	3 minutos	Murcia	Movida

<sup>8</sup> "Canciones impresas", *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

<sup>9</sup> "Canciones impresas", *E-Mga*, (3) 51.23., caja 104.

### I.10. Ficha “Informe sobre traje regional” (1962)<sup>10</sup>

REGIDURIA CENTRAL DE CULTURA  
Delegación Nacional de la S. F.  
de F. E. T. y de las J. O. N. S.

M. Sec. Fem. / 86 / 17  
FICHA N.º

INFORME SOBRE TRAJE REGIONAL

Provincia a donde pertenece el traje *Murcia*

Pueblo donde es usado *Murcia y algunos de su provincias*

Traje de  Mujer  hombre

Fecha aproximada de su aparición *se desconoce*

¿Existen documentos sobre el traje? (citarlos si es así, indicando lugar, documento, libro) *Archivo de la Diputación*

Danzas que se interpretan con el traje (indicar el nombre de cada una de ellas) *Jotas*

Modificaciones sufridas en el traje *manteleta*

<sup>10</sup> “Indumentaria tradicional”, E-Mn, M.SEC.FEM./86/14.

I.11. Contrato de “Danzante” con motivo del viaje del grupo de Coros y Danzas de Yecla (Murcia) a la Feria Mundial de Nueva York (1964)<sup>11</sup>

CONTRATO COMPROMISO QUE FIRMA EL QUE VA A DESPLAZARSE A

Don \_\_\_\_\_acompañante del grupo de Danzas de YECLA  
 se compromete como Danzante a:

- 1ª.-Actuar tantas veces como lo haga el Grupo y con el programa que se indique.
- 2ª.-Desplazarse con el grupo de Danzas al extranjero,acompañandole a cuantas naciones deba visitar el mismo.
- 3ª.-No actuar fuera de las representaciones obligadas con todo el conjunto,dándose por entendido que desde el momento que lo realice así este contrato quedará anulado.
- 4ª.-En caso de que sea invitado a actuar en casa de amigos,solicitará siempre autorización para esto de la Jefe del Expedición.
- 5ª.-A no abandonar el grupo,si por creerlo necesario,la estancia de éste en el extranjero se prolonga más de lo que se prevéió a su salida de España.
- 6ª.-Vestir el traje regional en todas las actuaciones.
- 7ª.-Suplir a otro \_\_\_\_\_ que por enfermedad o caso imprevisto no pueda actuar en algun momento.
- 8ª.-Reforzar a otro grupo,siempre que el interés artistico del mismo así lo requiera.
- 9ª.-Aceptar el medio de locomocion de clase de éste,que la Seccion Femenina designe,dándose por enterado que los gastos extraordinarios que realice serán por su cuenta.
- 10ª.-Aceptar el alojamiento que la S.F. designe,dándose por enterado que los gastos extraordinarios que realice fuera del desayuno,comida y cena,que entran en el hospedaje,tales como baño,vino,café,ect.. corren a su cuenta.
- 11ª.-Aceptar cuantas ordenes reciba de los mandos directores de S.F.
- 12ª.-Cooperar en la carga y descarga del equipaje siempre que sea necesario.
- 13ª.-Queda enterado que el viaje, en algunos momentos, será largo e incomodo,que las comidas serán extrañas para nuestro gusto o escasas para nuestra necesidad y que pueden surgir deficiencias imprevistas.Bien entendido que la S.F. hara lo posible para que esto no suceda.

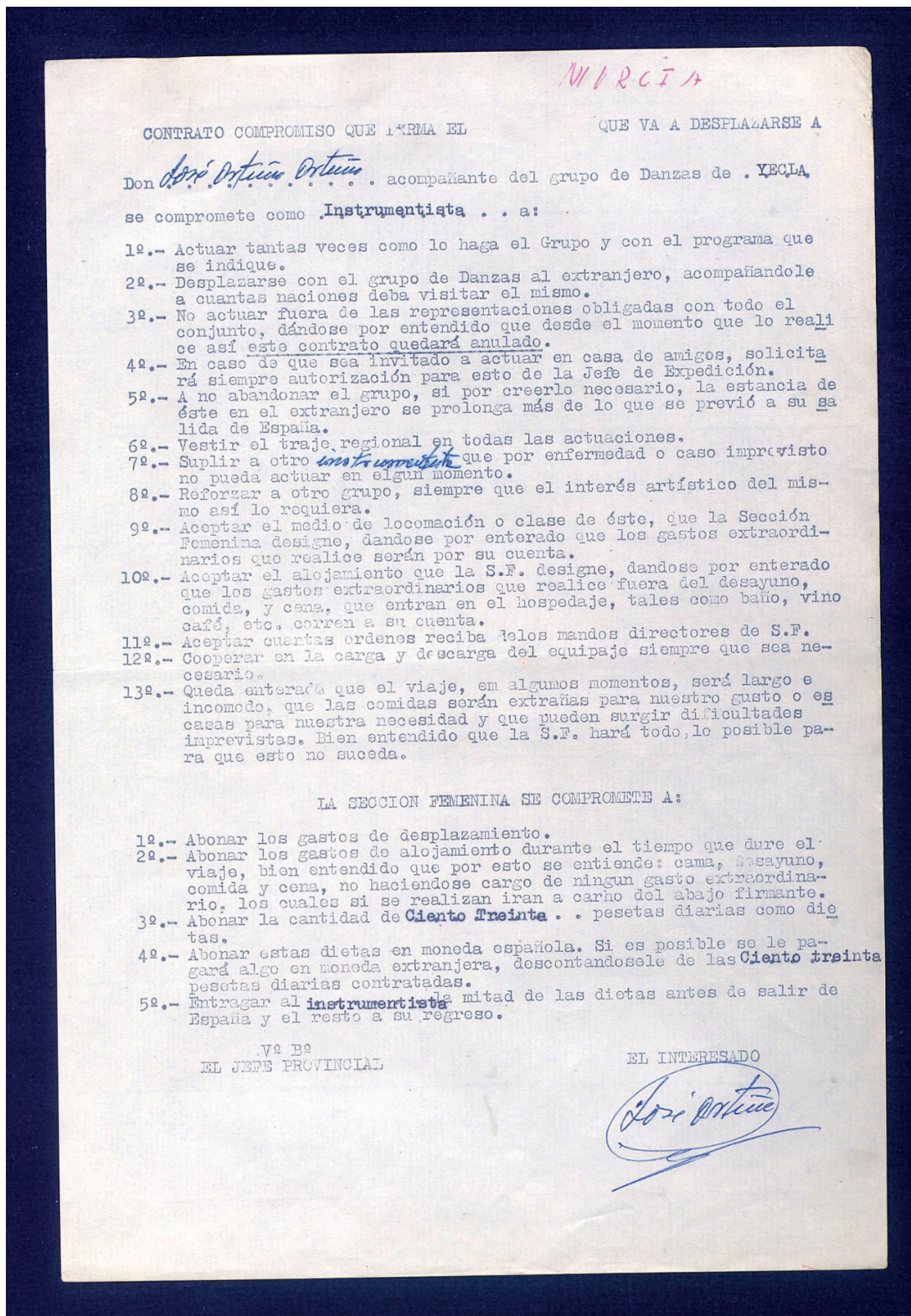
LA SECCION FEMENINA DE COMPROMETE A:

- 1ª.-Abonar los gastos de desplazamiento.
- 2ª.-Abonar los gastos de alojamiento durante el tiempo que dure el viaje,bien entendido que por esto se entienda:caña,desayuno,comida y cena,no haciendose cargo de ningun gasto extraordinario,los cuales si se realizan iran a cargo del abajo firmante.
- 3ª.-Abonar la cantidad de \_\_\_\_\_ Mil \_\_\_\_\_ pesetas ~~diarias~~ ~~diarias~~ Como gratificación por todo el viaje
- 4ª.-Abonar estas dietas en moneda española.Si es posible se le pagara algo en moneda extranjera,descontandosele de las \_\_\_\_\_ Mil \_\_\_\_\_ pesetas ~~diarias~~ contratadas.
- 5ª.-Entregar al Danzante \_\_\_\_\_ la mitad de las dietas antes de salir de España y el resto a su regreso.

VEBº  
 EL JEFE PROVINCIAL EL INTERESADO

<sup>11</sup> “Viaje a Nueva York 1964”, E-Mga, (3) 51.23., caja 87.

## I.12. Contrato de "instrumentista" con motivo del viaje del grupo de Coros y Danzas de Yecla (Murcia) a la Feria Mundial de Nueva York (1964)<sup>12</sup>



<sup>12</sup> "Viaje a Nueva York 1964", *E-Mga*, (3) 51.23., caja 87.

### I.13. Historial de los bailes lorquinos (1966)<sup>13</sup>

[enviado a la Nacional con motivo de la participación del grupo de Coros y Danzas de Lorca en el programa *Caminitos y Canciones* de TVE en 1966].

Las parrandas y jotas de Lorca, datan de los primeros 30 años del siglo XVII. Todos éstos bailes se caracterizaron por una mixtificación mezclilla en el canto y baile de un aire murciano y andaluz, de ahí se aprecia su influencia árabe. Son una demostración de alegría y bullicio que contrasta con la finura y elegancia de sus movimientos.

Se bailaba en bodas, bautizos y fiestas domingueras y familiares. También se hacían bailes “pedíos” y bailes de “ánimas”, éste último en el atrio de la iglesia o ermita, pues los mozos pujaban por bailar con las mozas guapas y el dinero que recaudaban pasaba al sostenimiento de la Iglesia.

Ya por entonces se sentía la sequía de nuestros campos y huerta y los hombres emigraban a los campos de Aragón, La Mancha y Alta Andalucía a la siega, a su vuelta hacían grandes bailes por la alegría del retorno, se agrupaban bajo emparrados de las casas y también en las eras, se acompañaban de guitarras, bandurrias, laudes, campanillas, panderos, platillos y cascabeles. La copla de la parranda se componía de cuatro versos y generalmente trovada, esto es improvisada por los cantaores.

En los duelos infantiles se hacían bailes y los dolientes obsequiaban con dulces, garbanzos torraos, avellanas y vino.

El traje de los mozos era de terciopelo negro, y el de las mozas de tela de toca, bordado en lana de colores. No hay que olvidar el peinado de moño de “picaporte” (una esterilla de 12 ramales en forma de 8), aparece en el siglo XVIII compuesto de elementos valencianos y granadinos. Las mozas se tocaban con zarcillos de coral y gargantilla de lo mismo.

Datos recogidos por el famoso cronista lorquino D. Joaquín Espín.

Murcia 17 de Mayo de 1966.

---

<sup>13</sup> “Programa TVE *Caminitos y Canciones*, años 1966-1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 99.



#### **I.14. Relación nominal de camaradas del Grupo de Murcia (1967)<sup>14</sup>**

[que se desplazaron a Madrid para participar en la II edición del programa de TVE Caminitos y canciones, 16-10-1967].

**Nombre de la instructora:** Maruja Ros

**Jefe de expedición:** Cecilia Molina-Niñirola

**Bailarines:**

1. M<sup>a</sup> Luisa Llamas Requena
2. Finuchi Ros Jiménez
3. M<sup>a</sup> Dolores Castaño Balibrea
4. M<sup>a</sup> Luisa Valcárcel Saavedra
5. M<sup>a</sup> Carmen Martínez López
6. Maruja Ros Jiménez
7. Gregorio Ibáñez Galera
8. Juan José Pérez Sánchez
9. Antonio Labaña Serrano
10. Manolo Cano Hernández
11. Miguel Hernández Sánchez
12. Francisco Jara Fernández

**Instrumentistas:**

1. José Ruiz Sánchez
2. Pedro Brocal Balibrea
3. José Cánovas
4. Francisco Pérez Maurienda [¿sería el del Eugenio?]
5. Pedro Martínez Castaño [de galerías]

---

<sup>14</sup> “Programa TVE *Caminitos y Canciones*, año 1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 101.

I.15. Ficha que acompañaba la transcripción de la "Jota de la Huerta" (1967)<sup>15</sup>

HISTORIAL DE LA DANZA

PROVINCIAL QUE LA ENVIA MURCIA

LUGAR A DONDE PERTENECE Pueblo Nuevo (pedania de Murcia)

FECHA APROXIMADA DESDE QUE SE BAILA según atestiguan hombres y mujeres de más de 80 años sus padres y sus abuelos ya la bailaban, pero no precisan la fecha exacta.

INSTRUMENTOS CON QUE SE ACOMPAÑA Guitarras, Laudes, Banderrias, violines y Requintos, éste último es menos corriente, es una guitarra pequeña que tiene un sonido especial muy bueno para acompañar estos bailes.

HISTORIAL DE LA DANZA Es la más popular de todas las danzas de la huerta y la encontramos en casi toda la región murciana. Todas ellas se ajustan en su estructura, ritmo y composición. En los pasos y las coplas suele haber alguna modificación en las distintas pedanias, según las posibilidades del cantante o bailaores, que se entregan sin reservas algunas pero sin alterar el ritmo. Esta danza, solía bailarse en la Romería de la Virgen de la Fuensanta, Patrona de Murcia, en bodas, en las fiestas de las pedanias, en el "esperfollo" (quitar la piel al maiz), en el "desembojo" (quitar de las ramas el capullo de la seda). Actualmente se baila en el típico "Bando de la Huerta".

POR QUIEN FUE RECOGIDA Danza: Maria Ros Jimenez Instructora del Grupo de Danzas de Murcia y MUSICA: por el Asesor de Sección Femenina D. Antonio Celdrán Rabadán.

DOCUMENTOS QUE EXISTEN 7 Por tradición e información recogida de algunos ancianos de distintas pedanias.

TRAJE CON QUE SE EJECUTA Típico de Murcia

COPLAS QUE ACOMPAÑA A LA DANZA CON PARTITURA (Se adjunta)

Murcia Marzo 1.967

<sup>15</sup> "XVII Concurso Nacional de Coros y Danzas", *E-Mga* (3) 51.23., caja 188.

### I.16. Letra de la "Jota de la Huerta" (1967)<sup>16</sup>

JOTA DE LA HUERTA DE MURCIA  
= = = = =

Viva Murcia y sus jardines )bis  
el tocaor y el canta  
y viva nuestra patrona )  
la Virgen de la Fuensanta ) bis

Anda y "rugia" la calle  
y echale arena  
y verás las pisadas de mi morena  
de <sup>mi</sup> morena  
de mi morena  
anda y "rugia la calle  
y echale arena

Por un besico ni dos )bis  
ni por cinco ni por ciento  
la mujer nopierde nada )  
y el hombre se vá contento ) bis

Para engañar a un hombre  
se necesita  
un bolsillo bién grande  
lleno de guitas  
lleno de guitas  
lleno de guitas  
para engañar a un hombre  
se necesita.

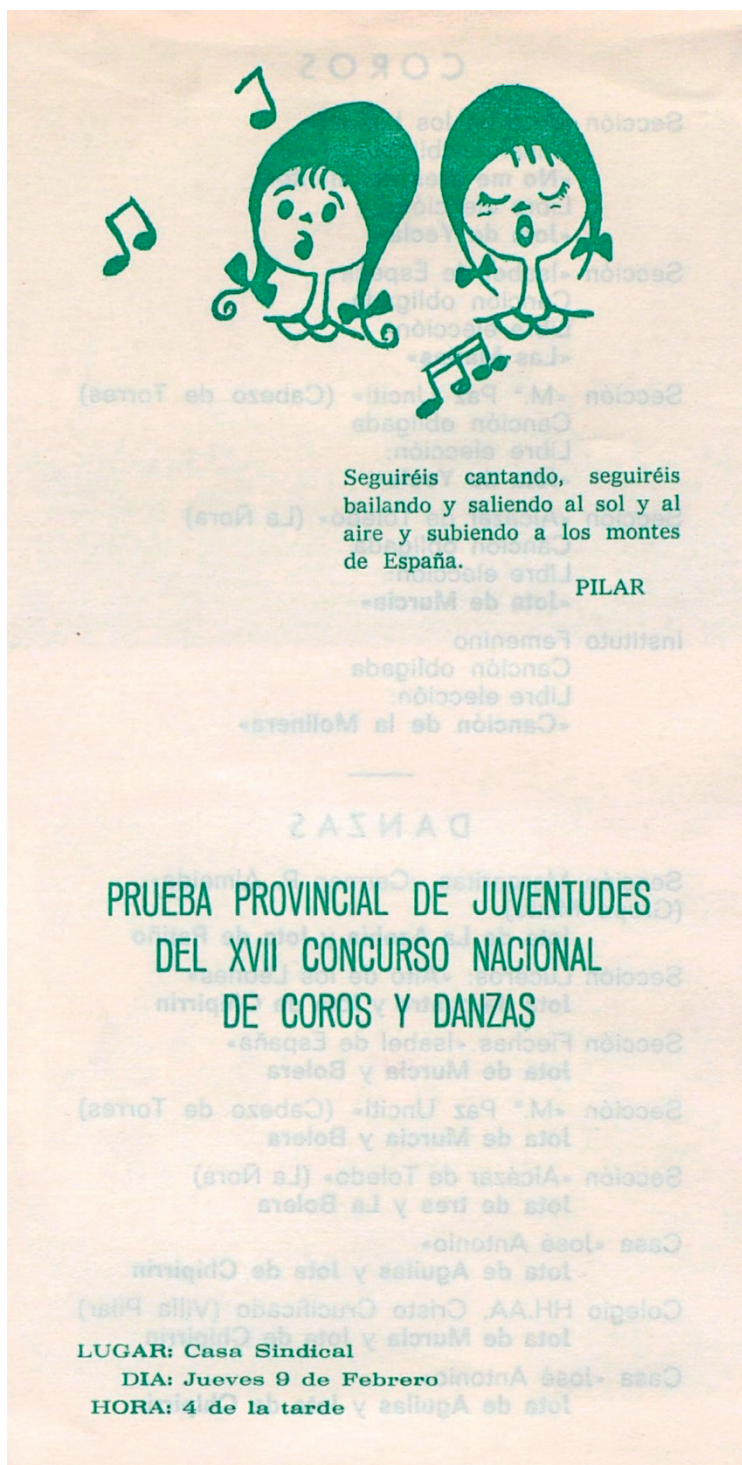
Si tuviera una naranja )bis  
por medio la partiría  
pero como no la tengo)  
allá va la despedia ) bis

Por lo bién que lo hace  
que pena me dá  
que llegando aquí Roque  
se acabe el bailar  
se acabe el bailar  
se acabe el bailar  
con lo bién que lo hace  
que pena me dá

Enviado a la Nacional en Marzo del 67  
XVII Concurso Nacional de Coros y danzas.

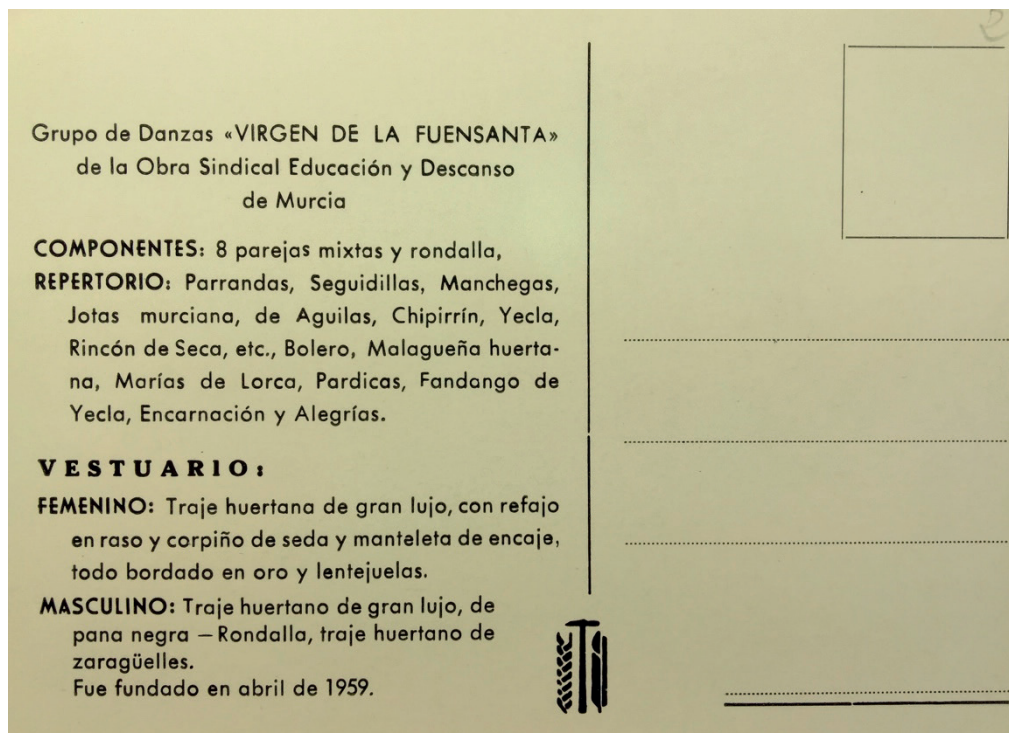
<sup>16</sup> "XVII Concurso Nacional de Coros y Danzas", *E-Mga* (3) 51.23., caja 188.

I.17. Cartel de la prueba de Juventudes del XVII Concurso Nacional en Murcia (1967)<sup>17</sup>




<sup>17</sup> “Informe que presenta la Regidora Provincial de Juventudes de Murcia del XVII concurso Nacional de Coros y Danzas en su fase provincial de Juventudes. Murcia: febrero 1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 186.

### I.18. Postal del grupo de ED de Murcia (ca. 1970)<sup>18</sup>



<sup>18</sup> E-MUar, FM 7251/18

I.19. Solicitud al Gobierno Civil para la celebración de un acto del grupo Virgen de la Vega (1971)<sup>19</sup>

 **GOBIERNO CIVIL**  
DE  
**MURCIA**  
—  
Sección de Gobierno y Régimen Interior

Fecha: 18 Diciembre 1.971.-  
Ngdo.: Orden Público- (12 - 2)  
Núm.: 6.653/71.-

Expte.-384/71.-


**NULLA  
IN POLIZA  
DE 15 Ptas.**

Titular de la autorización: De Josefa VILLA-  
ESCUSA SANCHEZ.-  
Espectáculo: Festival Pro-Campaña de=  
Navidad.-  
Local: Cine Alarcón, de Puente --  
Tocinos.-  
Plazo de validez: 26 Diciembre de 1971,  
a las 17 horas; con sujeción al  
programa que se acompaña.-

De acuerdo con lo solicitado, se le autoriza para celebrar los espectáculos que se indican, debiendo observarse las disposiciones vigentes para esta clase de actos.

Dios guarde a V. S.

EL GOBERNADOR CIVIL, Intº

  
*[Firma manuscrita]*

Sr.ª.-Da.-Josefa VILLAESCUSA SANCHEZ.-  
Representante del GRUPO DE DANZAS "VIR-  
GEN DE LA VEGA".- PUENTE TOCINOS.-

Mod. A - 5 - 106 - 4

<sup>19</sup> Archivo del grupo de Coros y Danzas "Virgen de la Vega".

### I.20. Grupos de juvenudes del municipio de Murcia inscritos al XIX Concurso Provincial de Coros y Danzas (1972)<sup>20</sup>

XIX CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS									
BOLETIN DE INSCRIPCION								Provincia <u>MURCIA</u>	
Local	Nombre del Grupo	Número de Componentes						JUVENTUDES	
		Danzas		Instr.		Coros		Nombre de las Canciones o Danzas que presentan	
		Niños	Niñas	H.	M.	Niños	Niñas		
Murcia	Colegio Divino Maestro		12		5				La Virgen es panadera y Chipirrin
"	"		12		5				Malagueña y Jota de Aguilas
"	Academia Santi Campoy		12		5				Alegrías y Jota de Murcia
"	"		12		5				Malagueña y Pardicas
"	"		12		5				Bolera y Jota del Rincon
"	Colegio "Jesús María"		12		5				La Virgen es panadera y Jota de Aguilá
"	Patronato José Antonio		12		5				Jota de Murcia y Alegrías
"	"		12		5				Jota de Cieza y Enredas
"	Patino M <sup>o</sup> Carmen Carcelés	6	6		5				La Virgen es panadera y Jota de Aguilas
"	"	6	6		5				Jota de Murcia y Marias
"	Colegio de la Paz		12		5				Jota de tres y La Virgen es panadera
"	Agrupación Escolar Los Garres		12		5				Bolera y Alegrías
"	"		12		5				Jota de Murcia y Bolera
"	"		12		5				Jota de Murcia y Jota de Navidad
"	Academia Ntra. Sra. Paz		12		5				Jota de Aguilas y Encarnación
"	"		12		5				Chipirrin y La Virgen es panadera
"	"		12		5				Jota de Yecla y Jota de Murcia
"	Colegio Nac. Del Carmen		12		5				Jota de Murcia y Alegrías
"	Conjunto Residencial (Sordas)		12		5				Jota de Cieza y Enredas
"	General Básica		12		5				Jota de Murcia y Alegrías
"	Educación Especial		12		5				Jota de Murcia y Boleras
"	Agrupación Esc. de La Puensanta		12		5				La Virgen es panadera y Alegrías
"	Sección Margaritas (San Gines)		12		5				Jota de San José y Chipirrin
"	" Flechas Menores (Churra)		12		5				Jota de Jumilla y Jota de Aguilas
"	" Margaritas (Beniajan)		12		5				Bolera y Alegrías
"	" Flechas Menores (C. de Torres)		12		5				Jota de la Azonia y Jota de Jumilla
"	" Margaritas		12		5				Jota de la Huerta y Alegrías
"	Instituto "Infante D. J. Manuel"		12		5				Alegrías y Jota de la Huerta
"	Academia Círculo Juventudes		12		5				Jota de San José y Jota de Yecla
"	Sección Margaritas (Murcia)		12		5				
"	" Flechas Menores		12		5				Bolera y Jota Navideña

XIX CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS									
BOLETIN DE INSCRIPCION								Provincia <u>MURCIA</u>	
Local	Nombre del Grupo	Número de Componentes						JUVENTUDES	
		Danzas		Instr.		Coros		Nombre de las Canciones o Danzas que presentan	
		Niños	Niñas	H.	M.	Niños	Niñas		
Murcia	Sección Flechas Mayores	Murcia	12		5				Jota del Chipirrin y Marias
"	" Margaritas	"	12		5				La Virgen es panadera y Jota de la Azonia
"	Graduadas (Lobosillo)						30		Jota de la Azonia y Alegrías
"	Agrupación Esc. Mixta (Puebla del Soto)						30		Limpíate con mi pañuelo (Avila C. S/F)
"	"						30		Obligada Piruli
"	"						30		En la Macarenita - Piruli
"	C. Sta. Luisa de Marillac				Rondalla		30		Los Corzos por el monte - Piruli
"	C. Nac. Ntra. Sra. Carmen						30		A paso lento va la caravana
"	"						30		Ovejuelas madres
"	"						30		Con el vito vito
"	Agrupación Esc. Virgen del Rosario				Rondalla		40		En el tren de la vida
"	C. de Torres Flechas Menores						40		No hay carretera sin barro
"	" Margaritas						30		La obejuelas
"	San Gines Flechas Menores						40		Arbolito arbolito
"	Churra Flechas Menores						40		Tres hojitas madre
"	Beniajan Flechas Menores						30		El tripili
"	Inst. Infante D. Juan Manuel						35		La mula Rucia
"	" Saavedra Fajardo						30		Jota de Murcia
"	Murcia Flechas Menores						40		En el monte Gorbes
"	Academia C. de Juventudes	Murcia			Rondalla		40		Una vida singular - N <sup>o</sup> a veira d'omar
"	Murcia Flechas Mayores						30		Si la nieve Resbala - Piruli
"	" Sección Margaritas						40		Arroyo claro
Abaran	Círculo Juventudes						30		Una pastora
"	"						30		La Obejuelas
"	"						30		Arroyo claro
"	Sección Margaritas						30		Jota de Abaran y Jota del campo de Cieza
"	Círculo Juventudes	6	12		5				Jota del campo y Jota de Abaran
"	"		6		5				Jota de Abaran y Jota del campo
"	"		12		5				Jota del campo y Jota de Abaran
"	"		12		5				Jota del campo y Jota de Abaran
"	"		12		5				Jota de Abaran y Jota del campo

<sup>20</sup> "XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas. Boletines inscripción XIX concurso". *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 1334.

## I.21. Carta de José María Hernández Sampelayo a Maruja Hernández Sampelayo (1973)<sup>21</sup>

Carta de José María Hernández-Sampelayo y López [Chemari], Subsecretario de Información y Turismo a Maruja Hernández Sampelayo, Regidora Central de Cultura de la Delegación Nacional de la Sección Femenina.

Madrid, 16 de marzo de 1973.

Querida Maruja:

El director General de Radiodifusión y Televisión, Adolfo Suárez, me ha informado que la serie RAÍCES, a la que te refieres en tu carta del 8 de los corrientes y que va a comenzar a emitir próximamente Televisión Española, tiene una significación etnográfica, en el más amplio sentido de la palabra, que prima sobre el contenido específicamente musical. En algunas ocasiones coincidirán los esfuerzos de este programa con los vuestros de los que tantas veces, como sabes, TVE ha sido testimonio gráfico.

El carácter de esta serie obliga a desplazamientos a los más lejanos rincones de nuestra Península para rodar “in situ”, ya que no solamente son las manifestaciones musicales las que se recogen, sino todo el entorno de paisajes, sistemas de vida, ambientes, etc., incluyendo tradiciones y costumbres, elementos de trabajo, instrumentos musicales, etc., que complementan, juntamente con la música y la danza, el esfuerzo que vosotras venís haciendo con tanto rigor y éxito, a pesar de los limitados medios de que disponéis.

Independientemente de lo que arriba te indico, quiero avisarte que el Director General de Radiodifusión y Televisión, D. Adolfo Suárez, tiene un enorme interés en poner en antena un programa de música y danza de España, realizado con la colaboración estrecha y valiosa de la Sección Femenina. En Televisión están ya preparando un proyecto del mismo y en cuanto lo tengan convenientemente adelantado se podrán en contacto contigo para poner fin a esta idea, en la que como te digo Adolfo Suárez tiene gran interés.

Puedes imaginarte que a mí también me parece muy interesante este proyecto y que contará con todo mi apoyo y mi ayuda.

Un fuerte abrazo de tu primo.

Chemari

José María Hernández Sampelayo.

[en manuscrito]

Al margen de esta idea creo de gran interés tu inestimable colaboración en la creación del Ballet Folklórico Nacional en relación con Mario Antolín con quien ya he hablado.

Un abrazo.

---

<sup>21</sup> “Actuaciones Coros y Danzas Televisión Española”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 102.



## I.22. Presupuesto de trajes regionales (1973)<sup>22</sup>


PROPUESTA DE HABILITACION DE CREDITO QUE PRESENTA LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO PROVINCIAL DE PARTICIPACION DE LA SECCION FEMENINA DEL MOVIMIENTO DE MURCIA, PARA LA CONFECCION DE 6 TRAJES REGIONALES DE MUJER, PARA EL GRUPO DE COROS Y DANZAS DE LA SECCION FEMENINA DE CIEZA (MURCIA).-

=====

Raso para 6 refajos y forro .....	9.280'00 Ptas.
Lentejuelas e hilillo de oro .....	17.240'00 "
Piedras para 6 refajos .....	9.300'00 "
Raso para 6 corpiños y forro .....	4.320'00 "
Lentejuelas e hilillo de oro .....	6.600'00 "
Raso para 6 delantales y forro .....	2.900'00 "
Lentejuelas e hilillo de oro .....	4.300'00 "
Piedras para 6 corpiños y 6 delantales .....	3.200'00 "
Seis pañoletas de encaje con lentejuelas .....	3.000'00 "
<hr/>	
Total .....	60.140'00 Ptas.

Murcia 27 de Noviembre de 1.973

LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO PROVINCIAL DE PARTICIPACION

 *F. Haude*

Vº Bº  
LA DELEGADA PROVINCIAL

*P. O. Donchoy Pulicé*

IMPORTA LA PRESENTE PROPUESTA DE HABILITACION DE CREDITO LAS FIGURADAS SESENTA MIL CIENTO CUARENTA PESETAS.-

<sup>22</sup> "Inventario y adquisición de trajes e instrumentos musicales", *E-Mga*, (3) 51.23., caja 12.

### **I.23. Relación de componentes del grupo de Coros y Danzas de Murcia (1976)<sup>23</sup>**

Relación de componentes del grupo de Coros y Danzas de Murcia que participará en el XX Festival Nacional de Coros y Danzas que se celebra en Madrid del 23 al 26 de Enero de 1976.

**Jefe de grupo:** Carmen Terrer Conesa

#### **Bailarines:**

1. María Ros Jiménez
2. M<sup>a</sup> Luisa Llamas Requena
3. M<sup>a</sup> Luisa Valcárcel Molina
4. M<sup>a</sup> Dolores Castaño Balibrea
5. M<sup>a</sup> José Bastida
6. Antonia Luisa Valcárcel Ruiz
7. José Serrano Jiménez
8. Gregorio Ibáñez Galera
9. Juan José Pérez Sánchez
10. Francisco Jara Fernández
11. Emilio López Ruiz
12. Adrián Martínez Ruiz.

#### **Instrumentistas:**

1. José Ruiz Sánchez [“El Alpiste”]
2. Pedro Brocal Balibrea
3. José Tornero Molina
4. Juan Martínez García
5. José Cánovas Jiménez
6. Lorenzo Sevilla Navarro

---

<sup>23</sup> “XX Concurso Nacional de Coros y Danzas”, *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 197.

**I.24. Inventario de trajes regionales del grupo de Murcia (1976)<sup>24</sup>**

PRENDAS	Núm. de cada prenda	PROCEDENCIA	P R E C I O		FECHA DE ADQUISICION			REPARACIONES	OBSERVACIONES
			Unidad	Total	Día	Mes	Año		
Chalecos	10	Grupo Lorca							
Fajas azules lana	10	" "							
Camisas blancas	20	" "							
Calzas azules	15	" "							
Sombreros	6	" "							
Botones de plata	48	" "							
Corpiños	9	Grupo Mula							
Pañoletas	9	" "							
Delantales	6	" "							
Pantalones negros	12	" "							
Chalecos	6	" "							
Medias chico	6	" "							
Refajos lana	6	Grupo Murcia							
Refajos lujo usados	12	" "							
Corpiños estropeados	6	" "							
Delantales "	6	" "							
Delantales nuevos	8	" "	1.813	10.878	8	Agosto	1.973		
Pañoletas estropeadas	12	" "							
Pañoletas nuevas	8	" "	1.500	9.000	8	Agosto	1.973		
Enaguas	7	" "							
Cucos de chica	13	" "							
Medias chica hilo	6	" "							
Medias chica espuma	12	" "							

de \_\_\_\_\_ de 19\_\_\_\_  
 Firma: La Regidora Prov. de Cultura, Firma: La Delegada Provincial, Firma: La Regidora Prov. de Admón.

<sup>24</sup> E-Mga, (3) 51.23., Caja 12.

## I.25. Informe sobre la labor realizada por la SF (1977)<sup>25</sup>

Investigación realizada hasta ahora por la S.F. sobre documentales, discografía, ficheros, material fotográfico y publicaciones de libros de folklore realizados por Manuel García Matos (...)

Insisto que la investigación en general, aunque en bastantes casos, no estuvo a nivel erudito, fueron los Coros y Danzas los que más se preocuparon, aunque en muchos casos el esfuerzo no se vio muy compensado y ante todo fue por no disponer de investigadores especiales. Ya hemos dicho que España no ha sido en general en ningún campo país investigador, salvo honrosas excepciones.

Aún así, a través de estos años, son muchísimos los bailes y canciones que se han desterrado del olvido y promocionado. En la actualidad existen grupos que se atribuyen estas promociones, pero en los archivos de Radio Nacional y TVE podría verse como canciones que ahora aparecen como novedades, hace más de 30 años que están grabadas e igual con los bailes (...)

Lo que no hicimos jamás, fue inscribir nada en el Registro, cosa que se podía haber hecho con ligeras modificaciones, pero nos preocupamos más de buscar y promocionar que de beneficiarnos. Así hoy, existen programas de conjuntos corales y en ballets, muchas cosas que Coros y Danzas logró y era un deber enseñarlo, darlo a conocer, promocionarlo, facilitarlo para “tesinas” intercambios. Por eso se dio sin regateos. Lo que no estaba tan bien, es que luego, con ligeros arreglos, otros se declarasen inventores. “A Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César”. Y decimos esto aquí, porque amamos ante todo la justicia. De todas formas, lo más importante es hablar de futuro y esto es lo que queremos hacer y que todo lo que con mucho esfuerzo personal (pues las personas iban a los pueblos sin una dieta) se continúe y potencie (...)

Documentales de archivo existen unos 118 realizados unos por NODO y otros por TVE; tanto unos como otros son simplemente documentos de archivo, es decir, retratan la danza. Los primeros en blanco y negro; los segundos en color. En estos, se buscó el emplazamiento de cada grupo (...) Existe también un documental de dos rollos premiado en dos certámenes que recoge danzas de Palma de Mallorca, Ibiza, Toledo, Camuñas y Cáceres y que pertenece a una serie en la que, bajo un proyecto de Manuel A. García Viñolas, sobre los cuatro elementos: Tierra: agua, fuego y aire, se realizó en el año 1961, correspondiendo este al aire, titulado “Donaire”. Quedan por hacer el fuego, la tierra y el agua. Tiene guión literario y está traducido al francés y al inglés. Esta serie sería muy importante también realizarla. (...)

Libros de folklore:

Se realizan solo los de Manuel García Matos y no se pudieron hacer más por falta de medios económicos. Son muy eruditos y sería hacer alguno de divulgación.

Madrid, octubre de 1977.

<sup>25</sup> “Cultura – Coros y Danzas – música año 1977”. *E-Mrah/ana*, serie azul (Legado Pilar Primo de Rivera), vol.8, carpeta 168, Doc.35.

## II. APÉNDICE DOCUMENTAL: FOTOGRAFÍAS

### II.1. Grupo huertano de Puebla de Soto (1917)



**Fuente:** Museo de la Huerta de Alcantarilla.

**II.2. Bailarina del grupo de Cieza en la cubierta del barco *Monte Ayala* de vuelta a España (1949)**



**Fuente:** Archivo personal de Josefina Marín-Blázquez

### II.3. Bailarinas del grupo de Murcia capital bailando en la cubierta del barco rumbo a Guinea (1954)



**Fuente:** Archivo personal de Clementina Márquez Hernando

#### II.4. Coro de Juventudes de Murcia dirigido por Zaida Terrer Bernal (1958)



**Fuente:** Archivo de Alcalá de Henares<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> “Informe de la prueba provincial y regional de Sección Femenina del XIII Concurso Nacional de Coros y Danzas (1958)”, *E-Mga*, (3)51.23, Caja 176.



## II.5. Ilustraciones del traje de Lujo – Traje de Labor (s.f.)



Fuente: Biblioteca Nacional de España<sup>27</sup>

<sup>27</sup> "Indumentaria tradicional", *E-Mn*, M.SEC.FEM./86/13 - M.SEC.FEM./86/21.

## II.6. Grupo de Danzas de la Sección Femenina actuando en una fábrica conservera de Ceutí (1958).



**Fuente:** “Segunda actuación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en su gira por los pueblos de la zona conservera”, *Murcia Sindical*, 29-06-1958, p. 1.

## II.7. Grupo de Danzas de Murcia en la fase provincial del XIII Concurso (1958)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *E-Mga*, (3) 51.23., caja 176.

## II.8. Grupo de ED de Murcia en el Palacio de la Magdalena de Santander (1961)



**Fuente:** Archivo General de la Región de Murcia

<sup>29</sup> *E-MUar*, FOT\_POS 037/2,168.

## II.9. Actuación del grupo Virgen de la Fuensanta (1963)

Fotografía del momento de la actuación del grupo de danzas “Virgen de la Fuensanta” en la residencia privada del Embajador de Canadá, celebrada el 27 de junio de 1963.



Fuente: *Línea* (Murcia), 02-07-1963

II.10. Portada del vinilo *Parranda Murciana* (1963)



Fuente: Archivo personal de Emilio del Carmelo Tomás Loba

## II.11. Albergue de la SF de Murcia (1966)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “Albergues de Juventudes de la SF en Murcia”, *E-Mga*, F/04372, sobre nº.15. Base de datos ANDREA.

## II.12. Grupo de margaritas de Murcia en la prueba de Juventudes del XVII Concurso Nacional en Murcia (1967)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> “Informe que presenta la Regidora Provincial de Juventudes de Murcia del XVII concurso Nacional de Coros y Danzas en su fase provincial de Juventudes. Murcia: febrero 1967”. *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 186.



### II.13. Grupo de danzas “A” de Murcia (1968)



### II.14. Grupo mixto de Murcia (1968)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>32</sup>

<sup>32</sup> “Informe del XVII concurso Nacional de Coros y Danzas en su fase provincial”. *E-Mga*, (3) 51.23., Caja 186.

II.15. Cartel de la I edición del Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo (1968)



Fuente: *Línea* (Murcia), 14-09-1968

## II.16. Grupo de baile de Puebla de Soto (1962)

Fotografía realizada por motivo de la visita del Gobernador Civil y el alcalde de Murcia tras la inauguración del Jardín de Remanso (Molino de Abades).



**Fuente:** Archivo personal de Juan José Franco Manzano<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Agradezco enormemente a D. Juan José Franco Manzano, cronista oficial de Puebla de Soto los datos aportados.

**II.17. Paca “La Linara” de Puebla de Soto y sus alumnas de baile en el Bando de la Huerta (ca. 1968)**



**Fuente:** Archivo personal de D. Juan José Franco Manzano.

## II.18. Grupo de Danzas de la SF de Alcantarilla (1969)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> “Informe XVIII Concurso prueba provincial” (1969), *E-Mga*, (3) 51.23, Caja 192.

## II.19. Grupo de Coros y Danzas “Siete Coronas” de Puente Tocinos (ca. 1970)



Grupo de Danzas “Siete Coronas” de Puente Tocinos (Murcia, ca. 1970)



Grupo de Danzas “Siete Coronas” de Puente Tocinos (Murcia, ca. 1970)

**Fuente:** Archivo de la Peña Huertana “La Crilla” de Puente Tocinos.

## II.20. Entrevista a Ginés Torrano sobre su cancionero (1974)



# GINÉS TORRANO

## «PREPARO UN ESTUDIO SOBRE EL FÓLKLORE MURCIANO»

Es de sobra conocido. Ginés Torrano, el veterano tenor cuya fulgurante carrera frustró un desgraciado accidente, ha encontrado por fin el hueco que su preparación exigía:

—S. Me siento francamente emocionado porque acaba de llegar mi nombramiento como profesor auxiliar del catedrático de Dirección Coral del Conservatorio. Podré dedicar mi tiempo a colaborar en la tarea de transmitir a los alumnos mi experiencia músico-vocal.

—¿Cómo anda el nivel del Centro?

—Hay una gran ilusión por hacer cosas nuevas. Y yo estoy seguro que con la dirección de José Luis, el catedrático, realizaremos proyectos importantes dentro de nuestra parcela.

—¿Dejaste la composición?

—De momento, sí. Creo que estoy llamado por otros caminos y a ellos me dedico, sin olvidar ambiciosos proyectos, en los que trabajo cuando puedo.

—Proyectos...

—Recopilar en un trabajo completo un estudio profundo y sin mixtificaciones lo auténtico del folclore murciano. Para ello me he recorrido toda la huerta y haré lo mismo con las comarcas del interior.

—¿Folclore puro, entonces?

—Eso ocurrió. Y anoté cuidadosamente las variantes de las melodías; muchas solamente se conservan en la tradición oral, y de no hacerlo así desaparecerán con su generación.

—Ya hay trabajos realizados en ese campo...

—Sí, pero el de la Sección Femenina se centra concretamente en los bailes, que tienen catalogados para que no se pierdan. Yo me ocupo especial-



mente de las melodías y letras peculiares de cada zona murciana.

—¿Grabarás algún disco con este material?

—Será el complemento ideal de lo que proyecto. Poder ofrecer un libro documentado con una grabación cantada por mí supondría un esfuerzo importante por la música tradicional y auténtica murciana.

SERAFÍN ALONSO

## II.21. Músicos vinculados al grupo de ED de Murcia durante el Bando de la Huerta (1975)

Joaquín Ruiz Solano “El Pandereta”, “Jopete” y Diego “El Lirios”.



**Fuente:** Museo de la Huerta de Alcantarilla



## II.22. Despedida a Pilar Primo de Rivera en el Castillo de la Mota (1977)



**Fuente:** Archivo personal de Clementina Márquez Hernando<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S. (1977). *Homenaje a Pilar Primo de Rivera en el Castillo de la Mota (Medina del Campo, 7 de mayo de 1977)*. Madrid: Editorial Almena.

## II.23. Portada del vinilo de los grupos de Murcia y Lorca (1978)



**Fuente:** Asociación Provincial de Coros y Danzas “Francisco Salzillo” (1978). *Grupo de Murcia;* *Grupo de Lorca.* Madrid: Columbia.

## II.24. Artículo sobre el estado de los fondos del Museo del traje (1990)

LA VERDAD  
SABADO 13 DE OCTUBRE DE 1990

MURCIA

15

ARCHIVO: JESUS FERNANDEZ FAURA



Los trajes permanecen envueltos en plástico, a la espera de su ubicación.

LA VERDAD

### 300 trajes típicos de todo el mundo se guardan en una casa de la huerta

Conservarlos y pagar el alquiler de la vivienda le ha costado a la Federación de Peñas 3'5 millones en los últimos 6 años

**Antonio López**

MURCIA

Alrededor de tres millones y medio de pesetas le ha costado a la Federación de Peñas Huertanas el alquiler de la casa donde desde hace seis años se almacenan los trescientos trajes típicos de varios países que integraron el desde hace muchos años desaparecido Museo Internacional del Traje Folklórico, algo único en el mundo. Recuperar este museo es uno de los objetivos del nuevo presidente de los huertanos, Miguel García, como también lo fuera de su antecesor en el cargo, Salvador Albaladejo. Por su parte, el concejal de Cultura, Martínez Pardo, apoya la idea de trasladar los trajes al Museo Etnográfico que se proyecta levantar en los terrenos de la sede de las peñas, «aunque habría que hacer una selección para ver los que están recuperables y conseguir montar una pequeña exposición con ellos».

Tras la desaparición del Mu-

seo del Traje, que hace diez años funcionaba en el Palacio de San Esteban, la Federación de Peñas decidió guardarlos en una casa particular situada en una pedanía murciana, pagando un alquiler de 15.000 pesetas mensuales que desde primeros de año ha aumentado a 20.000 pesetas. Así, desde 1983, la federación ha desembolsado algo más de 1'6 millones de pesetas en concepto de alquiler de la vivienda, cantidad a la que hay que añadir otro millón largo por gastos de mantenimiento, y medio millón más de acondicionamiento del local.

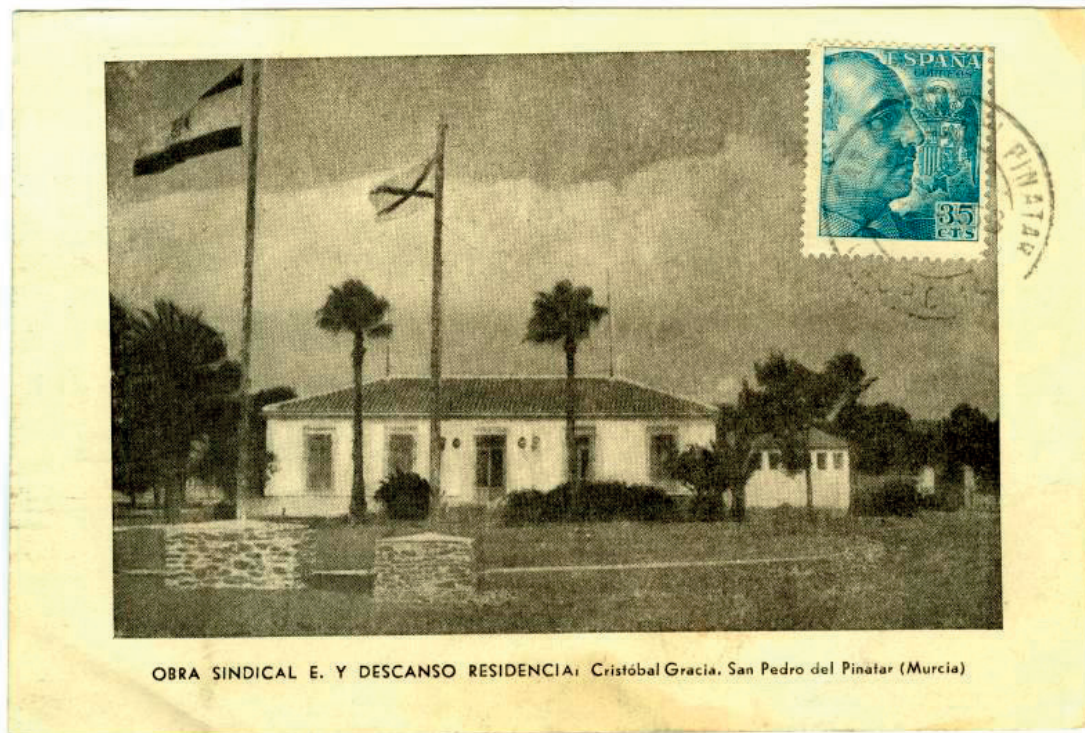
#### Requiem por un museo

El desaparecido Museo Internacional del Traje Folklórico se inauguró en 1972, estuvo dirigido por Carlos Valcárcel y el proyecto inicial era dedicarlo sólo a exposiciones temporales que coincidieran con la celebración del Festival Internacional de Folklore del Mediterráneo.

Pero ante la gran cantidad de fondos recogidos se decidió su instalación permanente. Tenía 6 salas: la primera dedicada a la región de Murcia, formada por 18 parejas de maniqués. El traje más antiguo era de 1816 y fue utilizado en una ceremonia nupcial. Otro atuendo de gran valor databa de 1874 y se confeccionó para obsequiar a la hija del embajador de España en Francia, por su ayuda tras las inundaciones del año anterior. Otras 4 salas incluían trajes de todas las provincias españolas. La última se dedicaba a los atuendos de países de Asia, Africa, América y de todas las naciones europeas. Más de la mitad de los trajes regionales se consiguieron a través de operaciones de compra, mientras que todos los extranjeros fueron producto de donaciones de embajadas, ministros de Cultura, particulares y de los grupos que actuaban en el Festival de Folklore.

Fuente: “300 trajes típicos de todo el mundo se guardan en una casa de la huerta”. *La Verdad* (Murcia), 13-10-1990, p. 15.

## II.25. Residencia “Cristóbal Graciá” de ED en San Pedro del Pinatar (s.f.)



Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>36</sup>

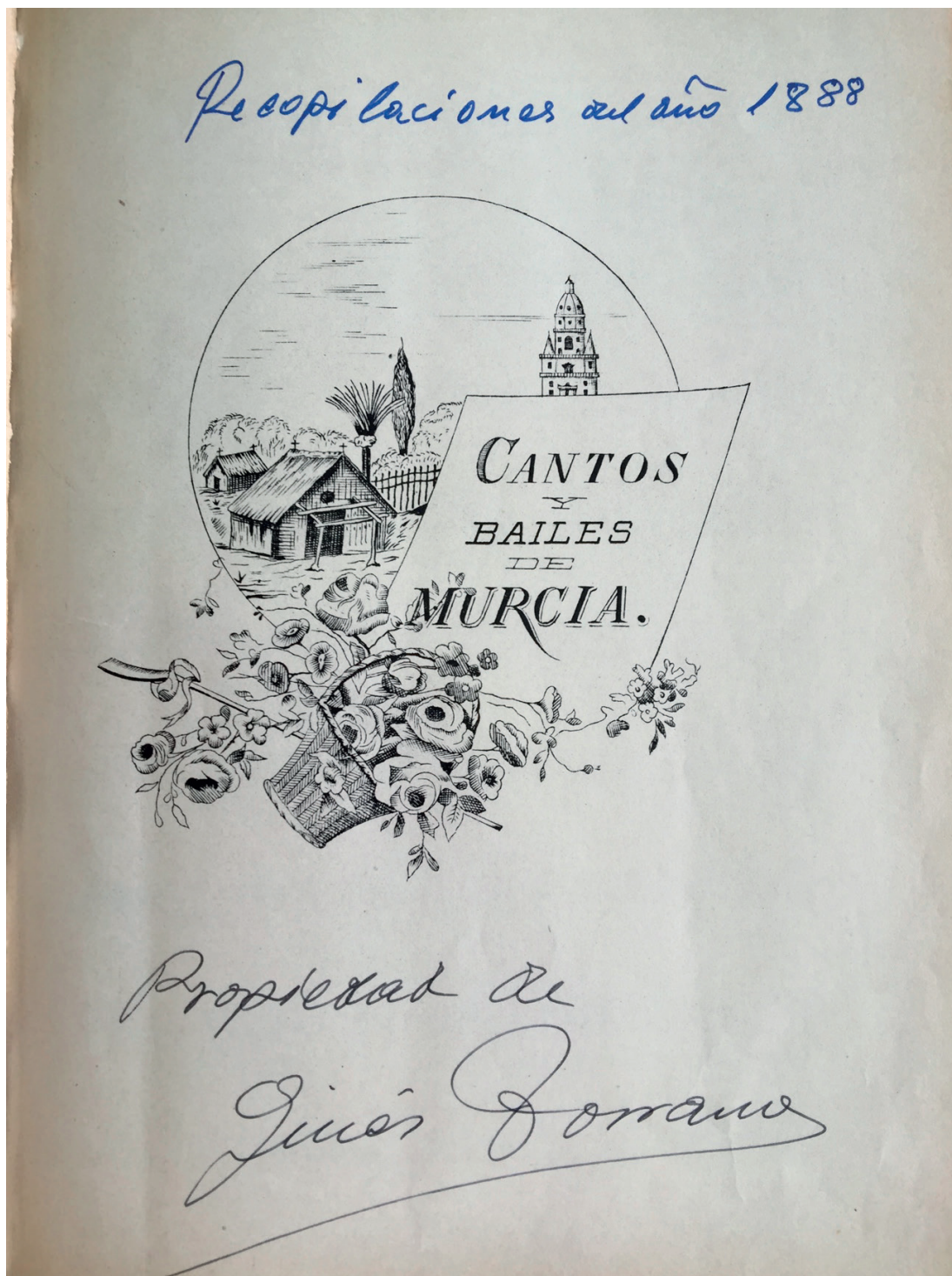


Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>37</sup>

<sup>36</sup> *E-MUar*; FOT\_POS,082/154

<sup>37</sup> “Pabellón nuevo de la Residencia Cristóbal Graciá” *E-MUar*; FOT\_POS,073/228-229 [ca. 1960]

II.26. Portada del Cancionero de Murcia de Inzenga propiedad de Ginés Torrano (s.f.)



Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>38</sup>

<sup>38</sup> E-MUar, FM,9559/13



### III. APÉNDICE DOCUMENTAL: PARTITURAS

#### Jotas y sus especies

##### III.1. “Jota del burro llueco” (Patiño, 1977)

### Jota del Burro Llueco\*

Patiño (Murcia)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

y lo voy a char ma\_ ña na\_ mi bu rro seha pues to\_ llue co\_

5  
y lo voy a char ma\_ ña na\_ quie ro que me ve da us ted\_

9  
cua ren ta hue vos de\_ pa va\_ quie ro que me ven da us ted\_

13  
cua ren ta hue vos de\_ pa va\_ por don de vas a mi sa que no te ve o\_ por un

17  
ca lle jon ci co quehan he cho nue vo quehan he cho nue vo. quehan he cho nue vo por don

21  
de vas a mi sa que no te\_ ve o\_

25

29  
3.



a tu ma dre le he di cho que si quié que si quié que se su baa la ca ma y mea  
por a llá vie ne Ro que por lahigue ra ver dal\_ en lle gan doa qui Ro que sea ca



rras que los pies\_ y mea rras que los pie\_ y mea rras que los pies\_ a tu  
bó de bai lar\_ sea ca bó de bai lar\_ sea ca bó de bai lar\_ por a



ma dre le he di cho que si quié que si quié\_  
llí vie ne Ro que por lahí gue ra ver dal\_

(babcdcd)

a Mi burro se ha puesto llueco  
b y lo voy a echar mañana  
c quiero que me venda usted  
d cuarenta huevos de pava.

(abcdddab)

*Por donde vas a misa  
que no te veo  
por un callejoncico  
que ha hecho nuevo.*

Vente conmigo y serás  
la Patrona de mi barco  
y los dos navegaremos  
en lo más hondo del charco.

*A tu madre le he dicho  
Que si quié que si quié  
Que se suba a la cama  
Y le arrasque los pies.*

Si tuviera una naranja  
Por medio la partiría  
Pero como no la tengo  
Allá va la despedía'.

*Por allá viene Roque  
Por la higuera verdal  
En llegando aquí Roque  
Se acabó de bailar.*



### III.2. “Estudiantina” o “Jota Navideña”

#### III.2.1. “Estudiantina” Algezares (M38-1949)

335

La Estudiantina

325<sub>1</sub>

Instrumentos  $\text{♩} = 120$

Or- gen i- ba a Be- lén - por u- na - mon- ta- ña os- cu- ra  
me- lo de la per- dia - se le ha es- pan- tu- do la mu- la  
la Or- gen i- ba a Be- lén - por u- na - mon- ta- ña os-  
al me- lo de la per- dia - se le ha es- pan- ta- do la

Ricardo Ochoa

336

325<sub>2</sub>

cu- ra la al lu- nas y men- quan- te es- tre- lla ma- tu-  
ti- na - tue- res más bri- llan- te - - que al co- lo i- lu-  
mi- na - - lu- nas y men- quan- te es- tre- lla ma- tu- ti- na -  
tue- res más bri- llan- te - - que al co- lo i- lu- mi- na - -

Ricardo Ochoa

Fuente: Fondo de Música Tradicional. Recuperado el 30-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/12580>>.

III.2.2. Transcripción del “Villancico de Patiño” presentado al concurso de villancicos (1973)

VILLANCICO DE PATIÑO Prov. de MURCIA

3

Voz

La Vir - gen es - pa - na - de ra - en el  
 Pas - to - res - le - traen - ña - pa  
 hor - no de Be - len los  
 ra - que - pue - da - co - cer -  
 - San Jo - se lo cierne - la Virgen lo a ma sa -  
 y el Ni ño Je sus - lo vende en la plaza - San Jo - se lo  
 cierne - la Virgen lo a ma sa - y el Ni ño Je sus -  
 lo vende en la plaza

REVITE VECES Y  
SALTA - A FIN

pla - za

Fuente: Archivo de Alcalá de Henares<sup>39</sup>

<sup>39</sup> “Partituras Villancicos”. *E-Mga*, (3) 51.23., caja 128.

### III.2.3. “Jota Navideña” (Patiño) publicada en el Cancionero de A. Celdrán (1980)

**JOTA NAVIDEÑA**  
**PATIÑO**

La Vir gen es pa na de ra  
en el hor no de Be - lén : -  
San Jo sé lo cier ne. - la Vir gen lo a masa - -  
y el Niño Je sús - - - lo ven de en la plaza

Fuente: Asociación Provincial “Francisco Salzillo” (1980:181).

## Malagueñas y sus especies

### III.3. “Malagueña de la madrugá” de La Albatálía

#### III.3.1. Transcrip. Ricardo Olmos (1949)

Cantada por José María Bernal Sánchez, Labrador de La Albatálía (Murcia).

**Fuente:** Fondo de Música Tradicional. Recuperado el 30-07-2018 de: <<https://musicatradicional.eu/es/piece/12552>>.

III. 3.2. *Transcrip. publicada en Bonifacio Gil (1961)*

Allegretto.

Por tu ca- lle voy en - tran do - - - - -

Por tu ca- lle voy en - tran - do, - - - - -

Pre- na del al- ma que - ri - da, - - - - -

Bien sa- bes a lo que ven - go - - - - -

Dis - pier - ta si es - tás dor - mi - - da, Dis - pier - ta si es - tás dor -

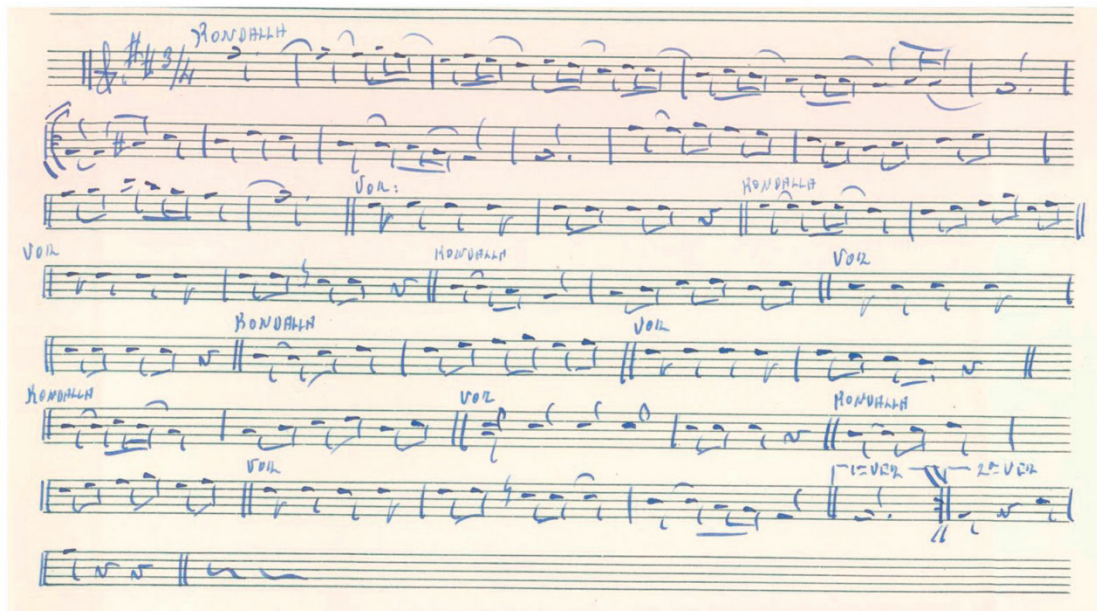
- mi - - da - - - - -

Fuente: Gil (1961:158)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Ibid.

### III.4. La “Malagueña Gitana”

#### III.4.1. Transcrip. A. Celdrán en la ficha de Concurso de SF (1962)



Fuente: Archivo de Alcalá de Henares

<sup>41</sup> “Canciones de diferentes regiones”, *E-Mga*, (3) 51.23., caja 106.

III.4.2. *Transcrip. A. Celdrán en su cancionero (1980)*

**MALAGUENA GITANA**

Moderato

lle vas el po lo ten di o

e lo li ber te del si ce lle vas el pe

lupren di o por que te quie ra te di go

que no te fie de mal de

que el unde est su per di o

Fuente: Asociación Provincial "Francisco Salzillo" (1980:175).

### III.5. La “Malagueña huertana”

#### III.5.1. “Malagueña murciana” transcrip. Murcia Galián (1966)

## Malagueña murciana\*

Transcrip. Juan Francisco Murcia

Voz: Ginés Torrano y la rondalla de ED de Murcia (Cáceres, 1966)

5

11

16

20

25

30

3.

ya pue den es tar sa lien do

ya pue den es tar sa lien do las que va yan a bai lar

que la ma no del que to ca de ma de ra no se

rá de ma de ra no se rá

rá de ma de ra no se rá

rá de ma de ra no se rá

<sup>42</sup> Se ha utilizado la denominación de “Malagueña Huertana” ya que en la actualidad es el nombre más extendido entre los grupos folklóricos para designar a esta malagueña.



### Letra de la “Malagueña murciana”:

(aabcdd)

Ya pueden estar saliendo  
las que vayan a bailar  
que la mano del que toca  
de madera no será

(aabcda)

Señor bailador currillo  
átate las alpargatas  
no nayas a tropezar  
y a esa nena me la matas.

(aabcda)

Malagueña, malagueña  
siempre malagueñeando  
yo por una malagueña  
vivo en el mundo penando.

(aabcda)

Ole con ole con ole  
ole con ole y haremos  
una casita en el campo  
y en ella nos meteremos.

\*Grabación de 1966 del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Educación y Descanso de Murcia en el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres (1966).

#### Fuente:

“Malagueña murciana”, Cinta 1, 20:01”, Recuperado el 14-07-2018 de: <<http://bibliotecadigital.aacid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4359>>

III.5.2. "Malagueña de Murcia" transcrip. Torrano (1984)

*"MALAGUEÑA DE MURCIA" G. TORRANO*

*POPULAR*

*ANDANTINO*

YA PUE-DE NESTAR JA-LIEN-DO  
YA PUE-DE NESTAR JA-LIEN-DO LOS QUE VAYAN A BAILAR  
QUE LA MANO DEL QUE TO-CA  
DE MA-E-RA NO SE-RA DE MA-E-RA NO SERA  
MUSICA JOLA  
2ª y 3ª 1ª y 4ª (FIN)  
AL 3 VECES

Fuente: Torrano (1984:63)

### III.6. “Bolero murciano”

#### III.6.1. “Bolero” transcrip. Murcia Galián (1966)

## Bolero murciano\*

Transcrip. Juan Francisco Murcia

Voz: Ginés Torrano y la rondalla de ED de Murcia (Cáceres, 1966)

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics in Spanish and uses various musical notations such as triplets and dynamic markings.

System 1 (Measures 1-4):  
Vocal line: Rest, Rest, Rest, Rest.  
Guitar line: Triplet of eighth notes (F#, G, A), triplet of eighth notes (B, C, D), triplet of eighth notes (E, F, G), triplet of eighth notes (A, B, C), triplet of eighth notes (D, E, F), triplet of eighth notes (G, A, B).  
Bass line: Rest, Rest, Rest, Rest.  
Lyrics: Mi Fa Sol

System 2 (Measures 5-8):  
Vocal line: Rest, Rest, Rest, Rest.  
Guitar line: Triplet of eighth notes (A, B, C), triplet of eighth notes (D, E, F), triplet of eighth notes (G, A, B), triplet of eighth notes (C, D, E), triplet of eighth notes (F, G, A), triplet of eighth notes (B, C, D).  
Bass line: Fa, Mi, Fa, Fa.  
Lyrics: Fa Mi Fa

System 3 (Measures 9-13):  
Vocal line: Rest, Rest, Rest, Rest, Aho ra sí que can to yo.  
Guitar line: Triplet of eighth notes (A, B, C), triplet of eighth notes (D, E, F), triplet of eighth notes (G, A, B), triplet of eighth notes (C, D, E), triplet of eighth notes (F, G, A), triplet of eighth notes (B, C, D).  
Bass line: Sol, Fa, Mi, Fa, Do.  
Lyrics: Sol Fa Mi Fa Do

System 4 (Measures 14-17):  
Vocal line: Rest, aho ra sí que can to yo.  
Guitar line: Triplet of eighth notes (A, B, C), triplet of eighth notes (D, E, F), triplet of eighth notes (G, A, B), triplet of eighth notes (C, D, E), triplet of eighth notes (F, G, A), triplet of eighth notes (B, C, D).  
Bass line: Fa, Fa, Fa, Fa.  
Lyrics: aho ra sí que can to yo

2

19

es te ra sooes te nu lo <sup>3</sup> he de rom per la gui

Do

23

ta rra <sup>3</sup> en las cos ti llas deal gu no

Sol Fa

28

en las cos ti llas deal gu no

1.

Do Fa Mi

33

1.

Fa Mi

36

2. 3.

4

3

Fa Mi

(aab added)

Ahora sí que canto yo  
este raso o este nulo  
he de romper la guitarra  
en las costillas de alguno

Con mi puro y mi guitarra  
he de estar toda la noche  
enfrente de tu ventana  
hasta que suenen las doce

La una me dio en tu calle  
y son cerca de las dos  
a ver si se va el sereno  
y platicamos los dos.

De tu puerta me despido  
como el sol de tus paredes  
que por las tardes se va  
y por las mañanas vuelve.

\*Grabación de 1966 del Grupo de Danzas “Virgen de la Fuensanta” de Educación y Descanso de Murcia en el Festival de Folklore Hispanoamericano de Cáceres (1966).

**Fuente:** “Bolero murciano”, Cinta 2, 08:03”, Recuperado el 14-07-2018 de: <<http://bibliotecadigital.aacid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=4359>>

III.6.2. “Entrada” de la Misa Huertana con la melodía del “Bolero” (1974)

A - quí nos tie - nes, Se - ñor,  
a - quí nos tie - nes Se - ñor,  
los huer - ta - nos y las huer - ta - nas  
a can - tar - te un nue - vo dí - a  
con ban - du - rrias y gui - ta - rras,  
a - quí nos tie - nes, Se - ñor.

Fuente: Sánchez Martínez (2013:40)

III.6.3. "Bolero" transcrip. Torrano (1984)

**"MALAGUEÑA DE AGUILAS" ó "BOLERO" POPULAR**  
 (AGUILAS-MURCIA) G. TORRANO

*ANDANTINO*

AHORA SI QUE CANTO YO ESTE RA-SO  
 ESTE NULO Y HE DE ROMPER MI GUITARRA  
 EN LAS COSTI-LLAS DE ANGU-NO EN LAS  
 COSTI-LLAS DE ANGU-NO  
 PARA FIN

Fuente: Torrano (1984:57)

III.6.4. "Bolero" transcrip. Hidalgo Montoya (1979)

**Ahora sí que canto yo**

*Allegro* MALAGUEÑA HUERTANA

Aho-ra si que can-to yo, aho-ra si que can-to  
 yo es-té ra-so o es-té nu-blo  
 y he de rom-per la gui-ta - rra en las cos-ti-llas de al-  
 gu - no, en las cos-ti-llas de al-gu - no.

Fuente: Hidalgo Montoya (1979:135).

III.7. “Malagueña bolera” (Patiño, 1977)

**Malagueña Bolera\***

Patiño (Murcia)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

4

7

10

12

15

18

21

23

có mo quie res que te quie ra\_\_\_\_\_

có mo quie res que te quie ra\_\_\_\_\_

si siem pre mees tás pe gan do\_\_\_\_\_ co mo si mi cuer po fue ra\_

he cho de pie dra de már mol\_\_\_\_\_

có mo quie res que te quie ra\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



(aabcda)

Cómo quieres que te quiera  
si siempre me estás pegando  
como si mi cuerpo fuera  
hecho de piedra de mármol

(aabcda)

A mi novia la subí  
a lo alto de un olivo  
y yo que estaba debajo  
lo que le vi no lo digo.

(aabcda)

Cuando me parió mi mare'  
me parió bajo una higuera  
cuando llego la comare'  
estaba comiendo brevas.

(babca)

Allá va la despedida  
al estilo de mi tierra  
al que es moro lo bautizan  
y al que se muere lo entierran  
allá va la despedida.

**Fuente:** Flores Arroyuelo, F. (1977). *Murcia*. Madrid: La Muralla. Pista 16 - "Malagueña bolera".

### III.8. Malagueña Tía Carmen

#### III.8.1. Carmen “La Pereta” en el programa Raíces de TVE (ca. 1976)

## Malagueña

Carmen Soto (Aljucer-Murcia, ca. 1976)

Ritmo libre

Trancrip. Juan Fco. Murcia Galián

en traen lai gle siay con fie sa en traen lai gle siay con fie sa y

to ma la co mu nión y to ma la con pa cen cia

co mo la to móel Se ñor en traen lai gle

siay con fie sa

Entra en la iglesia y confiesa  
y toma la comunión  
y tómalala con pacencia'  
como la tomó el Señor.

Fuente: Grabación en el programa Raíces de TVE (ca. 1976). Recuperado 14-07-2018 de:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=2NNNyDpcwCM>>.

III.8.2. Grupo de Coros y Danzas de la SF (1976)

### Malagueña de la Tía Carmen

Grupo de Coros y Danzas de la SF de Murcia (Madrid, 1976)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

The musical score is arranged in three systems. Each system includes a vocal line (Voz), a band line (Band), and a guitar line (Guit.).

- System 1 (Measures 1-6):** The vocal line is silent. The band and guitar play a rhythmic pattern. Chords are labeled *MiM* and *FaM*.
- System 2 (Measures 7-10):** The vocal line is silent. The band and guitar continue the pattern. Chords are labeled *MiM*, *FaM*, and *MiM*.
- System 3 (Measures 11-15):** The vocal line enters with the lyrics: "Si mees tu vie ra mu rien do" and "si mees tu vie ra mu". The band and guitar provide accompaniment. Chords are labeled *DoM*.
- System 4 (Measures 16-20):** The vocal line continues with the lyrics: "rien do" and "y sin tie rau na gui ta rra". The band and guitar continue. Chords are labeled *FaM* and *DoM*.

22

me le van ta ría co rrien do

SolM

27

yu na ma la gue ñae cha ra

DoM

31

yu na ma la gue ñae cha ra

FaM MiM

Si me estuviera muriendo  
y sintiera una guitarra  
me levantaría corriendo  
y una malagueña echara.

La tortolica real  
hace el nido en los barbechos  
y yo también lo haría  
en las ramas de tu pecho.

Míralo por donde viene  
con la rosica en la oreja  
y dice que se la ha dado  
esta mañana una vieja  
de catorce a quince años.

\*Lleva la Virgen del Carmen  
encima de la corona  
estrellicas imperiales  
del Santo Papa de Roma  
obispos y cardenales.

**\*Modificación en la última copla:**

8 Vir gen del Car men lle va la Vir gen del Car men

DoM FaM

7 8 en ci ma de la co ro na es tre lli cas im pe ria les

DoM SolM

13 8 del San to Pa pa de Ro ma o bis pos y car de

DoM FaM

17 8 na les

MiM FaM MiM

III.8.3. Malagueña a capella y postizas (ca. 1980)

Malagueña

Carmen Soto "La Pereta" (Murcia)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galían

Voz

(castañuelas)

6 (castañuelas)

11

15

20

23

en traen  
lai gle siay con fie sa en traen lai gle siay con fie sa  
y to ma la co mu nión  
y tó ma la con pa cen cia co mo la to móel Se ñor  
en traen lai gle siay con fie sa

(aabcda)

Entra en la iglesia y confiesa  
y toma la comunión  
y tómala con pacencia  
como la tomó el Señor.

(babcd)

En el mundo cada cual  
tiene su merecimiento  
según ese personal  
así son los tratamientos

Fuente: Entrevista a Carmen Soto en el programa *Murcia a las dos* de TVE-Murcia (1980). Min. 06:25.  
Recuperado el 14-07-2018 de: < [https://www.youtube.com/watch?v=u8H-pa\\_eM4A&t=439s](https://www.youtube.com/watch?v=u8H-pa_eM4A&t=439s)>.

### III.9. Malagueña del Tío Antonio

## Malagueña

Antonio Ruipérez, Tío Antonio "El de la Luz" (Rincón de Seca, 1969)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes marked with 'x'. Above the lower staff, five chords are indicated: MiM, FaM, MiM, FaM, and MiM.

The second system begins at measure 6. The upper staff continues the melody with lyrics: "si cho rre an las ca na les" and "a gua me nu di ca llue ve". The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Above the lower staff, three chords are indicated: FaM, DoM, and FaM.

The third system begins at measure 10. The upper staff continues the melody with lyrics: "si cho rre an las ca na les" and "á bre me la puer ta cie lo". The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Above the lower staff, two chords are indicated: DoM and SolM.

The fourth system begins at measure 14. The upper staff continues the melody with lyrics: "que soy a quel que tú sa bes" and "a gua me nu di ca llue ve". The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Above the lower staff, three chords are indicated: DoM, FaM, and MiM.

2

18

FaM MiM FaM MiM

22

FaM MiM FaM MiM

(babcdb)

Agua menudica' llueve  
si chorrean las canales  
ábreme la puerta cielo  
que soy aquel que tú sabes.

(babcde)

A las dos de la mañana  
abre que soy el moreno  
y échame por la ventana  
una copa de anís bueno  
voy a ver a mi serrana.

(aabceda)

Y ese ramito de flores  
que lleva la bailadora  
en el puente de Triana  
se lo ha puesto una señora.

**Fuente:** Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969). *Música y monumentos de España: Murcia*. Marfer. "Malagueña", Pista 6.



### III.10. Malagueña de Belmar

## Malagueña de arriba

José López Belmar (ca. 1962)  
Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The guitar part is written in a simplified notation using 'x' marks to indicate fretted notes and stems for chords.

**System 1:** The guitar part starts with a double bar line and repeat sign. The chords are MiM, FaM, MiM, FaM, and MiM. The vocal line has a double bar line and repeat sign.

**System 2:** The vocal line begins with the lyrics "E res\_cla vel\_ es co gi do". The guitar part has chords FaM, MiM, and DoM.

**System 3:** The vocal line continues with "e re\_cla vel\_ es co gi do" and "de la\_ más fro do sa ra ma". The guitar part has chords FaM and DoM.

**System 4:** The vocal line continues with "gra cias\_ a Dios que he sa bi do" and "que tú Ma rí a te lla mas". The guitar part has a SolM chord.

2

17

Aun que no sé tua pe lli do

DoM FaM MiM

(aabcde)

Eres clavel escogido  
de la más frondosa rama  
gracias a Dios que he sabido  
que tú María te llamas  
pero no sé tu apellido.

(aabcde)

Pesando en ti me dormí  
maltrato del mismo cielo  
ahora me encuentro sin ti  
para mí qué desconsuelo  
cielos, que será de mí.

(bab added)

El pañuelo que me diste  
todos los días lo lavo  
con lágrimas de mis ojos  
de ver que me has olvidado.

**Fuente:** (2008). *Folklore de Murcia*. OK records. CD1, Pista 1, “Malagueña de arriba”. [grabado por García Matos y no publicada en su *Antología*]

### III.11. “Cante de trilla” por Malagueña (Rincón de Seca, 1969)

## Cante de trilla - fragmento (por malagueña)

Rincón de Seca (Murcia)  
Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

A las dos de la ma ña na a las dos de la ma ña na  
7 a bre que soy el mo re no é cha me por la ven ta na  
13 u na co pa dea nís fue no  
18 voy a ver a mi se rra na

#### I. (aabcde)

A las dos de la mañana  
abre que soy el moreno  
échame por la ventana  
una copa de anís bueno  
voy a ver a mi serrana

[¡arre mula, fuera, ía, mula!]

#### II. (aabca)

Cómo quieres que te quiera  
si tú no me puedes dar  
alivio para mis penas  
remedio para mi mal

[¡mula, fuera, ía!]

#### III. (aabcd)

Virgen del Carmelo hermosa  
Vente conmigo a vivir  
mientras que los albañiles  
te arreglan el camarín.

[¡mula, fuera, arre!]

**Fuente:** Grupo folklórico Campana de Auroros del Rincón de Seca (1969). *Música y monumentos de España: Murcia*. Marfer. “Canción de trilla”, Cara B, pista 12.

## Seguidillas y sus especies

### III.12. “Las Marías”

#### III.12.1. “Las Marías” transcrip. Murcia Galián (1978)

## Las Marías

Peña huertana “La Panocha” (1978)

Transcrip. Juan Fco. Murcia Galián

To das las Ma rí as son dul ces como moel ca ra me lo  
 5  
 dul ces co moel ca ra me lo dul ces co moel ca ra  
 9  
 me lo y yo co mo soy go lo so por u na Ma ría me mue ro  
 13  
 por u na Ma ría memue ro por u na Ma ría memue ro to das las Ma rí as  
 17  
 son dul ces co moel ca ra me lo  
 21  
 dul ces co moel ca ra me lo dul ces co moel ca ra  
 23  
 me lo y yo co mo soy go lo so por u na Ma ría me mue ro

(ab / bbcd / ddab / bbcd)

Todas las Marías son  
 dulces como el caramelo  
 y yo como soy goloso  
 por una María me muero.

Todos los Pepes son tontos  
 Lo digo porque lo sé  
 Y si alguno me está oyendo  
 También lo digo por él.

Tiré un limón a rodar  
 y en tu puerta se paró  
 y hasta los limones saben  
 que nos queremos los dos.

**Fuente:** Peña huertana “La Panocha” (1978). Murcia baila con la Peña de la Panocha. España: Movieplay, Cara B, pista 3.

III.12.2. "Las Marías" transcrip. Torrano (1984)

**"LAS MARIAS" G. TORRANO**  
(Las Marías - Velez Rubio - Lorca) POPULAR.

*RALL.* *ALLEGRO*

TO - - DAS LAS MA - RI - AS SON DUL - CES COMO EL CA - -  
RA - ME LO  
DUL - CES COMO EL CA - -  
- RA - ME - LO DUL - CES COMO EL CA - RA - ME LO Y YO COMO SOY GO LO - SO POR  
LI - NA MARIA ME MUERO.  
POR LI - NA MARIA ME MUERO POR LI - NA MA - RIA ME MUERO TO -  
- DAS LAS MA - RI - AS SON DUL - CES CO - MO EL CA - RA - ME LO.  
DUL - CES CO - MO EL CA - RA - ME LO DUL - -  
CES CO - MO EL CA - RA - ME - LO Y YO CO - MO SOY GO - LO - SO POR LI - NA MARIA  
MEMUERO. E - -

AL 2 VECES

ESTA OBRA, SE SUELE INTERPRETAR Y ACABAR EN LA M., CUANDO  
EN REALIDAD, DEBÍA ESCRIBIRSE Y FINALIZAR EN REM.

Fuente: Torrano (1984:114).

