

EN TORNO A UNA REFLEXIÓN SOBRE EL CANTO DE LAS CORRELATIVAS DE LOS AUROROS DE LA HUERTA DE MURCIA.

Emilio del Carmelo Tomás Loba.
(Universidad de Murcia)

Introducción.

Son numerosas las veces que se nos ha manifestado en los últimos cincuenta o sesenta años, de una forma tajante, sin mediar explicación alguna, que los Auroros son de origen bizantino en base a su repertorio musical o que, más específicamente, sus cantos más primitivos, el canto de *Las Correlativas*, *El Tercio* e incluso *La Pasión*, tienen el origen mencionado... Y lo cierto es que el esquema "pregunta-respuesta" al que responde el canto antifonal polifónico de los Auroros de la huerta de Murcia presenta un parecido notable con los cantos salmódicos judíos, los sirios, con el *idelsoha* alejandrino, o bien los cantos religiosos italianos, por citar algo que esté relativamente vivo. Pero si algo podemos afirmar es que todo lo que se diga cae en saco roto, y más si incidimos directamente en el canto de *Las Correlativas*, cuyas opiniones al respecto son aceptables como tales, pero la falta de pruebas traídas al caso provocan una total inconsistencia en los planteamientos de algunas afirmaciones.

Creemos humildemente que esta región murciana, desde hace ya muchos años, desgraciadamente, viene sufriendo las consecuencias de fuertes aleadas costumbristas, imbuidas tal vez por el deseo de que ciertos puntos de vista se hagan un hueco en la memoria del tiempo, creando así una historia alternativa de una manera forzada, mediante la cual nunca se ha podido establecer, de forma rigurosa, una explicación-reflexión clarividente. Es por esto que no se puede ni se debe apelar a ningún tipo de origen

sin hacernos antes una serie de preguntas en cualquier tipo de planteamiento.

Así, en relación con el asunto que aquí nos concierne, partiremos de la descripción más famosa establecida por Díaz Cassou en su *Pasionaria Murciana*¹, en cuyo capítulo dedicado a *la Saeta* y *la Correlativa*, nos dice lo siguiente:

"Las *correlativas* se diferencian de las saetas, en que constan de cuatro ó cinco versos, cada una; se cantan (o cantaban) solamente en la plaza de San Agustín, jueves y aun viernes santo, y son cuatro los cantantes. Las 2.^a y 3.^a voz se colocan frente á frente y casi boca con boca, á los costados y á medio paso de distancia, el bajo y la 4.^a voz. La 2.^a dirige el canto. Pone las manos á la altura del pecho, vueltas hacia abajo y extendidas, las levanta para indicar los fuertes, y las baja para los *pianos*. El éxito, la belleza y el mérito está en lo que llaman *redobles*, que son los movimientos glosados de tal ó cual voz. El tono es convencional, pero lo tenían tan seguro, que rara vez se equivocaban, resultando siempre en *mi mayor*. El modo de tomarlo consistía en que cada voz, empezando el bajo, tomase una sílaba de la palabra *chi-me-ne-a*, formando el acorde perfecto mayor en la forma siguiente:



¹ DÍAZ CASSOU, Pedro, *Pasionaria Murciana*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980.

Apenas ha tomado el tono, empieza el bajo, que sostiene mucho la primera nota; y á una señal de la segunda voz, entran todos. El movimiento es sumamente lento, y en los *redobles* las notas pequeñas las hacen como *mordentes* ó *grupettos* músicos. Las pausas son sumamente largas, y cuando han dicho dos ó tres trozos, el bajo anima á las demás voces para que ataquen sus cuerdas con valentía, dando cierto gruñido, al principio de cada cláusula”.

Esta descripción magistral establecida en 1897, es la que de alguna forma ha sentado cátedra acerca de este canto puesto que las “aportaciones” posteriores en torno a un acercamiento y esclarecimiento científico retomando consideraciones que ya Pedro Díaz Cassou viera en su día. Es, por tanto, una contradicción que, dentro de las facilidades de investigación que tenemos hoy en día, desde el plano por lo menos teórico, las consabidas palabras de su *Pasionaria* hayan sido utilizadas una treintena de veces sin apenas aportar un dato acerca del origen, cayendo incluso en el error de configurar hipótesis insostenibles, aferrados al dicho popular de que “esto es así porque sí”.

Al final del presente artículo recogemos en forma de anexo las partituras aportadas por el libro de Díaz Cassou, *Pasionaria Murciana*, transcritas por Mariano García, el entonces Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia, y de este modo pasamos a otra definición importante aunque menos pormenorizada del gran músico Julián Calvo, autor del cancionero musical *Alegrías y Tristezas de Murcia*², y nos dice en torno a este canto a cuatro voces:

“Existe en Murcia un canto religioso muy pesado, la pasión que se canta á cuatro voces el día de Jueves Santo y que le llaman la correlativa. Consiste en que el bajo y la voz más aguda forman octava, mientras las voces intermedias forman á dúo una melodía lenta, interrumpiéndola para cada verso: el bajo y su octava empiezan en todos los versos antes que las demás voces”.

Adjuntamos también la no menos importante información del maestro José Verdú, musicólogo, que con su *Colección de Cantos Populares de Murcia* reflejó las siguientes palabras:

“Las distintas cuadrillas de *auroros* que existen en la huerta y en la ciudad, se reúnen en la plaza de san Agustín, donde está situada la iglesia de N. P. Jesús, la tarde del Jueves Santo. Es tradicional que el pueblo de Murcia acuda en este día á admirar las esculturas religiosas del gran Salzillo, que forman la procesión que el Viernes Santo por la mañana sale de la citada iglesia de N. P. Jesús. / El jefe de cada cuadrilla de las reunidas, escoge cuatro voces que son las que únicamente toman parte en este canto religioso, alternando en los veintisiete periodos que componen la Correlativa. / Empieza á cantar siempre un bajo, que fija el tono con mucha precisión y seguridad, uniéndose á éste las tres voces restantes. Entre período y período hacen pausas de mucha duración, prolongado exageradamente las notas finales. En cada una de las tres partes de que consta la Correlativa, alternan todas las cuadrillas cantando únicamente cuatro voces de cada una de ellas. Distintas letras se conocen y todas se refieren á episodios de la Pasión de Jesucristo. En la Correlativa no se marca el ritmo con la campana. Únicamente el jefe de la cuadrilla, con las manos extendidas y vueltas hacia abajo, indica con pequeños movimientos las entradas, cambios de tono, *redobles* y demás variaciones de que consta el período que ejecutan. Por lo general cierran los ojos del todo ó en parte durante el tiempo que cantan, con objeto de reconcentrar más su atención”.

De esta forma, varios aspectos se deducen de la descripción de Díaz Cassou, Calvo y Verdú con respecto a este tipo de canto:

1. Estamos o contemplamos una melodía de Pasión o Semana Santa.
2. No se nutre de la aportación o el acompañamiento de la campana, tan tradicional en el mundo de la Aurora.
3. Este canto no está ejecutado por dos coros, sino tan sólo por cuatro personas.

Hemos reseñado estas citas dadas su vital importancia en el entramado descrito por este mundo puesto que, si por algo se caracteriza la Aurora desde los lindes de la huerta de Murcia hasta la huerta de Orihuela (Alicante)³, es porque

² CALVO, Julián, *Alegrías y Tristezas de Murcia*, 1877.

³ Hemos de pensar que las Cuadrillas de Auroros, Campanas o Hermanos Cantores que realizan esa polifonía, que todavía perduran en el tercer milenio son: los Auroros

sus aspectos fundamentales estriban, entre otros, en los siguientes parámetros: el uso de una pequeña campana de mano como único instrumento (a excepción de la Navidad donde son utilizados instrumentos tales como guitarra, laúd, bandurria, violín...), homofonía, heterofonía, estilo melismático, estilo silábico, uso de notas pedales, intervalos de 6ª y 3ª en voces principales y de 4º y 5º entre todas las voces⁴...

Es decir, probablemente asistamos, con este más que particular canto de *Las Correlativas*, ante una composición carente de rasgos orientalizantes, puesto que si los cantos de las Salves presentan una disposición en la forma de interpretar las melodías religiosas que se asemejan mucho a la estructuración o manera de entender el culto religioso en el oriente del Mediterráneo: estilo melismático, silábico, salmódico, antifonal, etc., no es precisamente ésta la nota que caracteriza a la melodía aquí tratada.

Por otra parte, esa afirmación tajante en cuanto a la concepción particular acerca del origen bizantino de los Auroros, o de éste concretamente su canto más peculiar, es algo que debemos sopesar muy detenidamente puesto que hemos de ser conscientes del abismo temporal que tiene lugar desde la caída del Imperio Romano de Occidente y Oriente hasta nuestros días, donde han discurrido periodos histórico-artísticos que han definido y determinado los procesos creativos. Pero, aun así, suponiendo que este canto fuese bizantino (luego deberíamos dar por hecho que en tal reino se ejecutaría algún tipo de canto relacionado y parecido a éste antes de desaparecer el imperio por la opresión turca), ¿por qué no se ha establecido, como sería de esperar, una visión general en el espacio y en el tiempo de la perspectiva musical culta religiosa en occidente, partiendo de este impresionante legado como es el canto de *Las Correlativas*, para llegar así a esa hipótesis antes establecida, es decir, el supuesto origen bizantino?

de Rincón de Seca (Murcia), tanto la Hermandad del Rosario como la del Carmen; la de Javalí Nuevo (Murcia); la de Javalí Viejo (Murcia); la de Santa Cruz (Murcia), la de Rincón de Bonanza (Orihuela, Alicante)...

⁴ MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador, véase bibliografía.

Parece ser que la única afirmación, la del doctor Pérez Mateos⁵, que da por sentada tal veracidad, es promotora e impulsora de esa idea bizantina y, señala además, que su relación musical con Murcia apunta al periodo en el que el emperador Justiniano intentó recuperar los territorios perdidos del Imperio Romano de Occidente y ocupó durante un tiempo varios territorios de la península. Aun así, reiteramos nuestra postura de preguntarnos por qué no se ha hecho ningún estudio comparativo musical por pequeño que fuere, con el oriente y el resto de Europa acerca de este tipo de canto, si tan segura era la afirmación de este más que polémico origen.

Nosotros, en este humilde estudio, rechazamos el origen bizantino para el canto de *Las Correlativas* puesto que, a nuestro juicio, no comparte un rasgo de similitud con la disposición e interpretación que el mundo del oriente preserva a las divinidades. Sin embargo, creemos que este canto está más acorde con la forma de entender la música en el nacimiento y florecimiento de los *cantos nacionales* que tienen lugar en el *quattrocento* y, fundamentalmente, *cinquecento* italiano, núcleo potenciador de las corrientes culturales europeas.

&

Por otra parte, en lo referente a su estado de conservación hay que apuntar que hasta hace muy poco tiempo estuvo desaparecida esta melodía religiosa-pasional⁶ dado que la única Campana o Cuadrilla de Auroros portadora de tal emblema musical era la de Monteagudo (Murcia), que a su vez lo había aprendido de la Her-

⁵ PÉREZ MATEOS, José, "Los cantos populares murcianos", *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial*, Diputación Provincial de Murcia, enero-marzo, 1942-1944, páginas 191-271.

⁶ Al día de hoy, el canto de *Las Correlativas* ha sido recuperado en sus dos versiones; por los Auroros de Santa Cruz (Murcia) que interpretan la versión de los Auroros de Monteagudo (Murcia), ya desaparecidos, y los Auroros del Carmen de Rincón de Seca (Murcia), que interpretan la versión del maestro de Capilla de la Catedral de Murcia que recoge Díaz Cassou en su *Pasionaria Murciana*.

mandad de las Ánimas Benditas de La Albatalla-La Arboleja⁷ (Murcia), en la figura de los hermanos "tardíos", y que, parece ser, éstos lo habían aprendido a través de las parroquias de San Andrés o Santo Domingo de la capital murciana. Es por esto que queremos poner de manifiesto ese marcado carácter culto que subyace en el canto de Las *Correlativas*, aunque lo cantara el pueblo llano, pobre y analfabeto, tal y como así es recogido por infinidad de artículos periodísticos⁸.

• "Lo del día", *El Diario de Murcia*, 1 de abril de 1893, página primera.

...

"Como todos los años, los clásicos auroros, cantaron sus incomprensibles *correlativas*, en la plaza de San Agustín, la tarde del Jueves. El número de estos cantores populares vá disminuyendo mucho, pero todavía, y mientras vivan D. Pío y el tío Perete Pantorrillas, nuestros buenos amigos, habrá patria para las correlativas".

• "Noticias Locales", *El Diario de Murcia*, 24 de marzo de 1894, página segunda.

"Los antiguos auroros han quedado tan pocos en número que es muy difícil reunir las voces buenas necesarias para cantar una salve ó una correlativa.

El grupo de artesanos que conservan la afición popular de estos cantos tradicionales lo forman hoy únicamente Juan Gimenez (a) *Chuschús*, José García, Juan Enrique, Francisco Martínez (a) *Zocato* y José Viñolas á los cuales debemos la aten-

ción de que nos cantaran la víspera del día de San José una hermosísima Salve de Pasión. También gracias á ellos, pudo oír el Jueves en la tarde una correlativa, en Jesús, el maestro D. Antonio Lopez Almagro, pues ni el clásico señor Tejera, ni el célebre Perete Pantorrillas, ni sus amigos pudieron reunir elementos para dejarse oír en esa tarde".

• "Noticias Locales. Los Auroros", *El Diario de Murcia*, 4 de abril de 1896, página tercera.

Los auroros

"Anteayer tarde en la plaza de S. Agustín, se organizaron varias cuadrillas de auroros, que cantaron las clásicas correlativas y la salve de Pasión, muy bien, a juicio de inteligentes músicos y aficionados".

• "Las «Correlativas»", *El Diario de Murcia*, 17 de abril de 1897, página segunda.

Las «Correlativas»

"Este año ha estado á cargo esta tradicional, piadosa y popularísima salve, de una cuadrilla de gente joven de la Albatalla, que congregó el Jueves Santo en la tarde, en la plaza de San Agustín, numeroso gentío de aficionados á estos inimitables cantos murcianos, admiración de propios y extraños.

Cantaron tan bien y con tanta afinación y gusto estos auroros, que los maestros que ya no pueden cantar, no tuvieron que poner reparo alguno.

Esta misma cuadrilla cantó después en el obrador de la confitería del Sr. Ruiz-Funes en obsequio de este entusiasta y buen murciano y de otros amigos y aficionados á estos cantos tradicionales que no deben desaparecer nunca".

• "Semana Santa", *El Diario de Murcia*, 4 de abril de 1898, página primera.

Semana Santa

"A ti, murciano ausente de tu ciudad natal, á ti que con intenso cariño recordarás las tradicionales escenas á que dan margen nuestras solemnes procesiones, dirijo estos renglones, no para aumentar las tristezas de la ausencia, antes al con-

⁷ Opinión recogida a Antonio Hernández Lax, "el Pariente", último hermano cantor o Auroro de la emblemática Cuadrilla de Auroros o Campana de Monteagudo, última voz blanca perteneciente a la estirpe de los "Nares", famosos auroros de esta Hermandad. Entrevista realizada el 27 de julio de 2006.

⁸ Rebuscos recogidos en el Archivo Municipal de Murcia del Almudí. Los pertenecientes a las fechas: 24 de marzo de 1894, 4 de abril de 1896 y 4 de abril de 1901, aparecen ya recogidas por MUÑOZ ZIELINSKI, Manuel, "Rebuscos de prensa sobre los auroros" en Gris Martínez, Joaquín, *Los auroros de Santa Cruz. Cuando el sol sus resplandores*, Hermandad de "Nuestra Señora del Rosario" de Santa Cruz, Ayuntamiento de Murcia y Cajamurcia, 2002.

trario con principal deseo de hacer llegar á ti, rumores de *correlativas* y hacer percibir las luces de la alborada de Viernes Santo y las siluetas del Berrugo...

[...].

El Jueves se dedica á los Divinos Oficios y á visitar los monumentos siendo de rigor y muy de rigor dar una vuelta por la plaza de San Agustín y antes de entrar en Jesús oír las típicas correlativas que los auroros entonan.

[...].

- “Noticias Locales. Las Correlativas”, *El Diario de Murcia*, 14 de abril de 1900, página tercera.

Las correlativas

“Anteayer tarde fueron cantadas por dos grupos de huertanos en la plaza de San Agustín las tradicionales *correlativas*, acudiendo á escucharlas gran número de amantes de estos populares y típicos cantos murcianos que parecen llamados á desaparecer desgraciadamente.

El día en que en aquella plaza no haya correlativas, hemos de notar esta falta con tristeza los que sentimos veneración por estas cosas tan murcianas, que tienen un sello de piedad que las hace tan simpáticas y estimables”.

- “Noticias Locales. Las Correlativas”, *El Diario de Murcia*, 2 de abril de 1901, página segunda.

Las Correlativas

“Esta tarde á las cuatro y media se cantarán, en la plaza de San Agustín, las clásicas y tradicionales correlativas, por la campana de Auroros de Santo Domingo”.

- “Las Correlativas”, *El Diario de Murcia*, 4 de abril de 1901, página primera.

LAS CORRELATIVAS

“En aquella misma plaza de San Agustín, la popular cuadrilla de auroros de Santo domingo, cantará esta tarde las célebres correlativas cuyas notas sentidas y prolongadas, como lamentaciones tristísimas, reflejan los dolorosos recuerdos de la Pasión, que su letra conmemora.

Sucede que al vulgo ageno á toda melodia que no sea la ligera de las obras de á perro chico, no le encuentra el arte á esas correlativas que encantan á los Maestros, y que son el orgullo de los trabajadores que la conservan; pero es, por que ni siquiera las han oído una vez completamente”.

&

Por otra parte, en lo referente a otros lindes o zonas geográficas que adviertan focos de pervivencia similares a Murcia, no debemos dejar de lado la importante y necesaria incursión que hay que realizar por la vecina localidad alicantina de Orihuela puesto que, llegados al periodo de Semana Santa, un coro singular denominado *La Pasión*, famoso por su tradición y su particular polifonía, interpreta una serie de letras de idéntico carácter a las utilizadas en la huerta de Murcia por los Auroros, con un parecido más que asombroso en su ejecución musical, al cual denominan *La Colativa* o *el canto de Las Colativas*. La diferencia radica en la formación estructural de los cantores puesto que en Orihuela, la distribución coral está abastecida por cerca de cuarenta cantantes que, repartidos en cuatro voces, fortalecen y potencian con una gran simetría, la majestuosidad del canto frente a los cuatro que componen las antiguas Cuadrillas de la huerta, por citar palabras del maestro Verdú. También hay que señalar que la explicación que recogemos en este trabajo por Díaz Cassou vale perfectamente para describir musicalmente a este coro vecino en materia de descripción melódica, no en número o descripción física claro está, puesto que es tanto el parecido entre ambas ejecuciones musicales que apenas sí podemos encontrar una explicación plausible o razonable acerca del porqué respecto a las similitudes o aspectos que daten su cronología...

No obstante, a modo de anecdotario, debemos apuntar también que el *Canto de la Pasión* oriolana está conformado por tres categorías en función a su contenido temático o motivos musicales: el *Jueves Santo* (quintilla que inicia el canto), *las Colativas* (que abarcan un número de seis estrofas) y el *Ave María* (que no es ni más ni menos que la musicalización de la oración cono-

cida por todos). De esta forma, recogemos las letras alusivas a la Pasión y muerte de Jesucristo:

Jueves Santo, de mañana,
antes de salir el sol,
iba el Rey de las almas
contemplando su Pasión
con la Reina soberana.

Por ventanas y balcones
mucha gente se asomaba,
al tropel de los sayones.
"¡Que muera Jesús –clamaba–
en medio de dos ladrones!".

Un abrazo muy cruel
le dio a Jesús el vil Judas,
y también le dio a beber
el cáliz de la amargura,
vino mezclado con hiel.

Un cordel a la garganta
lleva el Divino Cordero
y delante un pregonero
que su infame voz levanta
contra Jesús Nazareno.

Viernes Santo, ¡qué dolor!,
fue Cristo crucificado,
alma mía, por tu amor,
allá en el monte Calvario,
por salvar al pecador.

Quedaos con Dios, Madre mía,
vuestra bendición espero
porque ha llegado ya el día
que, enclavado en un madero,
se cumplan las profecías.

Las preguntas al uso que podríamos hacernos son muchas: en materia histórica, musical, etnomusical, geográfica, incluso económica..., atendiendo al culto y vida de determinadas hermandades que han propagado el culto a Dios mediante el canto con un fin catequizador o evangelizador si queremos. Pero ese parecido del que hablábamos, incluso, tiene lugar de forma literaria, y a esa conclusión podremos llegar tras leer las letras de *Las Correlativas* recogidas en Murcia y, de esta forma, cotejarlas con las anteriores oriolanas:

Jueves en la noche fue
cuando Cristo enamorado
de amor su pecho abrasado
quiso darnos a comer
su Cuerpo Sacramentado.

Dolorosa y triste Madre
sabed que ya se cumplió
el decreto de mi Padre,
antes de que muera Yo,
tu bendición quieras darme.

Ved cristianos al Señor
escupido y maniatado
y como vil malhechor
el pueblo despiadado
le insultó con gran furor.

La majestad sacrosanta
cinco mil azotes lleva
desde el cabello a la planta
una cruz pesada y nueva
y una soga a la garganta.

Ya va con la Cruz a cuestras
Cristo nuestro Redentor
para llevar, oh, dolor,
sobre sus espaldas puestas
las culpas del pecador.

La santa Cruz le pesaba
cayendo va el cuerpo hermoso
y las turbas le injuriaban
y al Calvario le empujaban
sin respiro ni reposo.

En tan triste desventura
no va a encontrar más consuelo
que hallar llena de tristura
a su Madre, Luz del Cielo,
en la calle de Amargura.

Una mano y pies clavó
y porque pueda alcanzar
al brazo un cordel le ató
con tal fuerza fue a tirar
que el cuerpo descoyuntó.

Oh, Dolorosa María
Madre triste en tu aflicción,
dame luz para que diga
la pena que padecía
tu afligido corazón.

De esta forma, la conclusión extraída a lo aquí referenciado responde a un proceso, no de vulgarización de lo culto, sino de adaptación de un elemento de carácter culto a un hábitat más modesto y humilde, intelectualmente hablando. Por otra parte, y como suele siempre suceder, ha tenido lugar en cada época lo que hoy denominamos recreaciones o reelaboraciones ya no sólo de carácter literario sino también musical, dándose el caso de que los músicos de la corte, de palacio..., de un reino, condado, etc., a lo largo del tiempo han ido cosechando elementos populares, ya sean musicales o literarios, para posteriormente versionarlos y modificarlos. Es decir, un sector más culto ha retomado géneros, o si queremos conceptos del pueblo para ensalzarlos con valores más acordes a los gustos estéticos imperantes de la época para, posteriormente, devolverlos al pueblo a lo largo del espacio y del tiempo, haciéndose éste, amo y señor de una creación o reelaboración culta.

A continuación y al hilo, por tanto, de un breve recorrido espaciotemporal, avistaremos, simple y llanamente, rasgos de la cultura musical culta en lo que será la formación de la polifonía europea para establecer alguna relación de parentesco compositivo, en cuanto a estructura se refiere si es que la hubiere, con el canto de *Las Correlativas*.

Primera Parte.

Como hemos señalado anteriormente, al analizar este tipo de creación musical, contemplamos un, llamémosle, género que parece advertirnos su origen culto para ser absorbido posteriormente por un pueblo llano a medida que han pasado los tiempos... Así, de los cantos de elaboración culta o erudita, vamos a ir haciendo una perspectivización cronológica señalando las referencias temporales que son las que, repetimos, van a servirnos como base o guía a este trabajo para ir así generando una serie de reflexiones. Nos marcaremos como objeto de análisis el nacimiento de las primeras polifonías al hilo de la evolución del canto gregoriano, como elementos de identidad del medievo, y su rela-

ción con el nacimiento de los cantos nacionales, periodo, por otra parte, en el que se desarrollan los cantos polifónicos identificativos de los distintos países.

Partimos de esta forma de los siglos III-VIII en los que se conforma el *gregoriano*; a lo largo de los siglos IX-XI nace la *polifonía* y la *música trovadoresca*; en el siglo XIII se elaboran las *Cantigas*; el siglo XIV, es la época del *Ars Nova*; en el siglo XV se da la *polifonía renacentista* (más concretamente en 1530 tiene lugar el inicio del *Madrigal*); del Renacimiento y Barroco tenemos cultivadores cultos y renovadores de la polifonía como Palestrina (1525-1594) o Monteverdi (1567-1643).

&

Establecidos los puntos de desarrollo, qué podemos resaltar del canto *Gregoriano* a colación de su evolución musical: a) en primer lugar que no se acompaña de instrumentos; se canta a una sola voz (monódica y *a capella*); b) tiene un ritmo que no es medible o, dicho de otra forma, es libre, que no está supeditada a ningún esquema matemático, representando una línea flexible; c) se canta en latín; d) cuenta con ocho escalas especiales, denominadas modos; y obviamente, es un registro distinto y a la vez culto con respecto a su música popular contemporánea.

Lo más importante que podemos resaltar es que la Iglesia hizo uso de este canto en un claro rechazo al canto profano puesto que se le relacionó con los cultos bárbaros, de ahí que fuera impuesto durante toda la Edad Media.

Tenemos que ver, además, estas reflexiones desde el prisma repetitivo a través del cual este canto nos presenta una forma de expresión o manifestación religiosa que se sirve de la música, como anteriormente lo habían hecho distintos pueblos, especialmente griegos y sus posteriores herederos, romanos, al igual que judíos, por circunscribirnos al Mediterráneo, como medio para dirigirse a Dios u otras divinidades...

Como es obvio, el mundo cristiano no inventa en un sentido tajante en el momento en que se pone en práctica el *Canto Llano* o *Grego-*

riano, sino que adapta de otros pueblos o, digámoslo así, asimila conceptos presentando parecidos con otros mundos tanto religiosos como históricos o sociales, etc., de ahí que los estudiosos coincidan en que el canto gregoriano es una consecuencia de la conformación de la música greco-latina y, a la vez, la judía, ya que si miramos bien, el mundo cristiano nace en el seno social y religioso romano pero como desvinculación de la religión judía... Dicho de otro modo complementando lo anteriormente expuesto, del pueblo judío se hereda el uso de la música en el culto religioso reflejado así en los cantos de *salmos*, *himnos* y *aleluyas*, y de los griegos el sistema modal, la técnica musical y, fundamentalmente, el carácter ético de la música como *efecto catártico*, es decir, como medio para elevar el alma.

De esta forma, vistas las influencias notables que el gregoriano porta, nos adentramos ante sus posibilidades:

1. En función a la manera de cantar: *Directo*, dándose cuando canta un coro sólo o una persona sola; *Antifonal*, cuando tiene lugar el diálogo entre coros; y *Responsorial*, cuando representa un diálogo entre solistas y coro.

2. En cuanto a la cantidad o número de notas que tenga cada sílaba, podemos decir que los cantos pueden ser: *Silábico*, es decir, una nota por sílaba; *Neumático o Adornado*, dos o tres notas por sílaba; y *Florido o Melismático*, o lo que es lo mismo, muy adornado, normalmente, más de tres notas por sílaba.

Al introducir estas notas sobre el gregoriano hemos apuntado como periodo de formación los siglos III-VIII, pues bien, en torno a este periplo hemos de señalar que estamos ante una extensión temporal en la que San Gregorio Magno (540-604) no inventa lo que conocemos como *Gregoriano*, sino que recoge las melodías que los cristianos cantaban y las organiza. Se le considera ante todo renovador de la iglesia cristiana en su faceta musical por, de alguna forma, legis-

lar y acotar *la música del pueblo* dentro de unos parámetros.

Así, en torno al año 800 va a tener lugar el denominado origen de la polifonía, de la misma manera que su definición en distintas formas. Es por ello que los estudiosos atribuyen un origen europeo que apunta al norte, al igual que el arte gótico, con relación al origen polifónico como fenómeno de depuración que se va a producir en el campo de la música, distinguiéndose, por tanto, dos periodos importantes: uno denominado *Ars antiqua* (los siglos XII y XIII) y otro *Ars nova* (siglo XIV). De esta forma, el periodo que va del siglo IX al XII se conoce como el nacimiento de la polifonía, siendo aquí donde la iglesia la ratifica como un modo de enriquecer y adornar, a la vez, el canto litúrgico, siendo así por esto que las primeras formas se basen en el gregoriano.

De este modo, las manifestaciones musicales que se desarrollarán en torno al Gregoriano serán las siguientes: a) *Organum*, donde se añadía una melodía gregoriana (*canto firme o principal*), a una segunda voz (voz *organal*, situada ésta a una distancia de cuarta o quinta y octava); el ritmo será libre como el anterior estilo de gregoriano, dando la sensación de que se unen dos melodías diferentes de éste. b) También tendrá lugar el estilo del *Discantus* en el que las dos voces van en sentido contrario al anterior estilo y, a la vez, paralelo.

La marca del antes y del después en la historia polifónica viene establecida por el *Ars antiqua* puesto que aparecen las voces sometidas a un ritmo medido o a los llamados modos rítmicos. De esta forma aparece el *Organum* como elemento creativo medido, donde incluso la voz proveniente del gregoriano, que se combina con otras voces, deja de ser a veces la principal. También aparece el *Motete* caracterizado por ya no sólo presentar varias voces con un ritmo que puede ser, en ocasiones, libre entre ellas sino que incluso las voces presentan letras distintas entre sí (pudiendo esta mezcla darse entre letras profanas y religiosas), formándose así un ejemplo muy contrastado para la hasta ahora poco evolucionada música a varias voces.

En el periodo denominado como *Ars nova*, la música polifónica llega a unas cotas de perfección insospechadas para su contemporaneidad, haciendo de este periodo un punto de referencia clave puesto que son tres las técnicas de las que se hacen uso para la estilización de los estilos interpretativos: el *contrapunto imitativo*⁹, la técnica del *Cantus firmus*¹⁰ y la técnica de la variación¹¹.

A modo de conclusión señalaremos que muchos son los rasgos que avistaremos y, para ello, distribuiremos en dos partes la evolución musical hasta que la polifonía adquiere una definición hasta entonces insólita, consistente en cuatro voces.

&

No diremos que los Auroros de la huerta de Murcia son medievales, no caeremos en ese error de afirmar tajantemente..., pero sí es necesario admitir que, según las características generales del canto de *La Correlativa* que anteriormente apuntábamos, se advierten rasgos que inducen a pensar en un conglomerado musical o corpus distinto, a decir por la ejecución musical frente a lo aquí tratado... No obstante, no significa eso que elementos medievales no estén presentes en los rasgos propios de los caracteres polifónicos de los cantos de los Auroros.

Segunda parte.

Esta segunda parte conforma el apartado fundamental más proclive para el estableci-

⁹ Diríamos que es una ejecución musical parecida, que no igual, a una especie de *Canon*.

¹⁰ Es como una formación rítmica de cuatro por cuatro que, a su vez, tiene cuatro voces y una de las cuatro voces va realizando un desarrollo musical basado en *redondas*.

¹¹ Se trata de una disposición musical mediante la cual, tras coger una melodía sobre una serie de variaciones nunca éstas tienen su ejecución de forma seguida. Consta, como decimos, de un *tema* completo que se repite, cada vez de una forma distinta, un número indeterminado de veces; y se llama *tema* a la primera parte de las variaciones que serviría como modelo para repetir. De esta forma, pueden ser las variaciones definidas o clasificadas por tres categorías: por *ornamentación*, por *elaboración* o por *amplificación*.

miento de un foro de debate comparativo en función a los cantos a cuatro voces que se generan con *el periodo del renacer*, donde el hombre pasa a ser el centro del universo y sublima el concepto de arte a unas cotas de evolutiva perfección.

Es así que el hombre genera obras de arte en este periodo como forma de expresión en homenaje al mundo religioso, y en lo que se refiere a la estética del canto de *Las Correlativas*, como perfectamente pudiéramos referirnos a otro tipo de música, sacamos una cosa en claro: la genialidad de este canto demuestra que la música se adapta al tiempo y al espacio en un intento de indagación torrebabélica para acercarse a Dios, de ahí que, movimientos como el Gótico, el Renacimiento o el Barroco..., en la expresión de la arquitectura, quisieran construir sus torres lo más altas posibles en un afán de superación del anterior estilo y que, a su vez paralelamente, también trataran de consagrar una música polifónica en un intento enrevesado, pero magistralmente creativo, como forma de aspiración cercana a un estado místico de expresión con el poder supremo: Dios.

Con esto queremos decir que la forma en la que el canto de *Las Correlativas* genera su cercanía divina a través de la expresión pasional, viene sustentado en un grado compositivo de cuatro voces, simple y llanamente, sin acompañamiento instrumental o rítmico..., como si habláramos de una forma que tuviera lugar en el Renacimiento con la formación de la polifonía europea. Es por esto que la verdadera eclosión de la música como fenómeno creativo tiene lugar tras la denominada formación de "la música profana", donde el canto polifónico se enriqueció con la llegada del Renacimiento, no afectando esa mejora exclusivamente a la arquitectura, pintura o literatura... De ahí que no sea de extrañar que con este periodo ocupen una cima inusual los entonces nuevos estilos y formas musicales que originaran el llamado concepto de *Músicas Nacionales*...

Así, es en torno a los siglos XV y, fundamentalmente XVI, el *Quattrocento* y *Cinquecento*, donde se focalizan el nacimiento de estilos variopintos donde veremos a modo de vista pasa-

jera, la gama de formas musicales que dentro del esquema a cuatro voces se consolidan en países tales como **Francia, Italia, Alemania, España e Inglaterra.**

&

En **Francia** se desarrolla un estilo interpretativo denominado la *Chanson* como tipo de canción ligera, rítmica, a cuatro voces, silábica, con muchas notas repetidas, con la melodía principal en la voz superior. El principal compositor de *Chansons* francesas fue Clément Janequin¹², el cual introdujo imitaciones de gritos, trinos de pájaros, escenas de caza, etc.

La *Chanson Parisina* se convirtió en el género predominante de la *Chanson* a partir de 1530, con sus elegantes textos y melodías que tratan temas amorosos, realistas y alegres. Con la denominada *Parisina* se abandona la rigidez estructural de las formas del pasado, donde las animaciones imitativas dejan de ser frecuentes.

Durante el siglo XVI la *Chanson Francesa* incorpora influencias *madrigalísticas*¹³ con expresivas interpretaciones de los textos y un fuerte cromatismo, esto es una abundancia o preeminencia de sonidos producidos por semitonos. En la segunda mitad del siglo XVI surge como otra variedad, el *Vaudeville*.

Por lo que respecta a **Italia** se desarrollan los siguientes géneros musicales: la *Frottola*, la *Lauda*, la *Villanella* y el *Madrigal*.

La *Frottola* es una forma de canción polifónica así como popular de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en el centro y norte de

Italia. Su contenido suele centrarse en un tipo de poesía amatoria. Sus formas poéticas son sucesoras de la *Batalla: Canzona, Sonetto, Oda, Capitolo, la Barzelleta*... La escritura es a cuatro a voces, homófona y parcialmente polifónica. El soprano es la voz principal y la única con texto. El bajo es la contravoz tonal, y el contralto y el tenor son voces bien de relleno. La armonía de la *frottola* es sencilla. El cantante podía tratar con bastante libertad las notas escritas. Es por ello que entre 1509 y 1520 se publicaron gran número de *Frottolas* de diversos compositores con arreglos para laúd y voz, y posteriormente fue sustituida por la *Villanella* y por el *Madrigal*.

La *Villanella* es una canción estrófica de origen napolitano, es una canción de danza. Al principio eran composiciones homófonas a tres voces con una voz superior conductora, pero más tarde se hicieron a cuatro voces y más refinadas.

La *Lauda* fue la contrapartida religiosa de la *Frottola*, sus textos se aplicaban a una música a cuatro voces y sus melodías eran tomadas a veces de canciones profanas. Sus textos estaban en latín o en italiano. Al igual que la *Frottola*, las *Laudas* eran mayormente silábicas, homófonas y rítmicas de forma regular, con una armonía sensible.

El *Madrigal* fue el género más importante de la música profana italiana del siglo XVI, abarca diversas clases poéticas como el *Soneto*, la *Batalla*, la *Canzons*... La mayoría de estos textos estaban formados por una sola estrofa de rima libre y con versos endecasílabos. Utilizaban temas sentimentales y eróticos. Su contenido correspondía al culto a la mujer, pero después se extendió al terreno humorístico, satírico, etc. Se cantaban en toda clase de reuniones sociales cortesanas y los intérpretes eran casi siempre aficionados. En la historia del *madrigal* se pueden distinguir tres fases:

1. El *Madrigal Primitivo* (1530-1550), que está escrito a cuatro voces en forma polifónica y homófona mezcladas, y de composición casi siempre en un compás par; la armonía es sencilla; la escritura a cuatro voces con una voz superior principal; sus compositores principales fue-

¹² Climent JANEQUIN (1495-1560?), nace en Châtellerault y muere en París; Francisco I (1531) le hizo llamarse cantor del rey; alcanzó gran celebridad por sus canciones a capella, entre ellas: *La batalla de Marignan* y *El canto de los pájaros* a cuatro voces; *El ruiseñor*, *La alondra* y *La charla de las mujeres*; también compuso música religiosa.

¹³ *Madrigal*, del italiano *madrigale* = composición sencilla y natural, es un poema lírico breve, generalmente amoroso, que expresa un cumplido elogioso dirigido a una dama y en el que se combinan versos de once y siete sílabas; también es una composición lírico-musical para coro y sin acompañamiento instrumental.

ron los flamencos que desarrollaron sus vidas musicales en Italia: Adrian Willaert¹⁴ y Cipriano de Rore¹⁵, éste último principal *madrigalista* de su generación.

2. El *Madrigal Clásico* (1550-1580), que está escrito a cinco voces; su arte expresivo ocupa el primer lugar en la estética; se considera una música natural con rasgos manieristas: aparecen voces de pájaros, tañidos de campanas, cacareos de gallinas...; los compositores principales de esta época son Cipriano de Rore, Orlando di Lasso¹⁶ y Palestrina¹⁷.

3. El *Madrigal Tardío* (1580-1620), en donde se acrecienta la interpretación del texto; sus

principales creadores son: Luca Marenzio¹⁸, Claudio Monteverdi¹⁹, Jaches de Wert²⁰ ...

Por lo que respecta a **Alemania**, los géneros musicales que se desarrollan son: el *Lied* y el *Quodlibet*.

La música nacional alemana está representada principalmente por el *Lied* (*canción*). La historia del *lied* alemán presenta tres fases: 1. En la primera fase se recogen antologías escritas a

¹⁴ ADRIAN WILLAERT (hacia 1480–1562), compositor flamenco en Brujas y muere en Venecia; maestro de capilla de Luís II, rey de Hungría y Bohemia; se le considera como uno de los contrapuntistas más eminentes de la época; fue el creador de las composiciones a doble coro; autor de: *Canzone villanesche alla napolitana* (1545); *Salmi spezzati* (1550); *Musica nova* (1559), misas, motetes, madrigales, etc.

¹⁵ CYPRIEN DE RORE (1516–1565), compositor flamenco, nace en Amberes o Malinas y muere en Parma; discípulo de WILLAERT a quien sucedió como maestro de capilla en San Marcos de Venecia; fue uno de los más grandes compositores de su tiempo; algunos de sus *madrigales* presentan un sorprendente y audaz cromatismo; ejerció una gran influencia en LUCA MARENZIO, GESUALDO DE VENOSA y, sobre todo en MONTEVERDI; autor de *Mottetti* (1544); *le vive fiamme de'vagli et dilettevoli madrigali dell'eccecell*, *Musico C. R.* (1565); *Salmi e Magnificat* (póstuma, 1593), etc.

¹⁶ ORLANDO DI LASSO (1532-1594), fue el compositor alemán más importante en el siglo XVI; entre sus obras se encuentran siete antologías de *lieder* alemanas; Orlando pone a la música un texto al estilo del *madrigal* en el que todas las voces tienen la misma importancia.

¹⁷ PALESTRINA (1525–1594), compositor italiano; junto al español TOMÁS LUIS DE VICTORIA, el inglés WILLIAM BYRD y el flamenco ORLANDO DI LASSO, marca la culminación del estilo polifónico; su música, prácticamente toda ella de carácter sacro y *a cappella*, sin acompañamiento instrumental de ningún tipo, se distingue por su belleza desnuda, su profunda y serena espiritualidad y su severidad constructiva. No fue un autor innovador como su contemporáneo LASSO, sino más bien un tradicionalista que, a partir de los procedimientos y las técnicas usados antes que él, llevó a su culminación más perfecta y ortodoxa un arte que tenía sus raíces en la Edad Media, de tal manera que su obra representa el paradigma de tal proceder.

¹⁸ LUCA MARENZIO (1553–1599), compositor italiano, iniciado como niño cantor en la catedral de Brescia, estuvo con posterioridad al servicio de varios cardenales; fue autor de numerosos *madrigales* y de *motetes*, en los que adoptó un estilo cada vez más cromático y en los que llegó a abandonar los modos y a utilizar escalas mayores y menores, aportaciones con las que preparó el camino de la escuela de MONTEVERDI y con las que alcanzó gran fama en toda Europa; su catálogo es muy extenso: un volumen de madrigales a cuatro voces, nueve a cinco voces y otro a cinco de *madrigales* espirituales, seis a seis voces y un libro de *madrigales* espirituales y temporales, cinco colecciones de *villanellas* a tres voces, y *motetes*. Era en definitiva, un compositor magistral y exquisito de polifonías.

¹⁹ CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643), compositor italiano, la figura que mejor ejemplifica la transición en el ámbito de la música entre la estética renacentista y la nueva expresividad barroca; iniciado en la tradición polifónica de los VICTORIA, LASSO y PALESTRINA, este músico supo hacer realidad la nueva y revolucionaria concepción del arte musical surgida de las teorías de la *Camerata Fiorentina*, lo cual supuso el nacimiento de la ópera; los cinco primeros libros de madrigales del músico, publicados en 1587, 1590, 1592, 1603 y 1606, pertenecen a la historia del *madrigal* polifónico. En ellos el autor demostró su dominio de la técnica del *madrigal* de finales del siglo XVI, con su combinación uniforme de escritura contrapuntística de voces y homofonía, se refleja en sus textos así como en la libertad en el uso de armonías y disonancias muy expresivas.

²⁰ JACHES DE WERT (1535–1596), compositor flamenco; instalado en Italia, destacó como autor de música religiosa renacentista; sus *madrigales* son virtuosos; sus obras son: once libros de *madrigales* a cinco voces, uno a cuatro, uno de *conzonnetta* y *villanellas*, *himnos*, *misas* y *motetes* en manuscritos; sus primeros libros son juveniles, después va adquiriendo solidez en la arquitectura sonora; posteriormente aumenta su deseo de descomponer varias voces en modulaciones flexibles y variadas con el fin de expresar los valores y poner en evidencia la poesía; adopta de los poetas *Tasso* y *Guarini* su apasionamiento, sensualidad, emoción y languidez.

mano sin texto y que comprenden grandes núcleos polifónicos y homófonos. 2. La segunda fase se da durante la época de Maximiliano I²¹ donde aparecen compositores como Paul Hofhaimer, siendo sus composiciones de carácter alegre, y de las cuatro voces, la más elaborada es la melodía del soprano. 3. La tercera fase está representada principalmente por Ludwing Senfl, estableciendo el momento de mayor auge de la cultura profana alemana renacentista.

El *Quodlibet*, que traducido literalmente significa "lo que queráis", también se le conoce con el nombre de *Canción Doble* ya que son piezas formadas por varias canciones distintas, o por trozos de diferentes canciones, frecuentemente unidas sin ningún orden, pero con un sentido musical bastante artístico.

En cuanto a **España**, los estilos que se desarrollan son: el *Villancico* y los *Romances* (aunque en estos últimos no vamos a profundizar).

El *Villancico* se nos presenta como un estilo musical muy parecido al de la *Frottola italiana*; siendo una breve canción estrófica con estribillo, que tiene numerosas variantes; esta forma, en general, está dividida en dos partes tradicionales que son: el estribillo (repetición) y la copla (estrofa); trata temas populares en lenguaje estilizado; también aparecen con frecuencia con un texto sacro, en cuyo caso se corresponde aproximadamente a la *Lauda italiana* y el *Madrigal Sacro*.

Por último, entre los géneros que se desarrollan en **Inglatera** durante los siglos XV-XVI hay que señalar que predomina la música sacra puesto que en el concepto de creación se aplica una sonoridad coral amplia (hasta sesenta cantores). Así, en el siglo XVI se produce un nuevo impulso, componiendo además de las misas habituales, los *Magnificats...*, donde predominan los *Anthems (Motetes)* y *Canticals (Canciones)*.

²¹ MAXIMILIANO I, Archiduque de Austria y emperador de Alemania (1459–1519), era hijo del emperador Federico III, a quien sucedió en 1493.

Durante la segunda mitad del siglo XVI se incrementa la música profana, lográndose así, obtener una época de gran esplendor entre 1590 y 1620. Este tipo de música sigue el modelo italiano, y el predominio de géneros utilizados son *Madrigales*, *Canzonettas...*, y los géneros ingleses desarrollados en *Songs*, *Ayres* y música para *Virginal*. El repertorio de los *virginalistas* comprende: transcripción de obras vocales como *Madrigales*, *Chansons*, etc.; *Preludios* de forma libre; *Fantasías* imitativas; *Danzas*; piezas con títulos programáticos; variaciones sobre canciones, etc.

El *Madrigal Inglés* es menos artificioso que el *Madrigal Italiano*, más sencillo en cuanto a texto y armonía, con una melodía más parecida a la *Canción*. Por otra parte, la *Canción Solista* con acompañamiento de laúd es un género que se desarrolla como fenómeno típico de Inglaterra; además, el acompañamiento laudístico a la voz superior presenta tres partes vocales más graves (contralto, tenor y bajo) para cantar a voluntad en el caso de que haya más de un cantor. Por otra parte, los *Ayres* son una sencilla melodía engendrada por el texto, y con un flujo rítmico totalmente natural.

Así, los compositores principales en Inglaterra son: William Byrd²², Thomas Morley²³, John Dowland²⁴ entre otros.

&

A continuación resumimos en un cuadro lo anteriormente expuesto para así, dirimir con más claridad este breve paseo histórico por la música europea.

²² WILLIAM BYRD (1543–1623), compositor que nace en Lincoln y muere en Essex; organista de la catedral de Lincoln; autor de música religiosa, madrigales y música instrumental; ha sido llamado el *Palestrina de Inglaterra*.

²³ THOMAS MORLEY (1557–1603?), discípulo de Guillermo BYRD, considerado como el mejor madrigalista de su país; autor de *The Triumphes of Oriana* (1601; colección de madrigales en honor de la reina Isabel), etc.

²⁴ JOHN DOWLAND (1563–1628), tañedor de laúd y compositor, recorrió las cortes de Europa y compuso para coro y laúd.

Estilos musicales	Características
<i>Chanson Parisina</i>	En torno a 1530
<i>Frottola</i>	Finales s. XV–1509-1520
<i>Villanella</i>	Canto popular
<i>Lauda / Frottola</i>	Canto religioso
<i>Madrigal</i>	S. XVI profano. También carácter sacro
<i>Lied</i>	S. XVI profano
<i>Villancico</i>	Popular estilizado. También religioso
<i>Manificats</i>	Motetes y canciones

Opiniones relevantes.

Son numerosos los estudiosos que han establecido conclusiones u opiniones en torno al mundo de los Auroros en relación a su origen mediante la puesta en relación con las distintas manifestaciones musicales que tienen lugar en otros territorios. Es por esto que reunimos una serie de afirmaciones que nos pueden servir para "modelar", más o menos, una visión concluyente en torno a tan problemático origen.

Por ejemplo, el profesor Muñoz Cortés hablando en general del canto de los Auroros afirmaba que "eran voces imperfectas si, con error, la perfección se estima que sea la impostación y la educada tensión; pero más que perfectas eran penetrantes. Me recordaban quizás las veces de los soldados moros en las noches de guerra, o las antifonas de los saharauis oídas al borde de las jaimas en Ifni, o quizás algún coro del Renacimiento oído en Alemania", "Precisamente en París, la primera vez que asistí a la misa de rito oriental católico en San Julián el Pobre, descubrí lo que ya había empezado a saber: la semejanza de esas músicas litúrgicas, de raíz oriental y bizantina, con sus modos tan expresivos, con las de los Auroros".

En unas aportaciones curiosas Bonifacio Gil²⁵ anota lo siguiente: "Bien puede vanagloriarse esta provincia de poseer un repertorio tan importante como el religioso, lo mismo en variedad que en riqueza melódica cuyos antecedentes pueden hallarse en el canto gregoriano. Mas lo singular de ella radica en su exposición polifónica, de encantadora espontaneidad", "Bien es cierto que en otras naciones, Alemania por ejemplo, cultivan en el templo cánticos a tres y cuatro voces, producto de una superación artística (me refiero, naturalmente, a la actuación de los fieles) a través de una solera educacional, de siglos, pues los mismos niños cantan a varias voces ejemplos escolares con suma perfección. Mas se trata de una preparación que suele tener como centro educativo el hogar". Además añade sobre *La Correlativa* que "pertenece al género polifónico primitivo. Se desarrolla a ritmo libre, como el canto litúrgico, su posible antecedente. Son muy características las grandes pausas que se originan de frase a frase y la iniciación de éstas por el bajo con una nota alargada por un calderón. Parece remontarse a finales del siglo XV". Termina Bonifacio Gil diciendo: "el panorama de la música popular religiosa, de raigambre gregoriana, aunque el origen de ésta hay que buscarlo en el cercano Oriente: Siria, que extendió este sistema a los cantos sinagogales: cantos que asimilaron los primeros cristianos, pero agregando esto al poco tiempo nuevas creaciones en su mayor parte himnos. [...] La música originaria de sirios y judíos se ha perdido, quedando solo los testimonios teóricos que han suministrado los datos pertinentes para conocer su ascendencia. [...] Mas la influencia más directa en el Levante español se debe a la forma tonal de los griegos, que en parte heredaron de los sirios".

José Pérez Mateos²⁶ habla de "punto tan oscuro respecto a los orígenes de la música popular en España". Añade además que "He pensado muchas veces que esta composición musical no fue cantada ni ideada primitivamente sobre esta letra". En torno "a lo del nombre «Correlativas» -sigue diciendo-. Es una composición dividida en tres partes, y cada parte subdividida

²⁵ Véase Bibliografía.

²⁶ Véase bibliografía.

en numerosas "frases musicales", separadas por acentuadas pausas, basada cada frase musical en una sola sílaba del verso (aunque aparentemente no lo parezca) y constituyendo, también, cada frase musical, una individualidad perfectamente clara y definida, incluso basada en acorde distinto, dentro de los relativos del mayor, pero con una muy marcada relación armonía, entre cada una. Como la pausa, entre una frase y otra, es prolongada, y, todavía lo es muchísimo más entre una parte y otra, el oyente piensa que se trate de composiciones distintas, y dentro del mismo carácter, y, tal vez, para advertir a todos, que se trataba de un todo orgánico, aunque exija largo tiempo y prolongadas pausas para su interpretación, existiendo una perfecta correlación entra frases musicales, que, siendo distintas, obedecen a una "unidad", [...], es por lo que las llamaron de un modo, a mi modo de ver, correctísimo, «Correlativas»".

A la hora de establecer conclusiones acerca de la naturaleza musical y aportando tal vez bastantes más datos esclarecedores que nadie hasta ahora, Salvador Martínez García²⁷ afirma que "Al tratar el tema de la ubicación temporal, dos cosas saltan a la vista al profundizar en el estudio de los Auroros; la primera, su difícil enclave histórico, y la segunda, su enorme adaptación al entorno", "si no tenemos documentos en la historia (del siglo XVI hacia atrás) de los Auroros, sí tenemos elementos verdaderamente antiguos en su música, a la vez que, al encontrarse elementos más modernos estos oscurecen a los de mayor pasado devolviéndonos de nuevo a la incertidumbre de su origen". Continúa diciendo que "hay una serie de hitos coincidentes con el fenómeno auroro; coincidencias muy sutiles en el caso de las más lejanas en el tiempo, teniendo que forzar la conexión con verdadera imaginación, y más evidentes en las más cercanas donde el substrato es más reciente y como en un estudio geológico la marca de cada época ha quedado grabada", centrándose en Palestina en tres momentos citados por la Biblia y luego en las primeras comunidades cristianas en Antioquía...

Carlos Valcárcel²⁸ añade otras aportaciones bajo el título "Las Hermandades de la Aurora. Una vieja y artística tradición murciana de origen bizantino. Incorporan elementos musicales del medievo -cristianos y árabes- y de la polifonía renacentista" exponiendo que "La raíz, el origen de esta secular tradición, se halla en la época en que Bizancio conquista y domina la región", "La letra o parte literaria es eminentemente pasionaria, pero quizás, al menos lo que hoy se conserva, tenga su arranque en los siglos XV o XVI". Además en *Pasado y Presente de la Aurora Murciana*, citando las palabras de José Pérez Mateos escribe: "Basa sus razonamientos, el doctor Pérez Mateos, en la reiterada presencia de melismas en el largo fraseo musical de la Correlativa. El melisma es una aportación de Bizancio, al menos a la música popular, que recoge de la creación melódica de Persia, Egipto, Israel y, más remotamente, de Siria"; añade también "Siendo, pues, anterior la presencia de Bizancio en nuestra tierra, en la que con antelación estuvieron cartagineses, romanos y griegos. Siendo, por lo tanto, posterior a éstas la estancia árabe en nuestra zona sodoriental, es válida la teoría de Pérez Mateos, sobre la influencia bizantina y sobre su legado melismático, debido a esa cualidad y condición de los bizantinos, de ser directos recolectores de una cultura, aunque solo fuera de paso, que procede de los pueblos orientales y del área mediterránea. Cabe admitir que la civilización musulmana, en su larga estancia en Murcia, afirmase esta influencia, esta presencia del melisma en el fondo y forma musical de nuestro pueblo".

²⁷ Véase bibliografía.

²⁸ Véase Bibliografía.

Conclusiones.

Todas las opiniones apuntan al substrato de carácter oriental que porta el cancionero musical auroro, pero eso no implica necesariamente, de una forma directa, según nuestro punto de vista, la rigurosidad de tal origen en las hipótesis propuestas, y aunque sí podamos hablar de influencia del oriente del Mediterráneo para un repertorio melódico auroro que respondería a unas pautas o características, residuales o no, más o menos similares, el tema que aquí tratamos, los cantos de *Las Correlativas*, no parecen ajustarse a esos cánones.

Ya no sólo se ha hablado de un origen de carácter oriental, sino para más especificidad se ha hablado de germen bizantino, pues bien, creemos necesario sumergirnos en el bagaje histórico que por aquel entonces acechaba a la península ya que es la teoría de ese origen la que circula por el campo de estudio de la Aurora y que, algunos devotos de tal mundo, atribuyen al periodo de ocupación bizantina en la península. Para ello recurriremos al estudio que Miguel Rodríguez Llopis²⁹ realiza sobre Murcia, en el cual titula *Epílogo* el periodo de dominación bizantina:

«A pesar del dominio de Hispania por los godos desde fines del siglo V, la presencia del imperio romano continuó cerca de las costas levantinas aunque su capital fuera ahora la lejana Constantino-pla. Su política expansionista se revitalizó durante el siglo VI sustentado por el emperador Justiniano, que retomó entre sus primeras tareas la de recuperar las provincias perdidas en occidente. En la década del 530, sus tropas ya estaban instaladas en Baleares y Ceuta, y muy pronto se presentaría la oportunidad para entrar en la península Ibérica.

En el año 552, el noble godo Atanagildo pidió ayuda a Justiniano en su lucha contra el rey Agila, que se encontraba enfrentado a la nobleza hispanorromana del sur. Posiblemente en este pacto de ayuda militar se concretaría la concesión de una franja territorial a Justiniano en caso de victoria, y lo cierto es que las tropas romanas llegaron en apoyo de Atanagildo, inclinaron la lucha a favor suyo, ocuparon la Bética y la Cartaginense y decidieron permanecer en estos territorios, a pesar de la

inmediata oposición de sus aliados. Se inició así un periodo al que los historiadores denominan "bizantino" pero que debe de ser entendido como una reocupación de parte de Hispania por los romanos. Fue más un epílogo que el inicio de una nueva época, abarcando hasta el año 621 - 623, aproximadamente.

La zona ocupada fue denominada provincia Spania, extendida desde la desembocadura del Segura hasta la del Guadalquivir, de forma que Cartagena, una de sus principales ciudades, quedó descentrada del conjunto territorial y localizada junto a una de sus fronteras, lo que repercutió en sus formas de organización y en su desarrollo. Se acentuó su carácter militar, reforzándose el papel del ejército en la administración, y su puerto limitó sus actividades al quedar suprimidos sus contactos por tierra hacia el interior peninsular y hacia el norte. Gobernada la provincia por un dux, denominado Magister Militum Spaniae desde finales del siglo VI es conocida la actividad de uno de ellos llamado Comenciolo, que en los años 589 - 590 realizó obras de fortificación en la ciudad de gran envergadura.

En realidad, la reocupación romana de una parte del sureste modificó por completo la estructura del poblamiento, al quedar dividido el territorio en dos zonas enfrentadas entre sí. La consolidación de una frontera militar entre romanos y godos, que se extendió, posiblemente, a lo largo de los cauces del Segura y del Guadalentín, propició la desaparición de numerosas villae tardorromanas y consolidó definitivamente la existencia de nuevos emplazamientos bien defendidos. De este periodo son algunas fortificaciones en la línea montañosa que separa al Campo de Cartagena del valle del Segura, como la de los Garres, [...]. De todos modos, el limes fronterizo fue amplio y lo suficientemente duradero como para que el poblamiento del siglo VII presente unos caracteres muy diferentes al heredado del bajo imperio.

El Imperio Romano de Oriente se mantuvo sobre Cartagena y la Bética hasta principio del siglo VII. En el año 612, Sisebuto pudo recuperar gran parte de los territorios béticos, y su sucesor Suintila concluyó la conquista. Aunque no se conoce la fecha de la toma de Cartagena por los visigodos, existe acuerdo en que ésta fue conquistada por Suintila entre los años 621 - 623. Una escueta nota en las Etimologías de Isidoro de Sevilla comenta su desgraciado final: "... hoy día, destruida por los godos, apenas quedan sus ruinas..."».

²⁹ Véase Bibliografía.

Las preguntas que nos hacemos ahora son las siguientes: ¿En setenta y un años aproximadamente, da tiempo a asentarse una forma musical que se sale de los cánones preestablecidos por la liturgia oriental que entonces imperaba al otro lado del Mediterráneo?

Por otra parte, una conclusión salta a la vista: si el mundo bizantino en Murcia desapareció en torno al año 623, y San Gregorio ajustó u ordenó la música tanto culta como popular religiosa en un intento de reorganización estructural en el año 604, ¿quiere esto decir que la complejidad de la que hace gala el canto de *Las Correlativas* pertenece a un tiempo en que apenas sí estaba asentado el canto llano o gregoriano tras su ordenación musical?

Realmente resulta difícil pensar con claridad que en tan sólo setenta años se gesticione, probablemente, la mayor proeza polifónica de una composición musical a cuatro voces sin apenas posibilidad de desarrollo cultural, y sin embargo, para que se especializase el canto gregoriano tuvieron que pasar varios siglos así como varios estilos interpretativos como el *Ars antiqua* y el *Ars nova*, surgiendo de esta forma el verdadero florecimiento de la gran polifonía europea.

Por último y queriendo culminar este humilde trabajo, no se nos ocurre otra forma mejor que finalizar con una serie de cuestiones para que queden en el aire:

1. ¿Por qué no se ha pensado primero en el concepto de mediterraneidad para establecer un estudio de lo que supuso la recepción de la cultura, ya no sólo en los remotos tiempos sino en estos más recientes para evitar conjeturas improbables?

2. ¿Por qué no se ha pensado en Italia como catapulta de este espacio europeo que llamamos extremo occidente, ya que la península itálica ha sido promotora de movimientos culturales y religiosos, ha sido la portadora de Concilios determinantes para el mundo cristiano, y en especial para el de la Aurora, y lo que es más importante (que sería motivo de un futuro trabajo): para las hermandades cristianas tales como la franciscana?

Hay que apuntar, en definitiva, que los franciscanos se organizaron y comportaron como una verdadera sociedad religiosa portadora de un mensaje evangelizador a toda aquella población apartada de las grandes urbes, transportando esa cultura musical con el fin de potenciar la adoración a Dios y el culto a la Virgen María a través de la música, creemos que mediante una ejecución polifónica..., pero esto no deja de ser una mera opinión personal y, por tanto, una conjetura para seguir avanzando en el intrincado mundo de los Auroros, Despertadores, Animeros, Campanilleros..., cantando como lo llevan haciendo en cuadrilla desde tiempo inmemorial.

BIBLIOGRAFÍA.

- CALVO, Julián, *Alegrías y Tristezas de Murcia*, 1877.
- DÍAZ CASSOU, Pedro, *Pasionaria Murciana*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980.
- GIL, Bonifacio, "Panorama de la música popular murciana", *Primera Semana de Estudios Murcianos*, Alfonso X el Sabio, Murcia, 1961.
- GÓMEZ LÓPEZ, María Fuensanta, "Aspectos del Folklore Murciano. «Las Campanas de Auroros»", *Cadenacia*, Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel», nº 10, octubre 1993, Murcia.
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín (coord.), *Los Auroros en la Región de Murcia*, Editora Regional, Murcia, 1993.
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín, *Los auroros de Santa Cruz. Cuando el sol sus resplandores*, Hermandad de "Nuestra Señora del Rosario" de Santa Cruz, Ayuntamiento de Murcia y Cajamurcia, 2002.
- GROUT, Donald J., y PALISCA, Claude V, *Historia de la música occidental*, Alianza Música, volumen 1, Madrid, 1995.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador, "Diferentes estilos interpretativos de la Aurora en la huerta de Murcia", en *Grupos para el ritual festivo*, Editora Regional, Murcia, 1989.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador, "Los Auroros en la Región de Murcia. Desarrollo y características del proceso sonoro en este ritual", *Yakka, revista de estudios yeclanos*, nº 7, Excmo. Ayuntamiento de Yecla, 1996.

MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador, *Cancionero Musical Auroro*, Trenti, 1994, Murcia. Libreto perteneciente a la grabación sonora *Los Auroros de la Huerta de Murcia*. Véase discografía.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de música*, volumen 1, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

MUÑOZ CORTÉS, Manuel, "Con los Auroros siempre, con amor y con razón", en *Homenaje a Ntra. Sra. Del Rosario, Reina de los Cielos, con la participación de los Hermanos Cantores o Despertadores de la Aurora*, Cajamurcia y Consejería de Cultura, 1993.

PÉREZ MATEOS, José. "Los cantos regionales murcianos" en *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial*, Diputación Provincial de Murcia, enero-marzo 1942, 1944.

ROBERTSON, A., y STEVENS, D., *Historia general de la música*, volumen 1 (Antiguas formas de polifonía) y volumen 2 (Desde el Renacimiento hasta el Barroco), Istmo, Madrid, 1983.

RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel, *Historia de la Región de Murcia*, Editora Regional, 1999, Murcia.

RUIZ MOLINA, Juan José, *Músicas Tradicionales Mediterráneas, lo común y lo diferente*, Madrid, 2005.

LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo, "Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano", *Revista Valenciana de Folclore*, nº 5, 2006, Alicante.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo, y GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás, "La Aurora murciana: el ritual de un canto al amanecer", *Revista de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, Zaragoza, 2004.

VALCÁRCEL MAVOR, Carlos, "Algunos aspectos históricos y presentes de la Aurora murciana", en *Grupos para el ritual festivo*, Editora Regional Murciana, 1989.

VALCÁRCEL MAVOR, Carlos, "Pasado y presente de la aurora murciana", *Murjetana*, nº 46, Murcia, 1977, páginas 5–22.

VALCÁRCEL MAVOR, Carlos, *Cancionero Literario de Auroros*, Murcia, 1977.

VERDÚ, José. *Colección de Cantos Populares de Murcia*, Vidal Llimona y Bocetta, Barcelona, 1906.

Discografía.

ALIA MÚSICA. MIGUEL SÁNCHEZ, *El canto de los Auroros*, Producciones Ibérica, Barcelona.

Archivo de Radio Nacional de España (RNE), donde se recogen en diversas grabaciones el canto de *Las Correlativas, el Tercio*, así como otra variante musical conocida como *Salve con Correlativa* interpretadas por la Campana de Auroros de Monteagudo (Murcia).

LOMAX, Alan, *The Spanish recordings. Murcia*, The Alan Lomax Collection, Rounder Records Corp., Cambridge, Massachusetts, USA (en imprenta).

MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador, *Los Auroros de la Huerta de Murcia*, Consejería de Turismo y Ordenación del Territorio, Producciones Lorca, Murcia, 2004.

Motivos musicales de la Semana Santa de Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, Diputación Provincial de Alicante, Sociedad Musical Unión Lírica Orcelitana, Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel", RTVE Música, Madrid, 1995.

RUIZ MOLINA, Juan José, *Músicas Tradicionales Mediterráneas, lo común y lo diferente*, Madrid, 2005.

VIUDES, Luís Federico, "*De la Huerta de Murcia*". *Folklore*, Cajamurcia, Sonido 2000, Murcia, 1996.

ANEXO DOCUMENTAL

Transcripción realizada por Mariano García, Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia,
recogidas en el libro *Pasionaria Murciana* de Pedro Díaz Cassou.

13

men - ta - do - do - do - do

A continuación recogemos la transcripción que realizó J. Verdú y que recoge en *Colección de Cantos populares de Murcia*.

CORRELATIVA
(PASIÓN DE JUEVES SANTO)
I. PARTE

José Verdú

96. 28. *Lento. (ad libitum)*

CUARTA
TERCERA
SEGUNDA
BAJO

Do . lo . ro . sa y tris . te Ma
Do . lo . ro . sa y tris . te Ma
Do . lo . ro . sa y tris . te Ma
Do . lo . ro . sa y tris . te Ma

dre
dre
dre
dre

A
ya . el . de . cre . to se
ya . el . de . cre . to se
ya . el . de . cre . to se
ya . el . de . cre . to se

G
cumplio'
cumplio'
cumplio'
cumplio'

D
cum.plio'
cum.plio'
cum.plio'
cumplio'

E
cumplio'
cumplio'
cumplio'
cumplio'

78 Vidal Litona y Boco, Editores - Proprietarios, Barcelona. V. L1. y B. 1116

74 V. L1. y B. 1116

4 F

5 G

6 H

V. L. y B. 1115 75

1

II. PARTE

Per man . da . to de mi

A

V. L. y B. 1116 76

6 B

7 C

8 D

V. L. y B. 1116 77

7 E

III. PARTE

A

V. L. y B. 1116 78

B

su ben. di. ción que.
su ben. di. ción que.
su ben. di. ción que.
su ben. di. ción que.

C

ra
ra
ra
ra

V. L. y B. 1115 79

D

dar
dar
dar
dar

E

me
me
me
me

V. L. y B. 1115 80

10

F

me
me
me
me

G

me
me
me
me

81

H

me
me
me
me

I

me
me
me
me

FINAL

me
me
me
me

V. L. y B. 1115 82